

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



La presencia de los signos teatrales posdramáticos planteados por Hans – Thies Lehmann en la propuesta estética de *Ausentes*
- *Proyecto escénico*

Tesis para obtener el Título de Licenciada en Teatro que presenta:

Mirella Karina Villalobos Sanchez

Asesora:

Lorena Maria Pastor Rubio

Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, *Lorena Maria Pastor Rubio*, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada “*La presencia de los signos teatrales posdramáticos planteados por Hans – Thies Lehmann en la propuesta estética de Ausentes - Proyecto escénico*”, de la autora *Mirella Karina Villalobos Sanchez* dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 9%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 24-oct.-2022.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, 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, *13 de junio de 2023*

Apellidos y nombres del asesor: <i>Pastor Rubio, Lorena Maria</i>	
DNI: <i>40116342</i>	Firma <i>Lorena Pastor</i>
ORCID: <i>https://orcid.org/0000-0003-2560-3724</i>	

Resumen

Este documento busca analizar los cuatro signos posdramáticos planteados por Hans – Thies Lehmann en *Ausentes – Proyecto escénico*. Tomando en cuenta que es una obra artística interdisciplinaria, debido a la relación e integración de diversas disciplinas. La cual partió desde la investigación por parte de los directores hasta generar un proceso colectivo, en el que se involucró a todo el elenco. De este modo, se busca ahondar de qué manera se presentan dichos signos en *Ausentes*, desde el punto de vista como espectadora, el cual genera en este trabajo una reflexión tanto analítica como sensorial. En el que se incluyen entrevistas hacia el director general de esta puesta en escena, Rodrigo Benza; la directora de teatro, Claudia Tangoa, y quien fue parte del elenco el actor, Sebastián Ramos. De igual manera, se busca generar nuevos cuestionamientos y producir más estudios en relación a obras con diferentes lenguajes, impulsando el análisis del trabajo artístico de nuestro país, la similitud con problemáticas sociales y ambientales a nivel mundial y, sobre todo, la relación, que se pueden originar, con teóricos teatrales. Finalmente, esta investigación busca determinar si, el alejamiento de la síntesis, imágenes oníricas, sinestesia y *performance text* se presentan en las siete escenas seleccionadas del proyecto: ‘Testimonio de Sandra García’, ‘Despedidas’, ‘Convocatoria a la toma de la carretera’, ‘Toma de la carretera’, ‘Enfrentamiento lúdico -carnaval-’, ‘Segundo enfrentamiento’ y ‘Mapa del Perú’, a través de su estética, dirección, actuación y desarrollo.

Palabras clave: teatro posdramático, signos teatrales posdramáticos de Lehmann, *Ausentes – Proyecto escénico*, conflicto socioambiental, estética teatral, alejamiento de la síntesis, imágenes oníricas, sinestesia, *performance text*.

Agradecimientos

A todos mis familiares y amigos que me apoyaron durante este proceso. A mi mamá, que gracias a ella he logrado y estoy logrando mis sueños. A mi asesora por su ayuda, preocupación y paciencia. A mí misma por no rendirme y ser perseverante con mis propósitos.

A mi abuela Elva

Índice de contenido

Resumen.....	ii
Agradecimientos	iii
Índice de tablas.....	vii
Índice de figuras.....	viii
Introducción	1
Capítulo 1: Presentación	3
1.1 Tema.....	6
1.2 Justificación.....	6
1.3 Preguntas y objetivos.....	7
1.3.1 Pregunta principal.....	7
1.3.2 Preguntas específicas.....	8
1.3.3 Objetivo principal.....	8
1.3.4 Objetivos específicos.....	8
1.4 Estado del arte	9
Capítulo 2: Metodología	14
2.1 Tipo de investigación	14
2.2 Etapas de la investigación	14
2.3 Herramientas para el análisis.....	15
2.3.1 Observación del material audiovisual.....	15
2.3.2 Experiencia como espectadora.....	16
2.3.3 Entrevistas.....	17
2.4 Selección de escenas.....	18
2.5 Marco teórico.....	20

2.5.1 Teatro posdramático	20
2.5.2 Signos teatrales posdramáticos	21
2.5.3 Estética teatral posdramática	25
Capítulo 3: Experiencia estética individual del proyecto escénico <i>Ausentes</i>	26
3.1 Bloque I: Pre conflicto.....	27
3.2 Bloque II: Conflicto.....	50
3.3 Bloque III: Postconflicto	70
Capítulo 4: La presencia de los signos posdramáticos en <i>Ausentes – Proyecto escénico</i> . 75	
4.1 Intimidad expuesta – Bloque I (Pre conflicto)	75
4.1.1 Testimonio de Sandra García.....	75
4.1.2 Despedidas	81
4.2 Relaciones lúdicas e híbridas entre actores y espectadores - Bloque II (Conflicto) 85	
4.2.1 Convocatoria a la toma de la carretera y Toma de la carretera.....	86
4.2.3 Enfrentamiento lúdico (carnaval) y Segundo enfrentamiento	89
4.3 Experiencia sensorial - Bloque III (Post conflicto)	91
4.3.1 Más allá de una imagen: Mapa del Perú	91
Conclusiones	97
Referencias bibliográficas	99
Anexos.....	103

Índice de tablas

Tabla 1 Escenas seleccionadas	19
-------------------------------------	----



Índice de figuras

Figura 1. Armando Villalobos y Juan Chaupis	27
Figura 2. Artículo 11: Derechos de la población.....	33
Figura 3. Set de televisión: Carolina Valencia entrevista a la representante del sector minero Mercedes Harman.....	36
Figura 4. María Chauca relata su testimonio y se enfrenta a la policía.....	41
Figura 5. Sandra García mientras prepara la torta de chocolate y relata su testimonio.....	43
Figura 6. Primer enfrentamiento lúdico entre manifestantes y policías	52
Figura 7. Alan García es interceptado por diferentes medios televisivos peruanos	55
Figura 8. Presidente es interceptado por un grupo de periodistas	54
Figura 9. Fotografía sobre la quema de la ‘Vaca loca’	60
Figura 10. Las esposas de Armando Villalobos como la de Juan Chaupis se encuentran, mientras realizan el trámite que les corresponde.....	73

Introducción

La presente tesis busca analizar la presencia de los signos posdramáticos, propuestos por Hans – Thies Lehmann, los cuales han sido desarrollados en su libro *Teatro Posdramático* (1999), en *Ausentes – Proyecto Escénico*, montaje interdisciplinario de investigación escénica de la Especialidad de Creación y Producción de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) bajo la dirección de Rodrigo Benza.

De modo que se recoja la narrativa de la experiencia como espectadora en primera persona sobre la estética utilizada en todo el transcurso de la obra, debido a que esto será utilizado como material primordial para clasificar una estructura de vivencias y sensaciones impulsadas desde la memoria y el cuerpo; así como, la selección de escenas para el análisis e identificación de los cuatro signos posdramáticos: abandono de la síntesis, imágenes oníricas, sinestesia y *performance text*.

Quiero que esta investigación además de centrarse en lo posdramático, plantee una experiencia sensible, la cual está situada en espacio-tiempo y apele a despertar todas las formas de conectarnos con todos nuestros sentidos. En relación con este enfoque, John Dewey, en su libro *El arte como experiencia*, afirma que “una obra de arte real es lo que el producto hace con la experiencia y en ella, el resultado no favorece la comprensión” (2008, p.3). Esta visión está implícita en la narrativa de la experiencia como espectadora de la obra *Ausentes*.

El interés por tratar este tema surge a partir de mi experiencia como espectadora de dicha obra en el año 2016, en el auditorio del Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA), puesto que fue la primera obra que presencié sin una estructura jerárquica en sus recursos escénicos. Esto se debe a que es un montaje interdisciplinario, en el que actuaron en conjunto más de 50 artistas de las diferentes especialidades de la FARES. De la misma manera, mi

trayectoria como actriz, asistente de dirección y producción estuvo impulsada en obras vivenciales en espacios poco convencionales como el patrimonio cultural La Quinta Heeren, el Cuartel Militar Barbones y el cementerio Presbítero Matías Maestro, durante el 2018 hasta el 2020.

El pensamiento preliminar para realizar esta tesis surgió durante la pandemia, debido a que, en ese año, cuando se reactivó los espectáculos en campos abiertos, fui parte del grupo artístico de la obra *Héroes del Pacífico* realizada en el Cuartel Militar Barbones bajo la producción de Historias de Media Noche¹. Aunque, se concretó en la segunda etapa del curso de Seminario de Investigación, ya que a partir de ello conocía que lo posdramático apela a que el espectador se conecte con la obra como un participante más y esto sucedía en cada obra vivencial de la que fui parte.

Esta investigación, hasta el momento, se divide en cuatro capítulos: en el primer capítulo se verá, el tema, justificación, preguntas y objetivos, y estado del arte; en el segundo capítulo se desarrollará la metodología, en el que se describirá el tipo de investigación y el marco teórico; en el tercer capítulo se describirá la experiencia estética individual del proyecto escénico *Ausentes*, debido que en este capítulo narraré en primera persona mi experiencia como espectadora; y, por último, en el cuarto capítulo, analizaré la presencia de los signos posdramáticos en la obra, a través de los recursos estéticos vistos en cada uno de los tres bloques, los cuales fueron estructurados de tal manera por el libro digital del proyecto escénico.

¹ Productora peruana independiente dedicada a la realización de eventos culturales, artísticos y sociales.

Capítulo 1: Presentación

Esta investigación parte desde el análisis de la presencia de los signos teatrales posdramáticos, como se mencionó anteriormente, en *Ausentes – Proyecto escénico* (2016), dirigido por Rodrigo Benza. Esta obra se ha presentado durante dos años consecutivos (2016 y 2017) en el ICPNA (2016) como en la reposición al siguiente año, el cual fue una de las obras que pertenecía al itinerario del Festival de Artes Escénicas² (FAE) (2017), presentado en el Teatro Yuyachkani³. Músicos, actores, bailarines, profesores y alumnos de las cuatro especialidades de la Facultad fueron parte de este proyecto.

En esta investigación he tomado a *Ausentes* como objeto principal de estudio para analizar la presencia de dichos signos, debido a que es una obra interdisciplinaria, en la que se han utilizado recursos como el testimonio, documento, video, danza, música, entre otros. Estos recursos apelan a que el espectador experimente diversas sensaciones, estímulos visuales, sonores, etcétera, puesto que cada uno de ellos dialoga y se complementan para que se exponga la reflexión que el proyecto escénico quiso producir en el espectador. Su propuesta escénica, como parte de sus elementos narrativos y escenográficos, provienen de un linaje de otros espectáculos como *Sin título – Técnica mixta* (estrenada por primera vez en el 2004 y reestrenada en el 2015) del grupo cultural Yuyachkani⁴, siendo esta, referencia sustancial para la puesta escénica como estética de *Ausentes – Proyecto escénico*.

Esta investigación tiene como fin analizar dicho proyecto escénico, para evidenciar cómo se presentan e integran cada uno de los signos teatrales posdramáticos en escenas seleccionadas,

² Festival conformado por instituciones esenciales que laburan en beneficio de las artes escénicas en Lima.

³ Traducido como <<estoy recordando>>, <<estoy pensando>> o <<soy tu pensamiento>>.

⁴ Grupo cultural independiente con más de 30 años de experiencia artística en diálogo con la memoria y las problemáticas de su entorno.

para lo cual en primer lugar se definirán dichos signos que según el autor son cuatro: El alejamiento de la síntesis, el uso de las imágenes oníricas, la sinestesia y la *performance text*. En segundo lugar, se definirá la estética teatral, de acuerdo a diversos investigadores escénicos en base a lo posdramático, para que, posteriormente, se reconozca e identifique cada signo en los momentos seleccionados de la propuesta estética de la obra *Ausentes*.

Finalmente, las escenas que he seleccionado son siete, las cuales están divididas en tres bloques, como lo propone estructuralmente en términos dramaturgicos el director en el libro digital del proyecto escénico (2021).

Primer bloque:

-La espera: escena 4 (testimonio de Sandra García) y 5 (Despedidas)

Segundo bloque:

-Conflicto: escena 6 (Convocatoria a la toma de la carretera), escena 7 (Toma de la carretera), escena 12 (Enfrentamiento lúdico -carneval-) y 23 (Segundo enfrentamiento)

Tercer bloque:

-Post conflicto: escena 31 (Mapa del Perú)

Propongo evidenciar que estos signos posdramáticos se hacen presentes en la estética teatral de estas escenas, puesto que existe una estructura dramática fragmentada, tanto en el texto como en la composición en el espacio. Asimismo, existe una ruptura en el tiempo-espacio⁵, en el que la atmósfera cambia y se exterioriza una dimensión de los sueños. De la misma manera, se evidencia el intercambio de lenguajes escénicos, es decir, la interdisciplinariedad⁶, para generar una experiencia más íntegra en el espectador. Por último, esta integración se refleja en la relación

⁵ Conceptos que se describen en la *Poética* de Aristóteles, los cuales se describen como unidad de tiempo y unidad de lugar.

⁶ Integración de diversas disciplinas académicas en la búsqueda de un fin común.

que se va formando a lo largo de toda la propuesta con el público: las ubicaciones en tiempo-espacio, el lugar y el vínculo con la problemática social que contiene la obra en general.

Por otro lado, esta investigación ha surgido, debido a mi experiencia como espectadora de *Ausentes* en el año 2016, un año antes de pertenecer a la FARES de la PUCP. Una obra interdisciplinaria con características posdramáticas, las cuales, también, tocaban temas sociales y, además, los recursos utilizados durante los diversos momentos que la obra atravesaba hicieron que me cautive como futura artista e investigadora escénica.

Un año después, como estudiante de actuación en formación inicié mis primeras investigaciones, en las que me acerqué a los conceptos y definiciones que Eugenio Barba y Nicola Savarese reflexionaron en su libro *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral* (1990). En este libro se realiza un trabajo de hallazgo del origen del teatro en diferentes culturas del Oriente y Occidente el cual resultó primordial para mi carrera como actriz, debido a que había un estudio detallado de diversos recursos que pueden ser útiles en el teatro como en el actor para llevarlos al posdrama. Fueron analizados desde la danza, deportes como, también, de teóricos del teatro como Konstantin Stanislavski⁷.

Finalmente, como describí en páginas anteriores, mi experiencia laboral como actriz profesional, me encaminó a seguir sumergiéndome en este tipo de teatro, debido a que durante más de dos años fui parte de obras posdramáticas: *Mitos y leyendas de la Lima antigua*, realizada en el patrimonio cultural La Quinta Heeren durante mediados del 2019, *Héroes del Pacífico – Recorrido patriótico vivencial* en el Cuartel Militar Barbones, a finales del 2020, entre otras, las cuales rompían con la estructura dramática tradicional y/o con el acción-espacio-tiempo.

⁷ Actor, director y teórico teatral ruso. Fundador del Teatro de Moscú y creador de los libros *Un actor se prepara* y *La construcción del personaje*.

Esta experiencia profesional generó en mí una inclinación por descubrir el origen de aquellas características, es así, que llegué al autor Hans – Thies Lehmann, debido a que este autor definió el concepto teatral ‘posdramático’ durante los años setenta, en el que se resalta la desjerarquización de los elementos teatrales contemporáneos, donde se deja al texto como un recurso primordial en la estructura de una obra. Es por esta razón, que me interesó la conexión entre ambos enfoques, debido a que me parecía importante reflexionar una obra peruana interdisciplinaria, a su vez vigente, desde lo propuesto por Lehmann, quien introdujo estos criterios para el análisis, los cuales se han seguido implementando en la actualidad, como recursos y/o signos en la estética o composición de una obra posdramática.

1.1 Tema

El tema escogido en este trabajo surge a partir de mi experiencia como espectadora y temas afines en relación a mi carrera profesional como actriz. Por ende, mi tema de investigación que presento en este trabajo es sobre la presencia de los signos teatrales posdramáticos propuestos por Hans – Thies Lehmann en la propuesta estética de *Ausentes - Proyecto escénico*.

1.2 Justificación

La presente investigación es relevante, para el campo de las artes escénicas, debido a que se busca desarrollar el análisis de una puesta en escena interdisciplinaria, en la que se relacionan y se complementan las diferentes artes⁸. Este se llevará a cabo a partir de los cuatro signos posdramáticos expuestos por Lehmann. Asimismo, *Ausentes – Proyecto escénico* es un proyecto realizado por la casa de estudios a la que pertenezco, la PUCP.

Este proyecto escénico aún no cuenta con investigaciones académicas; a pesar de que, proviene y se inserta en un campo de producción teatral en el contexto de lo interdisciplinario y

⁸ Danza, música, teatro, performance, artes visuales.

posdramático, que toca un tema social y político vigente. A su vez, existe una publicación de su libro digital, la cual contiene la integridad del proceso creativo, reflexiones completas de los artistas involucrados, entrevistas y, además, el material absoluto de la obra⁹. Es de esta manera, que nace en mí un interés para que se le de visibilidad desde la producción académica.

Del mismo modo, como estudiante de actuación de la FARES, considero que es primordial investigar diversos lenguajes de teatro, ya que, considero, no existe un solo camino y/o proceso para la realización de una obra teatro. Además, esta investigación ayuda a que se expandan los estudios de obras de teatro contemporáneo en el Perú desde un enfoque teórico, los cuales surgen desde la escena. Por otro lado, me interesa poner en diálogo la teoría que el autor alemán propone en base a los signos teatrales posdramáticos con la propuesta escénica y estética de *Ausentes*. Finalmente, este proyecto, desarrollado a partir del lenguaje escénico, fusiona tanto las inquietudes estéticas como las éticas, siendo esto, de gran trascendencia y relevancia, puesto que las temáticas sociales que aborda la obra siguen en vigor.

1.3 Preguntas y objetivos

Las preguntas y objetivos realizadas en esta investigación estarán enfocadas en los signos posdramáticos y la presencia de ellos en el proyecto escénico.

1.3.1 Pregunta principal

¿De qué manera los signos teatrales posdramáticos se presentan en la propuesta estética de Ausentes - Proyecto escénico?

⁹ Se puede encontrar el link de la obra completa en el siguiente link:
<https://www.youtube.com/watch?v=PPDmZWtYjYk>

1.3.2 Preguntas específicas

- a. ¿De qué manera el alejamiento de la síntesis se presenta en la propuesta estética de la puesta en escena de *Ausentes - Proyecto escénico*?
- b. ¿De qué manera el uso de las imágenes oníricas se presenta en la propuesta estética de la puesta en escena de *Ausentes - Proyecto escénico*?
- c. ¿De qué manera la sinestesia se presenta en la propuesta estética de la puesta en escena de *Ausentes - Proyecto escénico*?
- d. ¿De qué manera el *performance text* se presenta en la propuesta estética de la puesta en escena de *Ausentes - Proyecto escénico*?

1.3.3 Objetivo principal

Analizar la presencia de los signos teatrales posdramáticos propuestos por Lehmann en la propuesta estética del proyecto interdisciplinario *Ausentes - Proyecto escénico*.

1.3.4 Objetivos específicos

- a. Analizar la presencia del alejamiento de la síntesis en la propuesta estética de la puesta en escena de *Ausentes - Proyecto escénico*.
- b. Analizar la presencia del uso de las imágenes oníricas en la propuesta estética de la puesta en escena de *Ausentes - Proyecto escénico*.
- c. Analizar la presencia de la sinestesia en la propuesta estética de la puesta en escena de *Ausentes - Proyecto escénico*.
- d. Analizar la presencia del *performance text* en la propuesta estética de la puesta en escena de *Ausentes - Proyecto escénico*.

1.4 Estado del arte

Propongo estructurar el estado de la cuestión en dos campos: académico y artístico. El académico abarca estudios sobre la obra, análisis de obras de teatro desde lo posdramático y estudios sobre el teatro posdramático. El artístico abarca diversos referentes de puestas en escena con propuestas del teatro posdramático.

Esta investigación tiene como objeto de estudio el proyecto escénico *Ausentes*, el cual será analizado a lo largo de todo el trabajo. Dentro de los estudios que se han hecho sobre el proyecto está el libro *Ausentes – Proyecto escénico* (2021). Este libro plantea su sistematización y reflexión desde un enfoque de investigación y metodología cualitativa. En este se incorporan testimonios, experiencias y percepciones del proceso creativo de la obra a partir de la reflexión de los mismos directores, actores y el elenco que participó en el montaje. Además, se invita a especialistas de otras disciplinas a comentar y reflexionar sobre la obra. Finalmente es un libro que posee una importante documentación visual.

Adicionalmente, la obra ha sido reflexionada en revistas sobre crítica teatral como en *En Lima*¹⁰. Es en esta revista, que el autor Javier Gragera¹¹ (2017) reflexiona, en un principio, desde una dimensión social y política, debido a que considera que este proyecto posee una problemática universal latente hasta la actualidad: proyectos mineros y asuntos ambientales. Asimismo, se enfoca en la relación que el público tiene con la escenografía y el uso del espacio no tradicional que la obra propuso. Finalmente, evidencia la similitud entre la propuesta estética de esta obra con las obras clásicas contemporáneas del grupo cultural Yuyachkani.

¹⁰ Plataforma digital de noticia cultural de Lima (Perú).

¹¹ Editor y comunicador digital, y co-fundador de Enlima.pe.

Por otro lado, el autor de libros, investigador del teatro y, además, crítico teatral Percy Encinas¹² publicó una reseña en *El Comercio*¹³ (2017) a partir de su experiencia como espectador del proyecto. Encinas al igual que Gragera se centra en la relación de esta obra con las crisis sociales. Sin embargo, hace hincapié en el uso del espacio con el espectador, los lenguajes y recursos artísticos, y la interdisciplinariedad de las artes en conjunto. A pesar de que estas reseñas críticas no son académicas, se ejercen como percepciones sistematizadas de quienes fueron espectadores y esto hace que sean información complementaria sobre la obra.

Entre las fuentes principales que estudian las obras teatrales desde el enfoque posdramático o analizan las obras desde las características de este tipo de teatro, se encuentra la tesis de Claudia Vanessa Figueroa, *Teatro posdramático en Yuyachkani : discurso de promoción y el desarrollo de la técnica mixta* (2018), en ella, la autora hace un análisis de las características del teatro posdramático en la obra mencionada, que se centra en la ‘técnica mixta’, el cual fue utilizada por el grupo cultura Yuyachakani por primera vez en su obra emblemática *Sin título – Técnica mixta* en el año 2004. Este término hace alusión al conjunto de diversas teatralidades, como lo menciona Figueroa: “el acto performativo, el acto callejero documentado, el teatro heroico de la guerra con Chile, el melodrama, la ritualidad, la parodia” (2018, p. 23). Asimismo, la tesis de Pilar Durand Sánchez, *Lo político en la obra teatral Adiós Ayacucho del grupo Yuyachkani y su relación con el periodo de violencia política 1980 – 2000* (2012), pone en manifiesto los elementos políticos utilizados en su objeto de estudio. Además, expone la performance política y realiza un análisis general de una puesta en escena.

¹² Especialista en el ámbito artístico como la cultura, teatro, literatura y, a la vez, en la neuroeducación.

¹³ Sitio web dedicado al contenido de deportes, entretenimiento, política y demás.

Por último, la tesis de Alfredo Pastor Mendoza, *Entre la luz y la sombra: el proceso creativo del 'Santiago' de Yuyachkani* (2015), busca describir el proceso creativo del espectáculo 'Santiago' desde un enfoque holístico, en el que semejante al libro digital *Ausentes – Proyecto escénico*, recoge información sobre el material escénico de la obra como, también, las reflexiones de los artistas involucrados.

Respecto a estudios sobre teatro Posmoderno en Perú y América Latina la autora Beatriz Rizk (2001), relaciona la historia y el teatro, en el que, desde un enfoque analítico, imparte en su libro los planteamientos que desarrolló Patrice Pavis sobre el teatro posmoderno y performativo para relacionarlo con sus reflexiones. Asimismo, el artículo de Saboya Morales (2012) elabora un debate entre el teatro posdramático y la performance para descubrir si existe una diferencia esencial entre ambos términos, llegando a la conclusión de que existe una vasta similitud en la dualidad de forma/contenido, es decir, de la estructura y la unidad de sentido, en los términos de la 'performance' como lo 'posdramático'

Carlos Araque en su artículo *Teatro prohistórico y conflicto* (2017), examina un debate en relación al teatro contemporáneo, en el que menciona que fue la posmodernidad la que abrió paso a las nuevas generaciones sobre propuestas escénicas y es, de esta manera, que lo posdramático induce una perspectiva amplia y diferente del drama. Del mismo modo, Diego de la Hoz, director y dramaturgo peruano, en su artículo *El teatro escrito del cambio de siglo: explosión, ausencias y rupturas* (2013) propone un panorama de las diversas evoluciones y temáticas actuales en la moderna dramaturgia peruana, en el que analiza diversas obras que poseen características posdramáticas de autores como Eduardo Adrianzén, Roberto Ángeles, Aldo Miyashiro, César De María, entre otros. Asimismo, Alfredo Bushby en su libro *Románticos y posmodernos: La dramaturgia peruana del cambio de siglo* (2011) demuestra su interés por

sustentar que la experiencia que se vive en una obra teatral peruana y a la vez contemporánea a lo largo de quince años ha tenido una renovación, como los colectivos de Yuyachkani y Cuatrotablas¹⁴ o con autores como Alfonso Santistevan, Sara Joffré, César De María, entre otros.

Sobre obras peruanas que poseen características de lo posdramático, se encuentran las obras de la Compañía de Teatro Físico, quienes están próximos a cumplir su primera década como compañía, han presentado tres obras importantes, las cuales poseen tales características. *Gnossienne* (2017), *Prehistoria de la Felicidad* (2014) y *Los Regalos* (2015). Ellos han reflexionado en base a sus procesos temáticos como la performatividad, la pedagogía teatral según lo propuesto por Jacques Lecoq y el teatro físico. De la misma forma, la obra, la cual pertenece a una trilogía de Luis Alberto León, *La cautiva* estrenada en el 2014, bajo la dirección de Chela De Ferrari en el teatro La Plaza, y repuesta en el año 2017 en el LUM¹⁵ (2017), posee similitud, debido a que proyecta un tema sociopolítico con vigencia que repercute a la memoria de la sociedad.

Por otro lado, las obras que han destacado como referentes que responden a las cualidades de obras posdramáticas más contemporáneas son las siguientes: *Hacerse hombre* (2018) y *Varieté Chopin* (2020). Son obras peruanas de origen colectivo, las cuales poseen características posdramáticas. En primer lugar, *Hacerse hombre* relata el significado de ser hombre en una sociedad como la nuestra y, además, la relación de cada uno de los actores frente a su masculinidad, reflejando problemas sociales como la violencia, la represión, la intolerancia y demás. Los intérpretes de este colectivo fueron Augusto Gutiérrez, Bruno Ocampo, Brayan Pinto, Sebastián Ramos, Luis Vizcarra y Jhonny Zambrano y bajo la dramaturgia de Rodrigo

¹⁴ Agrupación colectiva y cultural desde 1975 partícipes de diversos festivales en todo el mundo y fundadores de la AIA (Asociación para la Investigación Actoral).

¹⁵ Lugar de la Memoria, la tolerancia y la inclusión social.

Mosqueira. Asimismo, el espectador en esta obra abandona la comodidad de su asiento (butaca) para adentrarse en la mezcla de recursos que utilizan para la obra como la danza, el testimonio, la performance, la realización escénica, el documental y la eliminación de la cuarta pared para entablar un diálogo directo con el público. Por otro lado, en la obra *Varieté Chopin*, dirigida por Mateo Chiarella e interpretado por actrices y actores de La Comparsa Patafísica, se representa la vida de Chopin, en el que utilizan y mezclan disciplinas artísticas como el teatro, danza, música y poesía. Asimismo, el espectador se dejará sorprender por las diversas performances que la obra posee, debido a que al igual que en la obra anterior se elimina la cuarta pared, haciendo que el público tenga una participación activa o como se menciona en la reseña: ‘ambos se diviertan’ (2020). Finalmente se concluye que en ambas obras se presentan tales características, ya que el texto como los otros elementos o recursos a los cuales se recurre al realizar una obra posdramática es la desjerarquización de los elementos clásicos del teatro. Como lo describe el artículo *Teatro y performance: (Des) encuentros* (2018) de Álvaro Villalobos, en el que se visibiliza la aproximación como el desencuentro en el teatro y performance. Este artículo es fundamental para analizar la distancia que se toman de las puestas en escena tradicionales, ya que a la vez de debaten ambas maneras escénicas, como la presentación y la representación y, sobre todo, la interacción entre los actores y el espectador.

Dentro de este campo de producción, mi investigación busca aportar al conocimiento del movimiento de teatro contemporáneo peruano desde elementos escénicos presentes en la obra, que como lo propone el teatro posdramático trasciende del texto. Asimismo, el diálogo que se emite, por la manera en cómo se presentan los signos posdramáticos, según los criterios específicos y concretos de Lehmann, ayuda a entender la conexión existente entre la teoría y práctica del autor alemán, y la propuesta de los creadores en este proyecto artístico.

Capítulo 2: Metodología

Esta investigación analiza la presencia de signos teatrales posdramáticos, según lo que Hans - Thies Lehmann ha propuesto en su libro *Teatro posdramático*, en siete escenas de la obra *Ausentes - Proyecto escénico*. Por ello, se trata de una investigación cualitativa sobre las Artes Escénicas, puesto que el mecanismo elemental se centrará en la revisión bibliográfica; además, para el análisis de nuestro objeto de estudio se tomará como herramienta esencial la revisión de material documentado y, a la vez, material audiovisual. Del mismo modo, se llevarán a cabo entrevistas que contribuyan a complementar dicho análisis.

2.1 Tipo de investigación

La presente investigación es una investigación realizada sobre las artes escénicas con una metodología cualitativa, descriptiva y analítica, ya que se ocupa de relacionar y determinar los signos teatrales posdramáticos en escenas del proyecto escénico. El objeto de estudio ha sido escogido por los temas que se desarrollan: proyecto escénico, creación y producción escénica, obra teatral, teatro peruano, teatro documental, creación colectiva, conflicto social y dramaturgia peruana, los cuales complementan y engloban los aspectos del teatro posdramático. Asimismo, dentro de mi posición como investigadora, tomaré el lugar de espectadora, dado que la información que se brinda tiene un propósito objetivo y no exige o solicita una intervención determinada.

2.2 Etapas de la investigación

En esta investigación, he elegido diversas fuentes académicas para tener una aproximación teórica de los conceptos que se desarrollarán a lo largo de todo el trabajo.

Las etapas del proceso de investigación las he organizado de la siguiente manera: En primer lugar, se definirán los conceptos sobre teatro posdramático, la estética teatral y los signos

teatrales posdramáticos, los cuales serán analizados en base a Lehmann (2013), Taylor (2012), Saboya (2012), Fischer (2014), Del Monte (2013), entre otros.

En segundo lugar, analizaré y describiré los signos teatrales posdramáticos, según la perspectiva de Lehmann, en nuestro objeto de estudio, *Ausentes*, en el que se tomará como fuente principal el material audiovisual, documental y, entrevistas que complementen la reconstrucción de todo el proyecto interdisciplinario.

La herramienta principal para esta investigación, la cual me ayudará a analizar de manera más objetiva el objeto de estudio, será el libro digital *Ausentes – Proyecto escénico*, publicado en el 2021, en el que se encuentra la banda sonora, el registro de ensayo, reflexiones de los creadores, la dramaturgia, etc. De igual manera, mi lugar como espectadora de la obra en el primer estreno en el auditorio del ICPNA (2016) me permitirá poseer un registro más detallado, debido a que ello me llevará a dialogar con mi propio archivo mental y corporal con respecto a la *Ausentes*.

Del mismo modo, he tomado el link sobre dicho proyecto que se encuentra en YouTube, el cual ha sido proporcionado por la especialidad de Creación y Producción de la Facultad de Artes Escénicas de las PUCP como material de comunicación del año 2016, su primer estreno. Con este fin, se analizará de qué manera los signos teatrales posdramáticos se presentan e integran en la propuesta estética del proyecto escénico.

2.3 Herramientas para el análisis

2.3.1 Observación del material audiovisual

El seleccionar como fuente principal para esta reconstrucción el material audiovisual se debe a que de esta manera podré presenciar la obra con detenimiento, ya que hay un registro de la obra completa y me posiciona como una espectadora. Para esta

investigación, he tomado este material audiovisual, debido a que presenta la obra desde el inicio hasta el fin, sin ninguna interrupción y es, a la vez, es el único video brindado por la producción de la obra. Este se encuentra subido al canal de YouTube de la PUCP.

En primer lugar, realicé una revisión general de la grabación y posteriormente realicé apuntes de las primeras observaciones en el que se identifique características posdramáticas o elementos que caracterizan al posdrama.

En segundo lugar, hice una segunda revisión, pausando escena por escena o un momento que se crea primordial para la relación con los signos. Para esto, dividí y clasifiqué cada escena de la obra de acuerdo a los cuatro signos posdramáticos.

Finalmente, propongo una reflexión acerca de cada escena para poner en manifiesto cómo se evidencia la presencia del alejamiento de la síntesis, imágenes oníricas, sinestesia y *performance text* en base a su estética.

2.3.2 Experiencia como espectadora

Mi lugar como espectadora constituye un eje importante para el análisis, en el que tengo como fuente el material audiovisual de la obra. Lo propongo como un mecanismo que me ayudó a reconstruir los recuerdos que poseo como parte del público asistente en el primer estreno, 2016, y, además, a activar mi memoria corporal, mis sensaciones y mi mirada respecto a lo que experimente en *Ausentes – Proyecto escénico*.

Asimismo, describo esta experiencia en primera persona, puesto que mi interés está centrado en llevar al lector desde ese lugar: la vivencia del espectador. Para que, de esta manera, luego de la narración experimental¹⁶, introduzca el análisis de los signos posdramáticos en base a la estética teatral de la obra, en la que desarrollo cómo aquella

¹⁶ Llamado de esa manera, debido a que mi descripción en el siguiente capítulo es desde mi experiencia.

experiencia subjetiva y corporal decanta de la presencia y relación a partir del abandono de la síntesis, imágenes oníricas, sinestesia y *performance text*.

2.3.3 Entrevistas

Las entrevistas que se realizaron, tienen como fin complementar y profundizar respecto a la información sobre nuestro objeto de estudio para el análisis. Estas se aplicaron a los directores de este proyecto: Claudia Tangoa y Rodrigo Benza; con el objetivo de ahondar en la experiencia, postura y reflexión que tuvieron y tienen respecto al proyecto interdisciplinario. También, sobre cómo creen que se ha presentado, según Lehmann, los signos teatrales posdramáticos en el proyecto escénico.

Por otro lado, entrevisté a Sebastián Ramos, quien fue parte del elenco de *Ausentes* y es Licenciado de Teatro de la PUCP, con el objetivo de completar, desde su perspectiva y experiencia como actor, creador y director. Puesto que, en las creaciones de su colectivo, La maldita compañía, ha dirigido obras y ha caracterizado personajes que se asemejan o escenificaciones que van de acuerdo a lo desarrollado dentro del concepto de teatro posdramático y/o performativo.

Estas entrevistas se llevaron cabo de manera virtual, las cuales han sido grabadas y transcritas. Del mismo modo, se trata de entrevistas semiestructuradas, teniendo como tema principal la propuesta estética y los recursos que presenta la obra para vincularlo con el teatro posdramático.

Finalmente, mi guía para estas entrevistas se basa en la explicación de las características del teatro posdramático y de los cuatro signos posdramáticos establecidos por Lehmann.

2.4 Selección de escenas

Son siete escenas seleccionadas y se debe a que, en cada una de ellas, aparecen los cuatro signos posdramáticos expuestos por Lehmann. Asimismo, he seleccionado escenas de los tres bloques, los cuales están divididos según la estructura dramática que propusieron los directores: Rodrigo Benza y Claudia Tangoa (2011).

A continuación, quisiéramos compartir nuestro punto de vista acerca de la creación de “Ausentes - Proyecto escénico”, ya que el trabajo de la construcción dramaturgica, ligada a la dirección, se dio desde la gestación de un proyecto que buscó desarrollar un trabajo escénico que no se limitara a una sola disciplina. Esa fue la razón por la cual se comenzó con un equipo de dirección–investigación interdisciplinaria. La idea no es encontrar una respuesta a la cuestión de la diferencia entre dramaturgia y dirección, sino compartir nuestro camino como directores–dramaturgos en este proceso en particular (p. 23).

A pesar de que no es una obra con una estructura dramática aristotélica¹⁷ propongo para efectos del análisis un orden (se trata de situaciones presentes a lo largo de la obra): en el bloque uno se evidencia la problemática social que la obra manifiesta, en el siguiente bloque se desencadena el conflicto y es en el último, que se presentan las consecuencias de dicha disputa social, es decir, el postconflicto.

De la misma manera, estas siete escenas evidencian momentos primordiales para el proyecto escénico, en el que los actores no fueron simplemente intérpretes de un papel, sino resultan puntos claves para presenciar el alejamiento de la síntesis, las imágenes oníricas, la

¹⁷ Estructura establecida por Aristóteles en *La Poética*, en la que no existe una experimentación del lenguaje escénico ni la integración de diversas disciplinas artísticas sobre escena.

sinestesia y la *performance text*, puesto que contienen recursos que se encuentran implícitamente en dichos signos.

Tabla 1
Escenas seleccionadas

		Momentos seleccionados		Acción	Recursos escénicos
4	Escena	Bloque 1 (La espera): Escena 4 (Testimonio de Sandra García)		El testimonio de la esposa de un policía fallecido, en el que cuenta el momento de cómo se enteró de la pérdida de su esposo. Acto seguido, se presencia una secuencia entre Sandra y su esposo fallecido.	-Secuencia de movimientos -Proyección visual del policía fallecido -Musicalización: ‘Cumbia vieja’ (pista 2)
5	Escena	Bloque 1 (La espera): Escena 5 (Despedidas)		Poner en manifiesto la relación de ambas parejas de oficios diferentes y opuestos desde un inicio hasta antes de ver a sus esposas por última vez, debido a que se encaminan para cumplir con su labor.	-Secuencia de movimientos -Escenas simultáneas -Musicalización: ‘Despedida’ (pista 3) -Proyección visual de la presencia de los personajes del manifestante y policía.
6	Escena	Bloque 2 (Conflicto): Escena 6 (Convocatoria a la toma de la carretera)		Invitación al público para que se unan a la protesta.	-Ruptura de la cuarta pared -Improvisación -Cantos de ‘arengas’ -Musicalización: ‘Pobladores’ (pista 4) -Danza Shaqshas de Ancash
7	Escena	Bloque 2 (Conflicto): Escena 7 (Toma de la carretera)		Se consigue el objetivo: la toma de la carretera.	-Musicalización: Continuación de ‘Pobladores’ (pista 4) -Danza (Shaqshas de Ancash)
12	Escena	Bloque 2 (Conflicto): Escena 12 (Enfrentamiento lúdico -carnaval-)		Primer enfrentamiento entre manifestantes y policías.	-Movimientos coreográficos lúdicos que indican un enfrentamiento entre los diferentes bandos (manifestantes y policías) -Recursos como la danza de los Shapish -Recursos como las fiestas patronales o carnavales que se realizan en las diferentes ciudades del Perú -Inclusión del espectador al enfrentamiento lúdico -Musicalización: ‘Carnaval 1’ (pista 6)

23	Escena	Bloque 2 (Conflicto): Escena 23 (Segundo enfrentamiento)		El asesinato del manifestante en manos de la policía y de este último en manos de los manifestantes.	-Proyección en las paredes: videos reales de enfrentamientos entre policías y manifestantes en distintas partes del mundo. -Cámara lenta en los cuerpos -Musicalización: 'Muertes'.
31	Escena	Bloque 3 (Postconflicto): Escena 31 (Mapa del Perú)		Reflexión y sensación final a causa de la imagen expuesta para el espectador.	-Mapa del Perú sobre una mesa rodeado de palitos de fósforos.

Nota. Esta tabla describe, de manera resumida, las siete escenas seleccionadas, desde la acción que se desarrolla como los recursos utilizados.

2.5 Marco teórico

En esta sección desarrollaré las definiciones y características del teatro posdramático. Asimismo, analizaré los signos teatrales posdramáticos según Lehmann en *Ausentes -Proyecto escénico*. Finalmente, se definirá, a partir de varios autores, la estética teatral.

2.5.1 Teatro posdramático

José Sánchez afirma que este teatro se plantea como consecuencia de corrientes innovadoras que se vinieron estableciendo durante las últimas décadas del siglo XIX (2006). A partir de los años 70 en Europa y Estados Unidos fue el teatro de la modernidad que no aceptaba la estructura pasada del drama, según Lehmann (p. 53), en el que Bertolt Brecht, con el teatro épico, generaba una reflexión en base a la estética del teatro más vigente. Esto debido a que el teatro dramático debía contener una generación de sentido, tanto en el espacio como en el tiempo. Es decir, que el espacio o escenografía que se representaba iba en relación con el texto, si la escena se realizaba en un castillo este era notorio. Asimismo, existía una coherencia lineal en el tiempo, sin saltos o cortes abruptos, de un pasado o futuro de la historia. Este término definido por Lehmann, denomina las formas de creación teatral durante ese periodo. Lehmann

(2013) afirma que este teatro es el “teatro de la deconstrucción, teatro multimedia, teatro de reinstauración tradicional/convencional y teatro de gestos y movimientos” (p. 41), el cual funciona como un ‘espacio hablante’, debido a que no solamente se centra en la escena y/o texto, sino que los otros recursos que el teatro ha ido adquiriendo contribuyen de manera complementaria en la creación escénica (Lehmann, p. 56). Asimismo, según Óscar Cornago, es en el teatro posdramático que se abre un espacio hacia una mezcla de diferentes lenguajes (2006). Esto se debe a que, como mencioné anteriormente, los recursos que el teatro emite dialogan entre ellos sin una jerarquía. Del mismo modo, De la Puente menciona que el teatro posdramático surge desde la experiencia que el lenguaje escénico puede otorgar en función de documentaciones escénicas y performativas tanto al actor como al espectador (2015, p. 90). Por consiguiente, es lo posdramático un nuevo reencuentro de las artes, puesto que como menciona Karina Mauro (2008), este teatro involucra nuevas formas de creación y propuestas estéticas, las cuales se mantienen alejadas del modelo dramático, por ende, de la literatura. En conclusión, tal y como plantea Sánchez, el teatro posdramático no contiene una ‘rígida taxonomía’ y se define como ‘las resistencias de la representación’ (2006). Finalmente es aquello que nos deja libremente crear un camino en base a la interdisciplinariedad que existe en el arte, debido a que es una experiencia estética compleja desde una investigación de lenguajes y recursos que rompen lo establecido en el campo escénico¹⁸.

2.5.2 Signos teatrales posdramáticos

De acuerdo con Lehmann, existen cuatro signos teatrales que caracterizan al género posdramático: abandono de la síntesis, imágenes oníricas, sinestesia y *performance text* (2013).

¹⁸ Lugar donde el actor se desenvuelve.

2.5.2.1. Abandono de la síntesis: Fragmentación de la estructura dramática

Cuando Lehmann se refiere a este primer signo teatral, manifiesta el abandono de la síntesis que poseen los elementos de una obra dramática. Desde lo posdramático se intenta abandonar una estructura dramática establecida en términos Aristotélicos, en el que se establece una realización teatral libre; puesto que, parte de una desjerarquización de los recursos y/o elementos teatrales tradicionales. De la misma manera, en las recientes tendencias del teatro se observa como el ‘texto’ deja de ser un elemento dominante, el cual es establecido de esa forma en la puesta en escena dramática. Es por esto, que cuando Lehmann menciona que se abandona esta jerarquización del paradigma dramático, el ‘texto’ como los otros elementos comparte el escenario sin ninguna relación de superioridad el uno con el otro. Es en este nuevo tipo de teatro que se encontrará una interdisciplinaridad, en el que todos cumplen una función primordial. Asimismo, la concepción del drama que se le asignaba al personaje se va eliminando y se abre una nueva forma de ver al actor, como un performer, en el que su presencia física respalda la importancia que antes se le asignaba a la acción que el personaje interpretaba. Por lo tanto, se da lugar a un nuevo camino, en el que es el espacio un escenario de creación y no un punto de llegada de esta misma. Además, como menciona Diana Gonzales (2014), una pieza posdramática ya no procura formular un solo discurso o una sola dirección, puesto que pretende que el espectador tenga la habilidad de interpretar dicha realización escénica. En resumen, según Lehman, la importancia que se presencia en este signo no es la comprensión que el espectador pueda tener de la obra, sino que pueda sentirla desde la multiplicidad de recursos.

2.5.2.2. Imágenes oníricas: Ruptura espacio-tiempo-lugar. Este signo rompe con el espacio-tiempo-lugar y se constituye de la misma forma que los sueños, puesto que al igual que estos no existe una racionalidad o lógica evidente, la cual se forma en el inconsciente. A diferencia del drama, lo posdramático, a través de estas imágenes, busca conmover más que educar al espectador. Asimismo, según el filósofo Piaget (Fèz, 2015), una imagen onírica se define como una imagen mental que hace que se presente psicológicamente cuando en realidad no lo está. Por otro lado, Freud afirma que estas imágenes poseen su esencia en lo simbólico, en el que el sujeto, habitualmente, no es consciente. Por otro lado, Furth (1992) alude que estas imágenes sobrepasan las vivencias habituales que este puede tener. Lehmann menciona que lo onírico ‘se asemeja al collage, al montaje y al fragmento y no al desarrollo de acontecimientos lógicamente estructurados’ (2013, p. 146). Esto se puede presenciar en las escenas seleccionadas del proyecto escénico, las cuales presentan hechos fuera de la realidad común, como la presencia de personajes fallecidos.

2.5.2.3. Sinestesia: Poema escénico. La sinestesia permite que se genere más de una sensación en la experiencia del espectador. Esto se da a través de la combinación de diversos recursos y lenguajes escénicos que se utilizan en una obra posdramática, como el cruce de la sonoridad, imágenes y movimientos que conforman un momento de la obra, ya sean estas las mezclas de sensaciones panorámicas, acústicas, gustativas, olfatorias y hápticas o táctiles. Miguel Ayanz se cuestiona (2014) si este signo llega a plasmar un magma de sentidos que solo ocurre en la racionalidad de algunas personas. La sinestesia en el arte es un recurso que mezcla impresiones ya sea de dos a más sentidos, en el que, además, se involucran elementos que se originan tanto de los sentidos externos como internos, siendo estos últimos, los sentimientos. Por estas razones, según Lehmann (2013, p. 147), el espectador verá al teatro más allá del drama y se sumergirá en un ‘poema escénico’. De la misma manera, los actores debido al acontecimiento que se desarrolla habitan la escena inesperada, individual y particularmente.

2.5.2.4. Performance text: Desjerarquización de la teatralidad dramática. Los llamados *performance text*, como menciona Diana Gonzales (2008), se diferencian del *texto lingüístico* y del *representacional*, esto se debe a que poseen una estética exonerada de la mimesis o imitación y que dejan atrás la jerarquización de componentes como la escenografía y dramaturgia establecidas según los parámetros de un teatro aristotélico. De la misma forma, la ‘realización escénica’ está en relación con los espectadores, la ubicación espacio - tiempo y el proceso escénico en el ámbito social, debido a que evidencian temas o conflictos sociales que acarrearán a una sociedad vigente. Finalmente, la performance text, apunta a la parataxis, simultaneidad, sobreabundancia, la abrumación de signos, entre otros.

2.5.3 Estética teatral posdramática

La estética teatral se encarga de estudiar las manifestaciones que se realizan desde el lenguaje escénico, a partir de lo que el espectador experimenta. De la misma manera, según Fernanda del Monte (2013), la estética teatral permite que se analicen las características de algunas obras teatrales, en las que como menciona Lehmann (2013), esta percepción estética posdramática debe mirarse como si se estuviera observando un paisaje o en relación a su contemplación. Asimismo, se elimina la percepción dramática, la cual se percibía desde un inicio hasta un fin o con un orden o direcciones establecidas y es reemplazada por una mirada no jerarquizada. Erika Fischer en su texto *La estética de lo performativo* (2014) menciona que la estética está en relación con la experiencia del espectador/a, en el que se da una transformación en este, como por ejemplo el caso de Marinetti, Brecht, entre otros. Asimismo, menciona que ‘se trata de la transformación de quienes participaron en la performance’ (p. 32) y enfatiza en la idea de la copresencia física de actores y espectadores (p. 77). En conclusión, la estética posdramática o como lo enuncia Fischer, la estética de lo performativo, no procura suplantar a las estéticas tradicionales ya sea de una obra, producción o de la recepción, sino apunta hacia un reencantamiento de la sociedad cuyo núcleo se encuentra en los acontecimientos que se ocasionan en las ‘realizaciones escénicas’ (2014). Es en los años setenta del siglo XX, que se origina este giro performativo y su propia formulación para todas las artes.

Capítulo 3: Experiencia estética individual del proyecto escénico *Ausentes*

Esta experiencia vívida desde todos los sentidos, según mi percepción, empezó desde mi elección por ver esta obra. Lo habitual es llegar diez minutos antes de que inicie la función, realizar una fila para poder ingresar y que dentro de la sala o teatro haya butacas, y, sobre todo, que se enuncien las tres llamadas para dar inicio a la función o espectáculo que uno como público presenciara. Desde este instante en adelante relataré todo lo que experimentaré como espectadora y relataré si es que lo que conozco como protocolo habitual antes de ingresar a una obra teatral se cumple en esta. Del mismo modo, este capítulo será descrito en presente y en primera persona.

Luego de la espera tradicional, el personal de la producción nos indica que ya podemos ingresar al espacio. Al mismo tiempo que ingreso, al auditorio del ICPNA, siento un cambio significativo, debido a que la atmósfera de este lugar con la sala de espera se ha transformado completamente. Parece ser como una puerta que ha abierto a otra dimensión, en la cual me he sumergido tanto por la oscuridad y la música. De acuerdo a la música, en un principio es como gutural¹⁹, debido a que suena de manera profunda como si calara en ti o como si te estuvieran soplando a una gran dimensión. Después de unos segundos se incorporan instrumentos, los cuales me hacen viajar a una parte de la sierra del Perú, la cual considero que tiene relación con el conflicto que se nos presentará a todos los espectadores en la sala.

En tanto sigo caminando, voy observando cada parte del espacio y me percato que hay músicos en el mismo lugar que nos encontramos todos, es decir, la música es y será en vivo. Voy en busca de una silla o butaca, pero me doy con la sorpresa que no hay ni una sola. Entonces, me cuestiono si estaré toda la obra parada o ¿cómo harán los actores para trasladarse en el espacio?

¹⁹ Sonidos pesados o graves, que poseen una similitud a un gruñido.

¿Tendrán un escenario específico? ¿Habrá una escenografía? Las personas de mi alrededor siguen caminando en el espacio, por donde cada uno desee o su intuición los guíe.

3.1 Bloque I: Pre conflicto

Miro inmediatamente al frente y veo a dos actores sobre una tarima que los alumbra con un proyector de luz, sin robar tanto el foco, vestidos de manera totalmente diferente: uno tiene puesto toda la vestimenta de un policía -casco, traje de oficial, zapatos negros y grandes- y el de un campesino -un polo simple azul y unos pantalones, yanquis²⁰ y un Duship²¹ decorado con plumas-.

Figura 1

Armando Villalobos y Juan Chaupis



Nota. Se puede apreciar la vestimenta de cada personaje. Por un lado, Armando Villalobos con su vestimenta oficial en base a su cargo como policía. Por otro lado, Juan Chaupis, con elementos que reflejan su cultura y su comunidad como su bincha, la cual está colocada en su cabeza. Tomado de *Ausentes – Proyecto escénico* [Fotografía], Benza & Tangoa, 2021,

<https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/174467/'AUSENTES'%20LIBRO%20DIGITAL%20ISBN%20FINAL.pdf?sequence=13&isAllowed=y>

En tanto que eso sucede, ellos se encuentran como estatuas, pero en las paredes laterales, se visualizan textos, que al momento de leerlos me doy cuenta que son testimonios de los

²⁰ Sandalias elaboradas de Caucho.

²¹ Cinta o faja de cabello.

comuneros que describen que tanto el congresista Otto Flores como personal del Ministerio de la ciudad capital, Lima, los han intimidado para que abandonen su territorio. Describen, además, que no ha habido ningún diálogo; exigen que se haga justicia, ya que sus recursos naturales y la integridad de su territorio comunal no han sido respetados como lo indica la ley. Esto debido a que una empresa minera llamada NEWMINE quiere apropiarse de ese territorio para la explotación minera de oro, plata, cobre, molibdeno, zinc.

En estos testimonios, que se encuentran proyectados en las paredes de este espacio, son los comuneros que manifiestan que esta minera levantó un enmallado metálico con una extensión de más de 1, 000 M.L. y 2Mt. de altura para la explotación minera, en el que violan sus derechos emitidos por la ley, como los Arts. 7 de la ley 24656²², que dispone las tierras de comunales de Yuyus²³, según lo que voy entendiendo.

A pesar de que soy consciente que la historia es ficticia no me cabe duda que incluir ciertas leyes en estos testimonios ha surgido a partir de la investigación de las leyes expuestas según la Constitución del Estado peruano.

Asimismo, según los testimonios que se pueden observar en las paredes, los cuales cuentan con sellos, a mi parecer, reales, es decir, parecen visualizarse como documentos oficiales. En estos se evidencia que en el Art. 15 de la ley 24656 son las comunidades campesinas quienes tienen derecho preferencial para un aprovechamiento de recursos naturales como el agua y la minería; sin embargo, por lo que voy intuyendo no se genera de esa manera la jerarquía sobre la explotación de concesiones mineras, ya que se le está dando esa preferencia a empresas privadas.

²² Ley General de Comunidades Campesinas, de acuerdo al Gobierno del Perú.

²³ Pueblo 'ficticio' de la obra

La empresa NEWMINE no puede incumplir el Art. 7 de la ley 246556, debido a que esta ordena que quien quiera realizar actividad minera previamente debe pedir el consentimiento y autorización de la comunidad para entrar a sus territorios y puedan realizar dicha actividad. Por estas razones, los denunciados, es decir los comuneros de Yuyus, han hecho llegar su denuncia sobre este incumplimiento, pero la minera “ha optado por la corrupción y la inmoralidad para engañar y utilizar a algunos de nuestros comuneros” como lo indica el testimonio.

En este instante, en la pared lateral de mi lado derecho se visualiza una parte de un índice que se asemeja a un contrato real y oficial, realizado por la empresa NEWMINE. Esta recibe el nombre de ‘Alojamiento’, en el que indica que la empresa asignará a la Policía Nacional, según sus cargos, inmuebles para su uso exclusivo como vivienda. Del mismo modo, se anuncia que al Comisario se le ha asignado un departamento amoblado elegido por NEWMINE en Plaza Bollaca; al Segundo Oficial de la Comisaría del Sector Pala- Pala, un departamento amoblado elegido por NEWMINE en el Sector solo en el caso que se incorporen con su cónyuge o hijos; por último, al resto de oficiales y personal de la Comisaría, NEWMINE les otorgará habitaciones, camas, colchones y almohadas. Esto es una evidencia de la corrupción que la empresa privada NEWMINE ha estado realizando para conseguir más rápida y eficazmente los propósitos y objetivos como empresa de explotación minera.

Nuevamente, se plasma en la pared lateral de mi izquierda, una carta hacia el ‘Señor jefe’ de la Dirección de Fiscalización de parte de la comunidad de Yuyus (El Progreso), en la que solicitan un avance en el proceso que entablaron con el Ministerio de Energía y Minas (MINEM) por haber ratificado la resolución que otorgaba el permiso (016 – 2014) a la empresa NEWMINE para que realicen actividades de exploración minera en sus propios territorios.

De la misma manera, indican que han comenzado con un proceso penal en contra de las personas que han sido responsables por haber participado en la presunta falsificación del acta donde la comunidad de Yuyus otorgaba el permiso a dicha empresa para ingresar a sus territorios. Además, puedo observar que tiene un sello de ‘Tramite Documentario Recibido’ el 08 de febrero del 2016.

Manifiestan como tercer y cuarto punto, que rechazan el ingreso de cualquier empresa minera, petrolera y maderera, sin antes el estado les haya consultado, conforme lo dispone el Convenio 169 de la OIT²⁴ y Sentencias de la Corte Interamericana de Derechos Humanos, conforme la última asamblea realizada el 20 de Julio del presente año.

Del mismo modo, por medio de los documentos proyectados en las paredes, denuncian y repelan a falsos dirigentes que han buscado sus intereses particulares, debido a que sus pronunciamientos no cuentan con un sustento que avale un acuerdo con el pueblo indígena, sino, por el contrario, se los excluye a pesar de que cuentan con derechos según la ley.

Toda la documentación se ha ido proyectando en el espacio uno a uno a través de las paredes laterales hacia nosotros. En este preciso momento, visualizo en la pared lateral a mi derecha un documento sobre el Artículo 11, el cual lleva el nombre de ‘Responsabilidades’. En esta se describe como se deberían realizar los hechos en caso a un enfrentamiento tanto de policías como de manifestantes. Describen 5 puntos que debieron cumplirse; sin embargo, irónicamente, ya que está escrita según la ley, no fueron acatadas en el momento justo del enfrentamiento. Del mismo modo, describen una solicitud de NEWMINE, en la que la PN les proporciona diversos apoyos como regular el tránsito en las vías internas y externas de la UUPP,

²⁴ <<Organización Internacional del Trabajo>>.

proteger la infraestructura, realizar con especial interés las diligencias de la función policial de la prevención de ilícitos en agravio de NEWMINE y demás.

Nosotros como público estamos deambulando por el espacio observando los testimonios que han aparecido en las paredes laterales de este auditorio, mientras que dos personajes, un policía y un civil, se encuentran posicionados encima de una tarima sin realizar ningún movimiento, como si nos dieran un tiempo para poder reflexionar sobre lo escrito en los testimonios. Las demás personas están tomando un lugar en el espacio, algunos observando a los actores, aunque yo sigo leyendo toda la información expuesta.

Es el artículo 11 el cual me hace reflexionar en que existen leyes que defienden a las comunidades campesinas y que los priorizan antes que una empresa privada con fines lucrativos por la explotación minera. ¿Será que esta presentación de diversos documentos es para que si el público no está enterado de ciertas leyes en nuestro país puedan informarse en este momento para que responda a nuestras preguntas más adelante? Por lo descrito sé que habrá un enfrentamiento debido al conflicto que se ha desatado por la falta de escucha del gobierno a la comunidad de Yuyus. Me imagino que como yo las otras personas del público saben que habrá un conflicto social debido a un tema ambiental como es la contaminación que empresas como la empresa ficticia NEWMINE ocasionan en muchas ciudades o regiones del país.

Entonces, llego a la conclusión de que no es tan ficticia la historia que voy a experimentar, sino que tiene semejanza a muchos otros conflictos socioambientales que han sucedido en mi país como en un país diferente al mío. Menciono lo último, debido a que me pregunto, además, si es que, en esta sala, con este público, habrá personas extranjeras o personas que hayan experimentado en primera persona un conflicto de tal magnitud como lo sucedido en el 2009 en el Perú, el caso 'El Baguazo', el cual fue una tragedia, un hecho que dejó en nuestra

sociedad una nueva herida luego de pasar por el catastrófico conflicto armado interno durante 1980 y 2000.

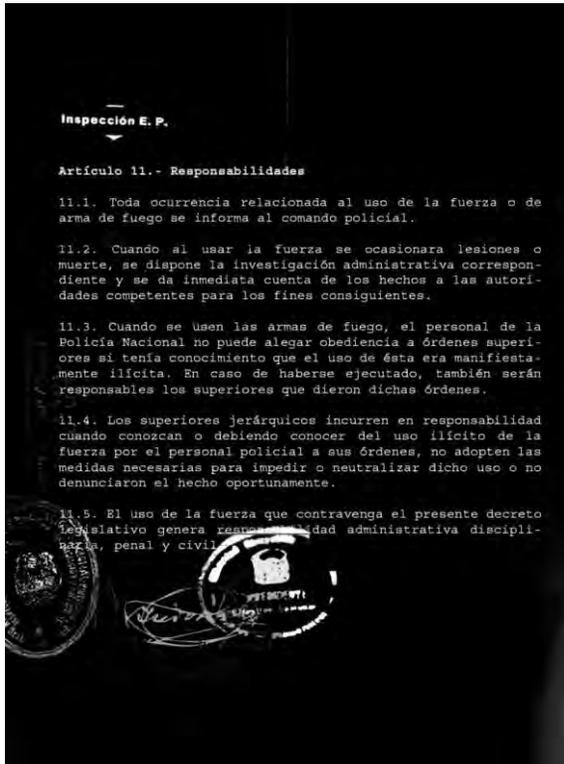
A pesar de las semejanzas, me percaté que no hacen una referencia al Perú directamente, ya que en los testimonios solo hacen mención a la 'Policía Nacional' (PN) dejando abierta la posibilidad, considero, que puede ser la PN de cualquier otro país y no exclusivamente Perú.

Asimismo, la relevancia de esta historia yace, en enfrentarnos a la realidad desde lo 'ficticio', según mi percepción, ya que se han presentado diversos recursos los cuales nos conducen a una experiencia real. Desde cómo el espectador se iba a posicionar en el auditorio, debido a que no había butacas para ningún espectador, ya que el recurso espacial en esta obra deja que uno mismo tome una posición libre durante toda la historia en base a lo que se va constituyendo. Del mismo modo, la introducción de esta obra en la que se nos presenta documentaciones realizadas por la comunidad de Yuyus generó en mí una reflexión y entendimiento de una de las tantas posibilidades de cómo se genera un conflicto social o específicamente un conflicto socioambiental, debido a que como población contaban con derechos que fueron incumplidos tanto por el Estado como por la empresa privada y fue lo que dejó que el conflicto se siga desarrollando.



Figura 2

Artículo 11: Derechos de la población



Nota. Tomada de *Ausentes – Proyecto escénico* [Fotografía], Benza & Tangoa, 2021, [https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/174467/"AUSENTES"%20LIBRO%20DIGITAL%20ISBN%20FINAL.pdf?sequence=13&isAllowed=y](https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/174467/).

Pese a que todo lo descrito se sigue proyectando en las paredes laterales del auditorio, los dos actores siguen permaneciendo en la ubicación que se encontraban desde que ingresamos. Estos cuerpos presentes me indican que son en ellos en los que se desatará dicho conflicto. La postura neutral que tienen en este instante es impactante, ya que mientras todos nos movilizamos en el espacio ya sea para leer con más detenimiento las documentaciones como para posicionarnos en un lugar cerca a dicha tarima en la que se encuentran ambos personajes, reflejan en mí una oposición, como un primer acercamiento al proyecto escénico que voy a presenciar.

Concluyo que son estos cuerpos los protagonistas de estas documentaciones y esto me lleva a cuestionarme si son ellos quienes nos quieren mostrar lo expuesto o solo uno de ellos, debido a que considero que el policía, el cual se evidencia como este personaje por su vestimenta tradicional en el Perú, no expondría la corrupción de una empresa minera que esta aliada con sus colegas ni mucho menos a su propia Institución de la Policía Nacional.

Me voy colocando cerca a la tarima al igual que todos los espectadores, me siento muy curiosa de lo que pasará. La música en vivo, las personas a mi alrededor, los testimonios proyectados y dos personajes frente a todos nosotros, me hacen sumergirme en una historia de manera íntima. Me pregunto, además, si será que los directores quisieron que no haya ninguna butaca como en cualquier teatro tradicional para sentir la cercanía con la historia o cuál es su propósito, aunque sé que esto lo iré descubriendo más adelante.

La música poco a poco se va apagando y es en ese momento que el hombre vestido como un campesino nos habla directamente a todos los que nos encontramos en el espacio. Este momento a continuación es la escena 1, La espera. El hombre que viste con una vestimenta neutral, la cual asocio con una vestimenta de una comunidad andina o de la selva, que, además, posee accesorios opuestos al de su acompañante, quien por su uniforme se sabe que pertenece a la policía. Este personaje nos informa, de manera clara y con un impulso conciso, sobre la denuncia que campesinos de una comunidad, como él, según mi percepción, le han hecho llegar a la empresa privada NEWMINE, quienes, además, han tenido la ayuda de la Policía Nacional para instalar sus maquinarias para la explotación minera. Nos dice todo esto como si fuéramos de su misma comunidad, mencionando una ley sobre los derechos de los campesinos, en el que si la empresa no ha dialogado con la comunidad no puede invadir un territorio que no le corresponde. Cuando este hombre hace mención a la ley, es el policía que baja de la tarima poco a poco y se

aproxima y camina entre nosotros, haciendo uso del espacio en el que nos encontramos, trasladándose por el espacio, sin tener una posición fija, mientras menciona que existe un convenio entre la PN y la empresa minera, el cual tiene como objetivo regular el tránsito en las vías durante el traslado de equipos pesados sobredimensionados, maquinarias. Además, menciona que ellos deben vigilar las instalaciones y los equipos de la empresa.

El campesino baja de la tarima para aproximarse y transitar entre nosotros, realiza la misma acción que el otro personaje, ya que hace uso del espacio en el que me encuentro, el cual creí que no iban a atravesar. Ambos personajes tienen una voz firme, dicen su diálogo uno después del otro con el objetivo, según mi percepción, de accionar o cautivar en nosotros en relación a su argumento. Por un lado, el campesino y/o civil sobre la injusticia que la empresa minera está cometiendo con su comunidad; por otro lado, el policía, quien en su argumento se defiende de aquellas acusaciones, en el que menciona que cumple con su oficio y lo decretado por sus superiores o por la misma ley, debido a que menciona que en el decreto legislativo 1186 el ejecutivo policial puede hacer uso de armas de fuego en situaciones extremas mientras su vida corra peligro.

En este momento me siento como si estuviera en un combate en el que tengo que elegir un bando, ya sea estar de acuerdo con lo que menciona el campesino o con lo que ha mencionado el policía. El campesino, además, reclama sus derechos que por ley deberían cumplirse y el policía cumple con los mandatos de sus superiores y con los de su propio trabajo, como lo mencioné anteriormente. Ambos se acercan y se miran, todos los demás estamos alrededor de ellos. De repente la luz en el espacio se apaga y se proyecta desde un formato audiovisual una entrevista que tiene el nombre de 'Bloque I – Pre conflicto', esta es proyectada delante de la puerta de entrada de este auditorio, sé que esta entrevista que se está visibilizando hacia nosotros

no es en vivo, sino considero que ya ha sido grabada para que en este momento de la obra se proyecte sin ninguna dificultad. Esta proyección pertenece a la escena 2, En la mira, entrevista a Mercedes Harman (parte I). Es una entrevista a la representante del sector minero de la empresa privada NEWMINE: Mercedes Harman.

Algo que me llama la atención es que es mujer; como menciona la entrevistadora, es una mujer que ha logrado abrirse un lugar en un campo en su mayoría masculino. Es curioso, además, que utilizan frases similares de otros programas de noticias en la realidad, como por ejemplo ‘sin medias tintas ni rodeos’, en el que la entrevistadora le da a entender a Harman que es un programa transparente. Esta entrevista que es proyectada, la cual ya ha sido grabada, se encuentra en blanco y negro. Esto me hace cuestionar si esto tiene un porqué y está en relación al tiempo, ya que puede que busquen reflejar que ha sido un tiempo atrás, en el que el televisor era blanco y negro o nos posicionan y/o influyen a escoger uno de los dos bandos: el del policía o el del campesino, ya que son dos colores mundialmente conocidos como opositores.

Figura 3

Set de televisión: Carolina Valencia entrevista a la representante del sector minero Mercedes Harman



Nota. La imagen muestra los elementos escénicos utilizados en la recreación del set de televisión. Tomada de *Ausentes – Proyecto escénico – Obra completa* [Fotografía], Facultad de Artes Escénicas PUCP, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=PPDmZWtYjYk>.

Del mismo modo, el proyectarse un video en blanco y negro simboliza una neutralidad, como, también, una oposición entre estos dos colores. Esto puede entenderse como una mezcla

de sentimientos ya sea de tristeza como de alegría o representar el bien o el mal. Asimismo, es una escenografía con utilería concisa: una mesa, dos sillas y dos vasos de agua tanto para la entrevistadora como para la entrevistada. La vestimenta de la entrevistadora es una blusa sin ningún diseño al igual que Harman. Sin embargo, se puede notar la diferencia entre la entrevistada, debido a que ella posee un saco, haciéndola ver con más poder, unas joyas de perlas, curiosamente de este material, ya que es representante de una minería. Esto puede que haya sido propuesto irónicamente, ya que su empresa privada se encarga de la extracción de minería como oro, plata, zinc, etc. Entonces, puede que ese collar de perlas sea de oro y/o plata. Harman, menciona, que su empresa es totalmente legal y que más bien deberían centrarse en las minerías ilegales, ya que son estas las que ocasionan destrucciones y no su empresa.

Pero esto me recuerda a que no siempre las empresas privadas cumplen con todos los protocolos que dicen tener. Un ejemplo es la empresa Repsol²⁵, que, durante el mes de enero del año, 2022, se dio un derrame de petróleo en la Refinería La Pampilla, en el mar de Ventanilla²⁶, en que hasta la actualidad no se inculpa al responsable o responsables. A pesar de lo ocurrido, días después se ocasionó otro derrame por la misma empresa, lo cual me hace preguntarme si a pesar de que son empresas privadas y legales no desarrollan un protocolo con el cuidado debido para la protección tanto de la flora y fauna como de los propios ciudadanos. Estos problemas ambientales han ocurrido y siguen propagándose en otros departamentos del Perú; sin embargo, esas noticias no suelen generar una gran controversia en el país, puesto que no afecta directamente con la ciudad de Lima o no es informada en la televisión nacional. Lima, siendo la

²⁵ Multinacional energética y petroquímica española.

²⁶ Distrito de la provincia constitucional de El Callao, Perú.

capital del Perú, concentra los ingresos de todo el país, el cual genera una centralización, que, desde mi percepción, se debería ejecutar e implementar una nueva jerarquía.

Del mismo modo, siguiendo con la referencia en su vestimenta y utilería de la entrevistada, Harman, la peluca que utiliza hace que logre visualizarla como una persona pulcra a diferencia de la entrevistadora que se ve con un peinado más ligero.

Se da un apagón y se escucha, en toda esa oscuridad, que la policía se está acercando, como si fueran más de 10 policías, todos en una marcha unísona, como en la realidad suelen hacerlo. Luego se ve una luz pequeña que apunta a María Chauca. Esta es la escena 3, Campesina denuncia el abuso de empresa minera. En esta oscuridad, no sé qué posición tomar en el espacio, siento que no hay mucho movimiento entre los demás espectadores, ya que no podemos ver más allá que el rostro de la mujer. Una luz es proyectada solo a esta mujer, ya que solo se le puede ver su rostro, no es una luz fuerte como el uso de un cañón de luz, más bien siento como si estuviera con una linterna apuntándola justo al rostro, como si no quisiera llamar la atención de alguien más. Esto me lleva a centrarme a sus gestos faciales en relación a lo que nos cuenta, su relato sobre la denuncia a la empresa minera. La voz con la cual nos relata su denuncia es de rabia e impotencia por todo lo que la policía le hizo a ella como a su comunidad. La vestimenta de esta mujer es específica, debido a que su sombrero, el cual es grande y de color crema, me hacen relacionarlo con las mujeres de la sierra, ya que es muy usual en ellas poseerlo. Me he quedado en un solo lugar, no hay mucho movimiento entre los demás espectadores; pareciera que cada uno ha tomado una posición en el espacio.

Se apaga la luz y se escuchan personas llorando; esto me causa una sensación terrible y me dan ganas de llorar, porque siento que no puedo hacer nada. Los mismos actores se encuentran distribuidos entre el público con celulares y tablets que ellos mismos sujetan. Se

reproducen videos en el que se observa cómo policías agreden a campesinos quienes defienden su tierra. Esto se visualiza desde la perspectiva de la persona que está grabando, viendo como al frente de esta hay más de una docena de policías con sus escudos y todos sus implementos. Estoy segura que la persona que está grabando es una de las personas que llora, reclama y pide ayuda al igual que su comunidad. Es un video que no cuenta con tan buena calidad, está en blanco y negro; y a pesar de que se ve borroso se puede notar que es en un lugar descampado y hay una gran maquinaria detrás de los policías.

Este recurso que han utilizado, no teniendo una claridad visual como el de la entrevista antes proyectada, me deja una sensación de desbalance entre lo que se informa en este proyecto escénico como en la vida fuera de este auditorio. La pulcritud de la imagen del medio de comunicación en el que se ha dado la entrevista nos refleja que existe una prioridad ante personajes con poder, como lo es Harman en esta historia ficticia. Asimismo, la proyección de estos videos se está realizando a través de los celulares de los pobladores que lo sostienen en sus manos, tal vez por eso es que la calidad del video se proyecta de ese modo, ya que entiendo que puede ser una manera de decirnos que en dicha comunidad no hay aparatos tecnológicos muy avanzados como existe en una ciudad que es capital de un país. De este modo, reflexiono en base a que los medios de comunicación poseen un poder en base a la información que trasmiten; es información incompleta, ya que no todas las noticias se llegan a exponer a todo el país. Como se suele decir coloquialmente solo se muestra una cara de la moneda más no toda completa.

Me pregunto si es que están sometiendo a los campesinos por no querer que una empresa privada se apropie de su territorio. Esto es totalmente crudo, me cuestiono si es un video real. Creo que sí y eso me atormenta mucho más, ya que sé que no es ficción, que es un momento inhumano que ha sucedido mientras yo he podido estar en mi casa sin ninguna preocupación

como muchas de las personas que nos encontrábamos como espectadores. No sé de qué año será el video, pero intuyo que es lo sucedido durante la masacre del 2009, el llamado ‘El Baguazo’, en el Perú, durante el segundo gobierno de Alan García²⁷. La decisión de que se esté proyectando este video invita a que las y los espectadores podamos conectar estos hechos con eventos reales, no necesariamente con eventos sucedido en nuestro país, debido a que las problemáticas en una sociedad son visibles a nivel mundial. A continuación, se puede ver y escuchar que la que está grabando lo hace para pedir ayuda y para que quede registrado lo que los policías les están haciendo. Me he quedado con una sensación espantosa y me siento aterrada de que entre humanos nos hagamos esto; me pregunto cómo se sentirán las personas que están como espectadores, así como yo.

De pronto las luces se encienden, vemos a la misma mujer que reclamaba encima de la tarima antes de que se exponga el video aterrador de una vivencia real entre policías y campesinos. La mujer tiene un sombrero beige grande que le ocasiona una sombra en su rostro, una blusa dentro de su chompa azul, una falda anaranjada con pliegues similar a una pollera y unos yanquis.

Los policías, quienes se encuentran en frente de ella, llevan escudos y todos los implementos al igual que el video que proyectaron, toman el centro del espacio, las personas de mi lado y yo nos movemos hasta posicionarnos en un lugar, debido a que son los policías quienes van avanzando con dirección a María Chauca.

María Chauca se acerca a nosotros, mientras todos tenemos nuestra atención en ella. La fuerza que utiliza para evocar su denuncia está calando en mí. Los movimientos coreografiados de María Chauca con los policías son desgarradores, ya que vemos a una mujer mayor, sola,

²⁷ Abogado y político peruano. Presidente del Perú durante dos gobiernos: (1985-1990) y (2006-2011).

enfrentarse a un grupo de policías, quienes la empujan, sin tener compasión; por solo ser un ser humano, los policías no muestran empatía ni humanidad hacia ella. Es una mujer que a pesar de este abuso por parte de la policía se levanta, toma posición del espacio, recoge su sombrero que se cayó debido a los movimientos bruscos hacia ella y se levanta en dirección hacia nosotros. El uso corporal y espacial nos hace dar cuenta que es una mujer aguerrida, la gran potencia en su voz y su furia complementan una queja por la injusticia que se ha ocasionado por la empresa minera, debido a las muertes y desapariciones en su comunidad. Hay personas mayores a mi alrededor, me sorprende que todos estemos en la misma posición y que estaremos, supongo, en esa misma posición: estar parados y moviéndonos, a lo largo de toda la obra.

Figura 4

María Chauca relata su testimonio y se enfrenta a la policía



Nota. La posición del espectador frente a la policía que bloquea el paso a María Chauca. Tomada de *Ausentes – Proyecto escénico* [Fotografía], Benza & Tangoa, 2021, <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/174467/'AUSENTES'%20LIBRO%20DIGITAL%20ISBN%20FINAL.pdf?sequence=13&isAllowed=y>.

Es una imagen potente la de la mujer con los policías. Solo es ella delante de cuatro policías, quienes no la dejan pasar y la enfrentan. Me duele ver todo esto, quiero ayudar a esta mujer, no es alguien joven, tendrá aproximadamente entre 50 a 60 años. Me pregunto: ¿cómo policías quienes deberían cuidarnos pueden enfrentarse con una mujer que podría ser su hermana, su madre, su abuela o tan solo su familiar? La mujer se enfrenta a los policías, les dice sus propias verdades y siempre resalta su denuncia hacia la empresa minera.

Se da otro apagón y se escucha como los policías se van alejando al ritmo de una marcha unísona. De pronto, se ilumina con la ayuda de un cañón de luz a una mujer que se encuentra con una espátula cubriendo y decorando una torta con chocolate. Aquí transcurre la escena 4, Testimonio de Sandra García. Tanto el atuendo de este personaje como la acción que realiza evidencia que se encarga de las funciones de su casa. Su cabello está recogido, posee unos aretes y collar simples, un vestido y un mandil.

El cambio de atmósfera es indudable, debido a que se pasó de una escena en la que una mujer adulta se enfrentaba a policías, en donde hasta ellos la atacaban, a una escena en la que vemos a una mujer en una sola posición realizando una acción física. Aún no sé qué es lo que nos va a relatar y/o describir según su experiencia vivida. La mujer de la escena anterior nos ha contado su experiencia que, si bien se encuentra enmarcada en la obra, se asemeja a la de muchas mujeres en estos contextos. Ello da cuenta de la investigación que hay detrás de la creación de las escenas.

Figura 5

Sandra García mientras prepara la torta de chocolate y relata su testimonio



Nota. Tomada de *Ausentes – Proyecto escénico – Obra completa* [Fotografía], Facultad de Artes Escénicas PUCP, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=PPDmZWtYjYk>.

Ella relata cómo se conoció con su esposo, durante los años ochenta. Generan imágenes que describen este proceso desde que fue su enamorada hasta su esposa después de los 3 meses. Por lo que nos va relatando, entiendo que su esposo es oficial de la PN, quien se va durante un tiempo prolongando de su casa para cumplir su función laboral. Ella menciona que a veces quisiera que su esposo renunciara, sobre todo, por sus hijos y por la incertidumbre que es el oficio de su carrera. Del mismo modo, todo esto se presencia en el rostro cabizbajo que la actriz refleja debido al miedo que siente por si a su esposo le sucediera una tragedia. A pesar de esto, ella nunca imaginó que la noticia del fallecimiento de su aún esposo fuera confusa por parte de la Institución Policial; puesto que, en un principio, le mintieron respecto a la noticia y, al final, le indicaron que reconozca el cuerpo de su esposo en la funeraria. Lo cual refleja la poca empatía que esta institución tiene hacia los familiares de los difuntos, sin importarle si es que la familia estuvo preocupada o no.

De pronto le coloca unas velas a la torta que está preparando; aquí se descubre que lo hacía porque les encantaba celebrar su aniversario, en la que se reunía mucha gente y hasta organizaban una fiesta. En este momento se da un giro en esta escena, debido a que Sandra García va cambiando su tono de voz; la felicidad que trae consigo esos recuerdos que tenía con

su esposo, es lo que nos va contando, en los que ambos disfrutaban tenerse el uno al otro.

Considero que esta construcción de atmósfera nos introduce a la intimidad del personaje, ya que nos genera una horizontalidad con ella y sus recuerdos.

Se siente en el ambiente ese cambio tan sutil. Además, la forma y/o modo en la que entona estas palabras nos lleva a cada uno del público, los cuales somos un gran porcentaje, a celebrar con ellos su aniversario. Tal vez es por eso que, en este suceso, estimo, que el espacio es el adecuado porque nos traslada a cada historia de cada uno de los personajes.

Luego de ese acontecimiento, se ve entrar a su esposo fallecido, quien sube la pequeña escalera para llegar a la tarima en la que se encuentra su esposa. Él entra en silencio y la abraza y besa; mientras ella relata que muchos terroristas ya han sido liberados de la cárcel luego de 25 años de condena. Menciona que mujeres como ella han perdido a sus esposos en el conflicto socioambiental y que han quedado con un vacío en sus vidas, en la que la Institución ni si quiera lo reconoce.

Ambos soplan la vela de la torta que tiene colocado el número 25, que hace referencia tanto a los años que cumplen de su aniversario como a lo mencionado por la mujer, que se ha cumplido la sentencia de 25 años desde que se inculpo a diversas personas por terrorismo durante el conflicto armado interno.

Él le muestra el ademán de la mano el cual hace referencia a que la está invitando a bailar en la pista que acaba de sonar; ella inmediatamente acepta y se quita el mandil. La música que suena invade todo el ambiente, volteo a mi derecha y veo que la música sigue siendo en vivo y eso hace que resuene más íntimamente conmigo y supongo que para muchos en la sala, en la que se incluye a los actores, debido a que sé que la sensación de la música en vivo llega a uno mismo de una manera distinta que una pista grabada. La experiencia estética de la música en vivo, según

mi percepción, siempre será distinta a la música grabada, a pesar de que esta última es la réplica de la primera. Ninguna de las dos es sustituible, ambas generan una experiencia distinta, pero considero que el que hayan decidido interpretar la música en vivo, sobre todo en este proyecto, calza precisamente con la manera en la que los personajes llegan a atravesar en el público, porque existe una sensibilidad cuando el oído humano la experimenta. Como me está sucediendo a mí en este preciso momento, ya que este hace que se estimule mis recuerdos, mi memoria, me lleva por un viaje con la escena que se reproduce. Asimismo, estimula mi cuerpo, estoy más sensible a lo que observo porque está resonando no solo en mi cabeza, sino que vibro con todo lo que mi cuerpo quiere percibir y expresar.

Del mismo modo, la emoción que transmite la escena en compañía con la pista en directo está en relación con quien la emite, la recibe y sobre todo de lo que está aconteciendo. También me pregunto cómo será para los músicos generar un sonido en vivo, el cual no tiene repeticiones para que mejore, como en un estudio de grabación. La incertidumbre y sensaciones que deben experimentar en esos momentos de música en vivo deben ser únicos, debido a que ningún día será igual al otro.

Esta escena para mí se ha convertido en una escena íntima, puesto que me hace sentir muy cerca a ellos. Sandra García se ve una mujer fuerte a pesar de todo lo vivido como de las propias injusticias. La música nunca deja su potencia, ellos empiezan a bailar y luego vemos entrar a dos parejas más.

Este episodio pertenece a la escena 5, Despedidas. En ella se encuentran los dos personajes del principio -el campesino y el policía- cada uno con sus parejas. La posición que tomo al igual que los espectadores es espontánea y de acuerdo a lo que se va desarrollando. El uso del espacio de los actores es en relación hacia el público, rompen la cuarta pared, somos

espectadores activos y ellos actores activos con nosotros. Sé que parece que tomaran libremente el espacio, pero puede que tengan una distribución clara y concisa, un orden. Los actores logran esta distribución debido a los movimientos establecidos, es decir, a través de la secuencia rítmica del baile particular de cada pareja. Así como el acercamiento íntimo a gran parte de nosotros, lo cual lo realizan de manera viva y con una emoción de alegría. Esto tiene sentido, puesto que se encuentran en una fiesta o una discoteca. Por ende, por todo lo descrito hace que nos posicionemos de forma semicircular hacia ellos.

El personaje del policía cuando entra en el espacio tiene en la mano un vaso de cerveza y su acompañante se lo quita y se lo da a alguien del público para que puedan bailar más cómodamente. Esto me hace reflexionar que ellos saben que existimos, somos personas en la fiesta como ellos, pero es curioso que entre ambas parejas no dialoguen. Es como si no supieran que ellos están, pero sí nosotros. Parece que nos contarán como se conocieron y como iniciaron su romance. La mujer que denunció y se enfrentó a los policías momentos antes es la pareja del campesino: María Chauca esposa de Juan Chaupis.

Se pueden ver las diferentes formas de bailar de cada pareja, debido a que por un lado vemos al policía con su dúo que bailan como si fuera un vals y lo hacen de manera pausada. Asimismo, su vestimenta es distinta a la de la otra pareja, lo cual evoca a dos personas de la costa peruana y, por ende, el contexto en el que viven está en relación al lugar y el espacio, ya que pienso que se encuentran en un bar o discoteca limeña. Mientras que la otra pareja, el campesino y su futura esposa, bailan con más euforia, sus pasos poseen más saltos que la otra pareja, lo cual evidencia que pertenecen a un lugar distinto. Considero, además, por su vestimenta que se asemejan a una pareja de la sierra peruana.

Todos nos encontramos en media luna hacia ellos, a ambas parejas se les observa felices. Llega un momento en el que se acercan a nosotros y nos empiezan a hablar, me siento en la misma fiesta que ellos. Se empiezan a acercar a nosotros, se vuelve todo más íntimo, no escucho bien que le dicen al público, pero puedo observar que lo hacen de manera sonriente y amable.

La música sigue sonando y las parejas se abrazan y besan como si estuvieran en su propio universo hasta que podemos notar como sus esposos tienen que partir. Armando Villalobos como Juan Chaupis tiene oficios diferentes, pero con el mismo deber: cumplir su función tanto como civil y líder de su comunidad al igual que el oficial de la PN. En este momento me pregunto si sabrán a lo que se enfrentarán. Aún yo no lo sé, pero intuyo que no será nada bueno.

La música cambia en el momento que ambas parejas se despiden y se alistan hacia su deber. Este recurso sonoro me ocasiona una sensación de tristeza por los instrumentos utilizados, ya que el uso del violín en esta pista, según mi experiencia y sensibilidad, es lo que me deja tal sentimiento, esto sumándole lo que está pasando: cada esposa le da a su pareja algo que los representa. Me gustaría decirles y advertirles que mejor se queden en casa con su familia, pero sé que es imposible. La pareja del policía le da su casco y un rosario; mientras que, la esposa del campesino le da su Duship. Según mi percepción, veo que esta imagen que nos brindan es una introducción hacia el enfrentamiento de estos dos hombres y, tal vez, el último momento que compartirán, con vida, con sus esposas.

Una vez más se utiliza el recurso visual en el que se nos presenta la imagen de estos dos hombres vestidos de acuerdo a su oficio y a su región o comunidad, de igual manera como estuvieron al inicio de la obra. Se ve una imagen en blanco y negro con tonos grises. Me pregunto si ellos representan esta oposición; a pesar de que ambos tienen una familia, un hogar, pero son sus deberes opuestos, los cuales los llevarán a enfrentarse hasta la muerte.

Pero esta oposición no nos dice si uno es el bien y el otro es el mal. Nos han mostrado las dos partes, la familia de ambos. Me pregunto si hay algún culpable o si uno de los dos lo es. Aún me sigo cuestionando, aunque no quiero ni juzgo a ninguno, ambos son humanos que quieren lo mejor para su familia y sociedad, y que debido a eso las han dejado para conseguir algo mejor. El campesino por su parte va a defender su territorio, el cual es de su familia como de su comunidad. El policía, por otro lado, está cumpliendo con su trabajo, para poder solventar a su propia familia.

A las mujeres se las ve de espaldas mientras detrás se ve en las paredes a sus esposos en una pequeña imagen proyectada. Cada una está en una posición distinta en el espacio, pero encima de una tarima. Considero que se utiliza este recurso para que nosotros como público veamos con claridad cada escena.

Finalmente, este es el cierre del primer bloque, el cual nos inserta con más densidad y profundidad a la vida de cada uno de los personajes que veremos en conflicto. Las sensaciones han sido variadas desde un comienzo hasta el cierre del pre-conflicto. Nos han sumergido en una vivencia íntima desde el querer tomar un bando hasta desligarnos de eso, ya que no optaba por irme a favor o del campesino o policía. El conocer su historia nos hace verlos tal y cual como son, nos hace ver su humanidad. A algunos le recordará a su familia, en lo personal, tengo familia que pertenece a la Policía Nacional del Perú (PNP) como Armando Villalobos y son mis raíces que pertenecen a un pueblo, Lampián²⁸, como la región de Yuyus a la que pertenece Juan Chaupis.

Esto me lleva al debate que hubo en el año 2020, durante el mes de noviembre en el que muchos jóvenes, incluyéndome, salimos a la calle a protestar sobre la crisis política que se

²⁸ Ubicado en el departamento de Lima, provincia de Huaral.

presentó, lo cual desencadenó el fallecimiento de dos jóvenes durante los enfrentamientos con la PNP. Muchos de los jóvenes tenían padres que pertenecían a la PNP, quienes se encontraban en las protestas, pero sabían que iban a cumplir con su deber.

Este primer bloque, me hace reflexionar en base a cómo y por qué se originan estos enfrentamientos y a la vez si es que deberíamos elegir una posición, postura o hasta un ‘bando’. Considero que el objetivo final es ver más allá de lo evidente que nos muestra un conflicto social como en el caso de la historia de esta obra. En pocas palabras, cuestionar nuestras ideas, generar nuevas, no buscar un culpable, si no entender el por qué para poder realizar un cambio, o por lo menos intentarlo.

El culpar a alguien sin conocer e investigar el problema no será de mucha ayuda; a pesar de que, claro, existe un culpable, alguien o toda una Institución que tiene el deber de frenar o evitar estos conflictos. Como se proyectó en un principio de la obra, los documentos que la población de Yuyus describió hacían énfasis a que no se los escuchó; a pesar de sus reclamos y de que poseen derechos como comunidad.

El uso de las pistas musicales en vivo fueron un recurso que potencia cada suceso o historia de cada una de las escenas. En el que, además, la vestimenta refleja en los actores el personaje que están encarnando y las diferencias que existe entre uno y otro, como se pudo ver en un principio con los personajes de Armando Villalobos y Juan Chaupis. Aunque en esta última escena se presencié la imagen de estos personajes en blanco y negro, desde el recurso visual de la proyección. Estos colores evidencian una neutralidad y el luto en los personajes.

Los recursos que entran al juego que como espectadores hemos experimentado, están en relación a los diferentes momentos y atmósferas que se crearon para cada escena, las cuales fueron fluidas, ninguna mostró hasta el momento un estancamiento; aunque poseían en algunas

ocasiones cambios drásticos, todos se han desarrollado con claridad y espontaneidad. Esto me llevo en todo momento a sentirme parte de un juego vivo y de diferentes sensaciones como estar en una montaña rusa.

3.2 Bloque II: Conflicto

Luego de estas escenas, se da un apagón nuevamente y ahora estoy visualizando en la pantalla el título de ‘Bloque II – El conflicto’. Desde mi intuición, debido al momento anterior que experimenté, considero que el enfoque en este bloque estará conducido en relatarnos cómo sucedió el conflicto: de qué manera. Todo esto hasta saber cómo murieron Armando Villalobos y Juan Chaupis, debido a que en la escena anterior la proyección que hubo de los personajes nos adelantó su muerte.

Se da paso a la siguiente escena, la escena 6, Convocatoria a la toma de la carretera. Entra un hombre con un megáfono gritando: ‘Atención compañeras y compañeros, hoy vamos a tomar juntos la carretera del Libertador, hoy le vamos a demostrar al país entero que defendemos nuestro sagrado territorio’. Este llamado nos hace que demos un giro de 180°, debido a que el título que estábamos presenciando, por el reflector, se encontraba en oposición a la anterior.

Después de esto, ingresa un grupo de manifestantes con diferentes elementos como llantas, un baúl, una pancarta con el nombre de Yuyus, la región a la que pertenecen, ramas gruesas y una bandera que simboliza a esta comunidad, su comunidad, acompañados de Juan Chaupis quien toma la primera posición. Estos elementos son una referencia directa a la realidad, ya que en muchas manifestaciones es usual ver dichos objetos. Estos elementos expresan un sentir que se vuelve realidad tangible y violenta, que los hace buscar ser escuchados y vistos a través de estas acciones, ya que de esa manera lo harán sus oponentes. Esto significa una de las

últimas opciones que de seguro han tomado ante la negación de sus reclamos y derechos como comunidad.

El uso de estos objetos reales, como las llantas, piedras, palos, etcétera, que entran en escena, representan una violencia directa hacia quienes se enfrentarán, que considero será a la PN. Mi atención hace que se centre en ellos. El uso de los cascabeles en su vestimenta ayuda a la sonoridad en el espacio que está en acompañamiento con la pista y la coreografía que están desarrollando, puesto que forman parte de los elementos estéticos que refuerzan la atmósfera creada en este acontecimiento, que considero es el enfrentamiento crucial entre dos bandos.

Ellos ingresan entonando un cántico de protesta:

Venimos, venimos, venimos todos al campo

Venimos, venimos, venimos todos marchando...

Vamos a luchar

Todos en una entonación de fuerza que se siente tanto en su voz y se visualiza en su corporalidad; lo hacen dirigiéndose a nosotros a través de su propia mirada potente.

Los manifestantes poseen una vestimenta con tonos tierra, en sus talones tienen puestos cascabeles, excepto quien posee el megáfono, los cuales son como sonajas que producen un sonido al moverlos. Estos se suelen utilizar en danzas típicas como parte de la vestimenta. Entonces me pregunto si es que lo utilizan porque danzan o acompañan sonoramente sus movimientos.

El representante de esta comunidad se sube al baúl, el cual se encuentra al medio de todos; este incentiva a todo el público, como si fuéramos quienes también nos encontramos en la manifestación o parte de la comunidad. La expectativa en mí es que no debo tener más miedo como lo enuncia Juan Chaupis: “todos estamos listos para enfrentarnos a los policías y al mismo

Gobierno’’. Los demás actores, que se ven jóvenes por su aspecto, nos incentivan a gritar con ellos, tienen una energía que llena todo el espacio.

Figura 6

Primer enfrentamiento lúdico entre manifestantes y policías



Nota. Tomada de *Ausentes – Proyecto escénico* [Fotografía], Benza & Tangoa, 2021, <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/174467/'AUSENTES'%20LIBRO%20DIGITAL%20ISBN%20FINAL.pdf?sequence=13&isAllowed=y>.

Luego de ese momento continúa la escena 7, Toma de la carretera. Los manifestantes que pertenecen a esta comunidad, Yuyus, empiezan a bailar utilizando pasos firmes y fuertes, los cuales van acompañados de la música y gritos de alientos. Esto me hace sentir una vibración en todo mi cuerpo, la fuerza de los movimientos de los manifestantes, como si fueran unos guerreros, la música que se acopla perfectamente a ellos, todo esto, me genera la sensación de ser parte de esta lucha, quisiera bailar al compás de ellos y gritar. La energía que tiene cada uno de ellos al bailar, te hace viajar, te transporta, te hace sentir la experiencia en carne propia. Ellos se encuentran al centro, mientras todos los rodeamos, y bailan para cada lado, cada vez con más energía y zapateos, en el que no demuestran cansancio alguno. El desplazamiento de los actores

es preciso; tanto el público como yo hemos tomado una posición en el espacio para que no interfiera con los manifestantes y puedan bailar abiertamente sin ningún temor a lastimar a alguien. Sus movimientos van variando de acuerdo a como la música cambia de entonación. La sensibilidad ante este hecho es tanta que me recuerda a bailes típicos que realizaba durante el colegio o cuando he sido testigo de bailes que se realizan en fiestas patronales en ciudades del Perú.

La interacción que se puede sentir es totalmente cercana, nosotros no somos un bando distinto para ellos, somos su bando. El baile ha sido su forma de comunicarnos una información de su comunidad, de quienes son y que es lo que quieren, y sobre todo que es lo que necesitan para salvar a su territorio ante una contaminación que la empresa privada puede causar hasta eliminar a cada uno de su familia, porque todos son familia.

Es cierto, porque al lugar al que pertenece mi abuela materna, como mencioné en páginas anteriores, Lampián, es un pueblo en el que todos nos consideramos familia; debe ser porque es pequeño y considero que sucede lo mismo con la comunidad de 'Yuyus'. El cierre de este baile, el cual ha sido el tomar la carretera, como bien dice el título de esta escena, es de victoria y fuerza en cada uno de ellos, para alistarse al enfrentamiento, que creo está próximo a llegar.

Se da un apagón y se proyecta una luz a un hombre que posee una banda, tal vez sea la presidencial, viste con un traje negro, una camisa blanca y unos zapatos negros. Este hecho es la escena 8, Presidente condena la toma de la carretera. El espacio que toma aquel personaje te habitúa en una conferencia de prensa, ya que la utilería que complementa su vestimenta describe un acontecimiento similar en la vida real. La banda presidencial también evidencia que aquel presidente no es de Perú y tampoco queda clara una referencia directa de un país en específico, a pesar de que la similitud de su interpretación con expresidentes del Perú es en gran escala muy

semejante. Este suceso no posee una musicalización, solo es el personaje y su discurso. Es un momento que invita a profundizar en la acción tanto por las características visuales y sonoras de tal acontecimiento como de la actuación de aquel personaje. La estética que se está utilizando en esta escena posee una línea clara, la cual evidencia, según mi percepción, una crítica hacia el comportamiento de expresidentes, los cuales conllevaban un gran poder en la sociedad y cómo estos lo utilizaban, y distribuían a su placer. Este presidente, como ya pude percibirlo desde mi posición, va a dar una conferencia, en la que ha salido para dar su opinión y responder las preguntas que él desee debido al conflicto que está sucediendo entre la comunidad de 'Yuyus' con la empresa privada NEWMINE.

En esta conferencia minimiza dicho conflicto y además al igual que en la primera entrevista a Harman, en el que utilizan frases de la realidad, este personaje utiliza diversas frases y ademanes de expresidentes del Perú. Aunque uno muy notorio es del expresidente Alan García, debido a que menciona la típica frase 'el que no la debe no la teme'. De la misma manera, el porte, el manejo oral de este personaje, se asemeja a la personalidad de aquel expresidente. El uso de sus manos, utilizando el índice en cada una de ellas es similar a la expresión corporal del expresidente mencionado. Tal vez es una muestra de la verdad en esta ficción, ya que no parece que fuera al 100% ficción, como he mencionado anteriormente. Considero que, en este momento, se emplea un recurso satírico para expresar la realidad. A pesar de que, es cierto que no es una obra testimonial o documentaria, el uso de estos elementos se han ido presentando. Como espectadora estas diversas formas de mostrar dicha situación construyen una experiencia única y viva para cada uno que se encuentra presente. El uso de cada recurso dispone de un objetivo, en el se construye una atmósfera más real y, sobre todo, sensorial, para que el contexto

que se desarrolla no sea transitorio o temporal, sino que genere diversas reflexiones en los asistentes de acuerdo a su entorno y/o sociedad en la que viven.

Nota. Tomada de *La República* [Fotografía], *La República*, 2019, <https://larepublica.pe/politica/874589-alan-garcia-el-que-tiene-un-ego-colosal-no-recibe-propinitas-ni-plata-de-nadie/>

Figura 7

Alan García es interceptado por diferentes medios televisivos peruanos



Figura 8

Presidente es interceptado por un grupo de periodistas



Nota. Tomada de “Ausentes” – Proyecto escénico [Fotografía], Benza & Tangoa, 2021,

<https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/174467/”AUSENTES”%20LIBRO%20DIGITAL%20ISBN%20FINAL.pdf?sequence=13&isAllowed=y>.

Detrás de este personaje se ve la grabación en directo, justo frente a nosotros, encima de la tarima donde se este se encuentra. Este recurso que se ha utilizado para este suceso, suele utilizarse en los conciertos, ya que se transmite en una pantalla grande lo que el artista acciona en el mismo instante, teniendo el objetivo de que los asistentes que se encuentran más alejados de la tarima puedan visualizarlo sin ninguna incomodidad. Esto me hace pensar que la proyección de video de aquel personaje cumple con ese objetivo, ya que no hay butacas en el espacio y puede

que algunos espectadores se encuentren más atrás que otros; sin embargo, ahora me encuentro en primera fila. Asimismo, esto refleja lo que las diversas cámaras están enfocando y lo que se verá en directo en señal abierta para saber la opinión del presidente en relación a los reclamos de la comunidad de Yuyus.

De la misma manera, el sugiere que tanto los representantes de la empresa minera como los campesinos dialoguen entre ellos y ‘no frenen el desarrollo del país’, frase que utilizó Alan García durante el conflicto del Baguazo, en el que además lo dejen trabajar utilizando una grosería muy usual en el Perú: ‘carajo’. Mientras sale dicho presidente de este gobierno ficcional se proyecta una vez más la entrevista de Mercedes Harman. Dando paso a la escena 9, En la mira, entrevista a Mercedes Harman (parte II).

En esta se informa que un grupo de pobladores pertenecientes a la región del ‘Progreso’ han bloqueado la carretera El Libertador para que la empresa privada NEWMINE opere en su territorio. En esta parte me es curioso los nombres que han utilizado para la región de los pobladores, la carretera como de la misma empresa privada. Esto debido a que, en primer lugar, que la región a la que pertenecen estos pobladores reciba el nombre de El Progreso es irónico ya que fue el mismo presidente que menciona que ‘no frenen el progreso del país’, en el que en esta obra ellos por el nombre que llevan representan a este progreso.

Asimismo, que la carretera lleve el nombre El Libertador, hace referencia a que esta carretera promueve la libertad social, política o económica, la cual le debe a una comunidad por tal liberación. Viene además del verbo ‘libertad’ lo cual se asocia a la liberación de esclavitud de muchos campesinos. Por último, que la empresa tenga un nombre en inglés, la cual significa ‘nueva mina’, nos dice mucho sobre cómo un país, asociándolo al Perú, puede defender una empresa extranjera y no a sus propios pobladores.

Que la entrevistada sea a una representante de esta empresa, se puede distinguir como cierta preferencia para ese sector, debido a que no se da el mismo espacio y tiempo a algún representante de la población regional. Este subtexto que se encuentra implícito se puede resumir como la invisibilización de las poblaciones afectadas. Esto debido a que el espacio y la voz que se le brinda al poder hegemónico es en base al poder económico que la empresa extranjera posee.

Esto se puede evidenciar en cómo Mercedes Harman, la representante de la minera, menciona que el Estado es quien debe velar por la seguridad de los trabajadores por si son atacados por los manifestantes, puesto que saben que poseen un poder mayor que cualquiera que se encuentre en actitud de protesta. Al finalizar la entrevista, Harman menciona que es esta empresa quien da desarrollo al país: “¿sino fueran ellos quienes lo harían?”, ya que son ellos el combustible para empujar ‘el carro del desarrollo’ utilizando esta metáfora para manifestar que su empresa lo es y sin ella regresarían al transporte de ‘caballos y burros’. Es decir, que sin ellos el país a pesar de no avanzar retrocedería a una época de las carretas por no dejarlos trabajar.

Después de esta proyección visual, la cual tuvo un corte abrupto, se presencia la escena 10, Estado de la policía. En esta se ve como un policía se encuentra hablando con su superior; es el policía quien le manifiesta que no es buena idea ir a la carretera y enfrentarse a los manifestantes. El policía se encuentra sobre una tarima, atrás de él se ve unas cortinas negras, una escenografía minimalista o mejor descrita como precisa, ya que si tal vez fuera una escenografía repleta de utilería sería complicada o innecesaria, ya que son los propios actores que te trasladan a diferentes lugares. Relaciono lo dicho por el maestro Peter Brook en su libro *El espacio vacío* (2015): “solo se necesita un hombre que camine por un espacio sin ningún elemento y otro que este observándolo para que se realice un acto teatral”. Es entonces, que considero que en varios acontecimientos ha sucedido de ese modo, ya que, al inicio de la obra,

Armando Villalobos y Juan Chaupis caminan a través del espacio sin ningún elemento en ello, solo ellos y su vestimenta que nos evidencia quienes son, en medio de nosotros, el público. De igual manera, hasta este momento considero que en este proyecto están utilizando la utilería precisa para entrar al juego. Mi no solo concentración va más allá de lo que hay como escenografía, sino que la utilería se vuelve un recurso estético que se complementa con los movimientos de los personajes y a su propia voz.

En esta escena el jefe del oficial le deja en claro que solo debe seguir las órdenes que le está dando. Todo lo transcurrido es un preámbulo hacia la siguiente escena, la cual se desencadena de manera fluida por este hecho.

Es decir, se inicia la escena 11, Llegada de la policía. Aquí son ellos quienes empiezan una danza junto a la música que acompañó a los manifestantes anteriormente. Los policías tienen una danza similar a la población regional, debido a que utilizan una fuerza también en sus pies, aunque ellos marcan la marcha usual de los policías. Bajan de la tarima al compás de esta danza y al frente de ellos están posicionados la población de Yuyus.

En este momento se da un enfrentamiento, pero es un enfrentamiento de danzas, y se da paso a un cambio de música, de igual manera, con rasgos andinos. Esta es la escena 12, Enfrentamiento lúdico (carnaval). Este acontecimiento me lleva a la reflexión de que quieren mostrar más que una confrontación directa entre ambos bandos, debido al recurso sonoro utilizado. Este puede que sea un camino para mostrarnos la cultura de la comunidad de Yuyus en oposición a la coreografía ruda que los policías suelen demostrar en una protesta. Aunque en esta obra han tomado referencias de las características que poseen los policías habitualmente para proponer una estética dentro de la obra, los cuales los llevan a ellos a movimientos unísonos, en el que nos comunican, de igual manera, su formación como policías: fuerte y ruda que tienen a lo

largo de su preparación. A pesar de que están cumpliendo órdenes de sus superiores, todos se muestran como uno y con el mismo propósito, todo esto acompañado de la musicalización que posee en su melodía una similitud con lo andino, debido a los instrumentos utilizados, la cual es la pista 09: 'Conflicto'.

Al finalizar este enfrentamiento que lo llamo 'enfrentamiento dancístico' o lúdico como su propio título lo describe, tanto policías como manifestantes se empiezan a dispersar y son los manifestantes quienes lanzan pica - pica y nos trasladan a todos al medio; mientras que, van danzando alrededor nuestro. Siento a los demás espectadores muy cerca de mí, como una manifestación, en el que todos avanzan en conjunto. Tal vez y es por eso que nos han acercado a todos al medio.

Los policías utilizan su escudo en forma de los cachos de una vaca o toro y esto hace que se me venga a la mente las tradiciones populares de la sierra del Perú, en el que en sus fiestas patronales realizan la Vaca loca²⁹, la cual se basa en que una persona cargue una estructura de fierro, la cual está decorada en forma de vaca y recubierta de todo tipo de juegos pirotécnicos y, además, se mueva al son de la música que toca la banda en vivo. Esto genera miedo y diversión ya que no quieres que te alcancen las chispas que emiten estas pirotecnias o la misma Vaca loca. Es contagiosa la abundancia estética y locura que emite este acto, el cual está lleno de colores vívidos por las luces que expulsan los pirotécnicos como también de alegría. Es en este momento que entiendo porque no hay sillas ni butacas, no hubiese querido experimentar esta obra sentada cómodamente en mi butaca.

²⁹ Estructura de fierro de forma de vaca y decorada con juegos pirotécnicos, la cual es manejada por una persona durante el espectáculo costumbrista de fuegos artificiales en fiestas patronales.

Ilustración 9

Fotografía sobre la quema de la 'Vaca loca'



Nota. Tomada de 2FUNDENTE [Fotografía], 2FUNDENTE & Aroma de papel – Blog, 2014,

<https://leefundente.wordpress.com/tag/vaca-vieja/>

Este enfrentamiento se da a través de la danza, lo cual me hace sentir un momento de calma, debido a que la danza ayuda a que no esté todo el momento en tensión por el conflicto, casi real, que presencio.

El conflicto que se presencia delante de todos sabemos que desencadena dos muertes que anteriormente proyectaron. El recurso que en este proyecto están utilizando es el de la danza carnavalesca la cual deja atrás esa sensación de tristeza y es una manera de relatarnos dicho enfrentamiento, porque veo que a pesar de que sea evidente un conflicto, no yace la violencia, sino las danzas, cada bando con movimientos característicos. Hasta la pica pica que se lanza nos indica una fiesta, aunque el sonido suene similar a un disparo, considero que no quieren transmitir miedo, sino nos invitan a problematizar estos conflictos, debido a que no existe tal sensación. Lo que sí se siente es la algarabía y euforia del momento: hay un juego entre policías y manifestantes de caídas y golpes, pero sin ser rudos o ejercer la violencia directa.

Todo esto se sigue realizando hasta que se escucha la voz de una mujer que relata que se encuentra en el kilómetro 92; tiene una voz particular, como periodista. En ese momento tanto manifestantes como policías toman una posición y se quedan inmóviles, como si fueran una

pintura vívida, pero aquí sí se evidencia tal violencia entre los personajes opuestos, lo que antes tal vez no era visible debido al juego estrafalario que experimentamos.

Aquí se abre paso a la siguiente escena. La escena 13, Periodista local informa. La periodista viste con un gorro negro, una blusa beige, un pantalón gris, zapatillas, una videocámara y una mochila. Ella retrocede y avanza para enfocar bien los hechos, ha retrocedido por la posición en la que me encuentro haciendo que abra camino para que no se choque conmigo, hasta que menciona que se oyen disparos y todo se activa otra vez. Los manifestantes y policías siguen en su danza pintoresca, en la que la policía va detrás de los manifestantes como si quisieran atraparlos, pero de manera juguetona o con picardía para sacarlos del lugar.

Solo se queda la policía, la periodista y una manifestante ingresa al espacio con una pancarta que dice 'Vida sí, mina no'. Esta es la escena 14, Policía se lleva a Esther Silva. La periodista en este momento relata que un contingente policial ha emitido una orden, ella intenta acercarse para poder grabar con más claridad, le hace preguntas al oficial para que le informe lo sucedido, pero no obtiene respuesta, así que continúa relatando las acciones de los policías.

La policía se acerca a la manifestante que se ve claramente pacífica, como lo menciona la periodista, pero ella hace caso omiso a lo que la policía le ordena así que ellos actúan con la fuerza bruta y la sacan del lugar. Aquí la violencia se evidencia directamente, los policías ya no se encuentran dentro del juego que se presencié, sino que realmente actúan de forma ruda, sin tener compasión hacia quien dirigen su agresión.

Al instante, se enfoca una luz a un personaje, que intuyo es un congresista; la luz que se le enfoca es clara y posee una gran potencia. Él se encuentra sobre una tarima y en un pequeño estrado, su cuerpo y el tono de su voz nos indica que posee una similitud en la forma como los congresistas informan o relatan un discurso, lo cual hace que se genere la idea, en quien lo está

escuchando, de que tiene coherencia lo que informa, ya que la forma en cómo se desenvuelve tanto corporalmente como vocalmente, puede que ayude a conectar su discurso con el público.

Él está a favor de dar continuidad a las operaciones de la empresa minera y critica lo hecho por la región El Progreso. Siendo esta la escena 15: Otorongo en el pleno. Asimismo, este congresista tiene una expresión corporal usual en muchos políticos cuando ponen en manifiesto su postura: fraccionar las oraciones en pequeñas frases para sonar más creíble.

Asimismo, posee unos lentes, los cuales sugieren que es una persona algo mayor o simplemente corta de vista. Es una utilería precisa para un congresista, según mi percepción, puesto que evidencia inteligencia según lo estereotipado en la sociedad.

Del mismo modo, el uso del recurso corporal se centra en una sola posición, detrás del estrado, el cual es muy usual en conferencias periodísticas afuera del Congreso de la República o hasta en el mismo congreso. La forma alterada en la que argumenta su postura de no cancelar dicho tratado que hay con la empresa privada NEWMINE se intensifica hasta que pide disculpas al presidente del Congreso de la República, lo cual genera risas en nosotros, el público, ya que muchas veces es en el congreso que se desatan conflictos hasta en ocasiones a los golpes.

El congresista recibe el nombre de Otorongo. El otorongo es un felino conocido también como jaguar y es considerado el felino más grande de América Latina, que impertinente se encuentra en el tráfico ilegal, haciendo que haya una caza indistinta en estos animales. Que se le haya proporcionado este nombre para el personaje de un congresista evidencia que muchos de los congresistas actúan de manera animalesca cuando se trata de defender sus propios beneficios, como sucede hasta la actualidad, ya que la mayoría de ellos se dejan influenciar por la gran corrupción que se encuentra dentro de un Gobierno.

El relacionar a este congresista con un animal felino pone en certeza la semejanza con la personalidad de su personaje, en el uso corporal y vocal del actor. De manera que las características de un felino se basan en que son animales hábiles, inteligentes y que, sobre todo, simbolizan el poder. Tal vez, es por esto, que se ha seleccionado para la obra que el congresista lleve ese nombre, haciéndole hacedor de un nombre en relación con la personalidad de su personaje, no tanto en lo corporal sino en la mentalidad y en lo que representa.

A pesar de que solo posee una posición en la tarima, en la cual se encuentra, su energía se desborda en todo el ambiente. En el que hace uso de sus brazos para extenderlos en compañía y en relación de su argumento. Asimismo, utiliza el dedo índice como ademán de que evidencia una seguridad ante nosotros. Tal vez ¿nos quiere convencer que su argumento es el correcto? ¿somos nosotros los otros congresistas? ¿somos quienes decidiremos si tiene razón o no?

La luz lo ilumina a él, mientras todo el espacio, el auditorio, se mantiene oscuro, haciendo que la atención se centre en él hasta que se apaga y se prende un cañón de luz, lo cual nos lleva al público a movernos en otra dirección, ya que se enfoca hacia la manifestante que antes los policías se la habían llevado y al representante de la población ‘Yuyus’, siendo la escena 16, Juan Chaupis y ONG³⁰. Ambos dialogan sobre sus posturas y es ella quien quiere ayudarlo para la entrevista que le harán. Al hombre ya no se le observa con su traje típico, sino sin su Duship, ni sus yanquis. En cambio, tiene un peinado más estilizado, una camisa blanca, un pantalón marrón y unas zapatillas blancas. Considero que lleva esta vestimenta debido a que se presentará a nivel nacional. La representante de la ONG tiene una vestimenta simple como universitaria, unos lentes, unos aretes, una blusa manga larga celeste, unos jean y zapatillas blancas. Ella le da instrucciones de cómo debe hablar y los gestos que debe tener. Antes de entrar

³⁰ <<Organización No Gubernamental>>.

a la entrevista la representante de la ONG le hace recordar que se coloque su 'Duship', ya que este elemento refleja su comunidad.

Asimismo, según mi percepción, puede que se esté estableciendo un cuestionamiento y/o debate en base a las agencias de diferentes fuerzas y actores, sociales o políticas, del conflicto como la presencia de las ONGs en este contexto. Detrás de él se encuentra un grupo de su misma población con una pancarta con el nombre de su propia comunidad Yuyus.

Ambos se encuentran al centro del espacio, en donde me encuentro con los demás espectadores. A continuación, se da paso a la escena 17, Entrevista vía microondas a Juan Chaupis. En esta escena, se proyectó a la misma periodista del Bloque I, que supongo se encargará de la entrevista a Juan Chaupis.

Esto es proyectado de manera frontal, aquí es evidente que la entrevistadora no tiene el mismo trato como lo tenía con la representante de la empresa privada, Harman, debido a que no deja hablar abiertamente a Chaupis. Él posee un folder, que considero que son las pruebas que se mostraron en un principio como testimonios de su población.

Juan Chaupis no se encuentra en el mismo set y la conexión, como dice al finalizar la entrevistadora, no es estable y es por ese motivo que se corta la entrevista. Esto también es una decisión de cómo se presenta y se desarrolla esta escena en la que se evidencia que existe un poder de la minería y que la población afectada no goza de los mismos beneficios como sí lo atesora la empresa privada, ya que las plataformas o medios de comunicación no enuncian con claridad su postura y demandas.

El señor 'Chaupis' le reclama a quien le puso el micrófono, pero le hacen caso omiso y la entrevistadora dice que han descubierto un audio del señor con un abogado de la empresa, lo cual desestima su testimonio. El señor Chaupis y su comunidad salen del espacio y se proyecta una

luz azul – blanca encima de la tarima, frente a la puerta del auditorio, la cual toma toda mi atención e ingresa una mujer y un señor que tiene una banda presidencial, eso me hace recordar al personaje del presidente que se presentó escenas atrás. La estética en base a las luces que se proyectaban ha dado un giro, debido a que esta luz azul en mí genera un misterio en relación a los personajes que han entrado.

Ambos suben a la tarima, la cual aún sigue iluminada de color azul – blanca, las demás personas y yo nos vamos acercando a esta dirección. Se puede ver con mejor claridad a los personajes; mientras la luz azul se diluye con una luz blanca. En esta escena se visualiza al presidente y a Mercedes Harman, quien es representante de la empresa minera.

Esta es la escena 18, Lobby presidente, Mercedes Harman y lobbista. La acción aquí revela que ella trata de convencerlo a que este firme para el beneficio de su empresa. Ella utiliza diferentes estrategias como bailar con él, siendo amable y coqueta. Esto en acompañamiento a una música que me lleva a relacionarla con el tango. Se puede observar que hay una mesa rectangular y encima de ella papeles y un lapicero, para que el presidente firme. Ella saca una botella de licor para embriagarlo y tal vez conseguir que este acceda a dar su firma, hasta que parece haberlo convencido y firma un papel, pero al leer el siguiente no accede. Luego ella saca un celular como si estuviera enseñándole un mensaje de una persona poderosa, pero aun así el no accede. Hasta que Harman llama a alguien y le pasa al presidente. Él un poco preocupante escucha a esta persona por el celular, pero no acepta firmar dicho papel, que considero le da un acceso a la empresa minera para su propio beneficio. A pesar de todas las estrategias que he visualizado desde la acción de ambos personajes el presidente se sigue negando y todo esto va en son a la música que está siendo tocada hasta que se detiene y suena una música más tenebrosa, cuando Harman hace un stop, en la que se posiciona de manera frontal hacia el público. Es en

este momento que llega una mujer con vestimenta formal y unos lentes negros que parece que logrará convencerlo, ella ha entrado por medio de los espectadores segundos después del cambio de música drástica.

Ella entró de un extremo del auditorio y sube a la tarima, con la ayuda de un guardaespaldas, en donde se encuentra Harman y el presidente. La relación con los espectadores es distante a comparación con las demás escenas. Además, que, se encuentran en una tarima, lo cual hace que se genere aún más esa distancia y superioridad, ya que la tarima hace que se encuentren una distancia hacia arriba más elevados que los espectadores. Ella empieza a realizar una coreografía simple con el presidente como si tuvieran una complicidad, hasta posan como si estuvieran frente a una cámara o como si fueron observados y tuvieran que disimular.

La mujer se mueve al compás de la música y saca un lapicero, mientras la representante saca un fajo de dinero, detrás de las cortinas. En la mesa se visualiza el fajo de dinero y dos copas llenas.

Después Harman, saca un fajo de dinero mayor, pero la condición para que el presidente pueda tomarlo es que firme, pero este se niega hasta que las mujeres sacan una nueva banda presidencial que tiene el año 2021 y esto hace que el presidente no lo piense más y acepte su propuesta. Se quita inmediatamente la banda presidencial que tenía y la lanza para ponerse la nueva, la cual le dará más años en la presidencia. Hace ademanes de como si eso era lo que quería y firma exageradamente en el aire como si estuviera ahí el documento. Esto me hace pensar que tal vez muchos presidentes han conseguido un segundo gobierno por favores a empresas.

El formato que se usa para esta escena se desarrolla en base a una coreografía establecida, la cual contiene acciones que nos relatan lo que se va acordando entre ambos personajes y el

objetivo inicial de Harman: que el presidente acepte el trato. Cuando por fin logran su objetivo, se oye inesperadamente un sonido fuerte como un disparo o una bomba en toda la sala y las luces se prenden y apagan por un momento, como si se tratara realmente de una explosión. Un momento después se da un apagón en toda la sala y se escucha a una periodista relatar que se ha colocado un explosivo en la comisaría.

Una luz blanca enfoca a una mujer sentada en una silla llamando por teléfono para contar su testimonio de lo sucedido. Ella parece ser parte de la comunidad de Yuyus, debido al dejo que acompaña a su entonación. Esta es la escena 19, Denuncia testigo.

Paralelamente, se visualiza como suceden dos escenas en el mismo tiempo, pero cada una ha tomado un lugar en el espacio. La escena anterior se encuentra frente a la puerta principal del auditorio; mientras la otra, está a mi lado derecho, en la parte lateral, donde se proyectaron en un principio las documentaciones oficiales de las denuncias que la población de Yuyus realizó en contra de la empresa minera NEWMINE. De igual manera, puedo visualizar las dos escenas de acuerdo a la posición en la que me encuentro, yo he tomado más cercanía a la escena en que la mujer relata su testimonio. En la otra escena siguen estando tanto el presidente, la representante de la empresa minera como la *lobbista*. Aunque es esta segunda escena que solo transcurre con acciones y acompañada de una luz azul como fue presentada. No emiten ningún diálogo directo entre ellos, sino siguen realizando acciones físicas que nos van contando los hechos y el contexto. Del mismo modo, ninguna de las dos escenas se interrumpe ni intercambian momentos, es como si la escena anterior ha sido seleccionada de esa manera y con dicha estética para que al momento de desarrollar la siguiente escena no se interponga sobre la otra y nosotros como público no sepamos quien escuchar. Puede que queramos ver ambas escenas, y sí se puede, pero la escena anterior posee un tiempo pausado y acompañado de una luz menos llamativa para

que no robe foco, aunque como público sabemos que ambas se encuentran presentes y podemos observarlas de igual manera.

La mujer que se encuentra sola, posee vestimenta simple: un polo, una falda, unos zapatos bajos y una trenza. La fuerza en que la mujer dice su testimonio es de desgarró, ira y furia, en el que incita a que nos enfrentemos; mientras que el presidente, en paralelo, acaricia todo su dinero y los personajes de esa escena celebran con sus copas, de manera pausada, por lo que cada uno consiguió. Es curioso, la oposición que hay, entre la furia de la mujer y el goce del presidente, debido a que mientras unos se encuentran sufriendo por todos los hechos es el presidente que goza de su próxima elección asegurada.

Se vuelven a encender las luces y entran los manifestantes con los policías, invadiendo el espacio en el que nos encontramos. Aquí se da una vez más dos escenas en paralelo: la escena 20 y 21. La escena 20 es la Negociación (en el espacio central). Al frente igual se puede ver como se encuentran observando tanto el presidente, la representante como la acompañante. El policía a cargo parece que quiere la paz y no un enfrentamiento más, debido a que se acerca a Juan Chaupis extendiéndole la mano y le explica que no sacarán sus armas. Luego de todo este suceso, se observa al frente de nosotros como la mesa rectangular en la que yacían las copas y el dinero, está colocada en frente del público y al medio del auditorio en el que nos encontramos se visualiza una 'X' grande. Pareciera que la comunidad de Yuyus no le cree al oficial y salen de escena y solo se quedan los policías al medio del espacio. Tomo un lugar cercano para visualizar y oír al presidente. Este nos informa como si fuéramos el pueblo, todos los hechos sucedidos y realizados por los manifestantes, en el que declara 'Estado de emergencia'³¹, debido a que las acciones de los manifestantes han sido extremas hasta el hecho de que, como lo menciona, son

³¹ Se declara tal denominación en caso de que se perturbe el orden interno de un Estado.

ellos quienes han colocado un explosivo en la comisaría, lo cual ha ocasionado heridas en los oficiales. Es por esta razón, que llega a dictaminar dicho reglamento bajo el sustento de que son los manifestantes quienes han hecho que él tome esa decisión tan radical.

Siendo esta la escena 21, Estado de emergencia (en el escenario principal). Los manifestantes vuelven a ingresar al espacio hasta que escuchan lo dictado por el presidente y deciden enfrentarse a la policía. Todo acto de paz que quería el oficial a cargo queda atrás. Chaupis considera que estos policías sabían sobre lo que diría el presidente, pero el policía solo quiere dialogar y entablar un acuerdo. Es ahí cuando los manifestantes sueltan sus armas blancas, pero los policías detienen al policía a cargo por no cumplir con su deber. Esta es la escena 22, Captura del coronel Alfredo Morán, siendo esta la continuación de la escena 20.

Después, se da un siguiente enfrentamiento, pero se siente la diferencia entre el primero con este, la cual ha sido desencadenada por la consigna del presidente en el que ha declarado en estado de emergencia a la población. Esta es la escena 23, Segundo enfrentamiento. Aquí hay violencia, ya no más un enfrentamiento lúdico. Se escucha bulla entre ambos bandos; yo me encuentro en una posición cercana y es como si viviera un enfrentamiento real, hay movimientos abruptos en los personajes, hasta hay humo, lo cual asocio con el gas lacrimógeno que los policías lanzan durante un enfrentamiento y te daña la visión. Es una experiencia en primera persona de una simulación de una protesta concreta. El policía a cargo, Armando Villalobos, con el representante de la comunidad, Juan Chaupis, se posicionan al centro del espacio, en el que realizan desplazamientos en cámara lenta a diferencia de los demás, debido a que estos realizan movimientos con gran precisión y rapidez. Aquí una vez más se da una oposición acompañada de una pista que se va intensificando poco a poco hasta que se desata en el momento que veo como el policía que se enfrentaba a Chaupis le dispara con una pistola e inmediatamente cambia

la música del enfrentamiento y son todos los manifestantes que golpean hasta que el policía muere. Es un acto crudo y violento. La luz en el espacio es entre amarillezca y blanca, lo cual hace que todos podamos presenciar los detalles en los actores y es acompañado de la música en vivo, como en los enfrentamientos anteriores, aunque en esta se ha ido desencadenando una violencia que anteriormente no se había presenciado. Se ve como ambos representantes de cada bando muere. Los dos personajes se quedan en el espacio cuando la música cambia a un sonido medio gutural y como si fuera ópera. Es una voz muy suave y aguda en la que las acciones de estos personajes acompañan mientras abren sus brazos como si estuviera en una cruz a punto de elevarse hacia el cielo. La voz que emite la chica es angelical, el sonido que genera te hace entrar a un mundo distinto al nuestro, un mundo no real, en el que se encuentra acompañado de luces tenues que se proyectan en el auditorio. Por ende, presencio una atmósfera de paz, de cómo si fuera el final, el final de cada uno de los personajes.

Se da una nueva proyección detrás de la posición en la que se encuentran los personajes, que es al frente de la puerta principal del auditorio; se ve el rostro de Juan Chaupis por un lado con tonos azules y a la vez también se proyecta el rostro de Armando Villalobos, pero es en tono blanco y negro. Acabo de percatarme que ya en este momento se visualiza en la parte superior de la proyección de los rostros de estos personajes un título que lleva el nombre del Bloque III – Postconflicto.

3.3 Bloque III: Postconflicto

Luego de que se proyecta una entrevista al congresista Otto Flores y a la manifestante Esther Silva, la cual sigue la misma línea estética, debido a que se visualiza en blanco y negro. Esta escena pertenece al Bloque 3 – Postconflicto, la cual se proyecta con ese nombre, y es la escena 24, Debate congresista – ONG y suspensión del proyecto. En esta escena relatan las

consecuencias del conflicto. Ambos entrevistados dan su postura. Aquí me percaté que cuando se proyecta la entrevista reciben el nombre y clasificación de tres bloques, aunque es en esta entrevista que no poseen ni vasos ni mesa, aunque se sigue emulando un set de televisión ya que cada uno de los presentes se encuentra en un asiento.

Posteriormente, transcurre la escena 25, Sandra García se dirige a las viudas. En esta escena se muestra a la misma mujer que decoraba la torta de chocolate en escenas anteriores, quien es la esposa del policía fallecido que se opuso al enfrentamiento. Ella se dirige a nosotros, que, según mi percepción, es a las viudas de los policías. Algo que creo que muchos de los personajes realizan es dirigirse a nosotros como el pueblo en el caso del presidente o como congresistas en el relato de Otto Flores y, en este caso, Sandra García a nosotros, como si fuéramos las viudas de los policías.

El uso del espacio por parte de Sandra García se posiciona en un solo lugar y es encima de la tarima, que considero es como un estrado, lo cual puede representar que se encuentra en tal posición como se suele dar testimonio. Esto acompañado de un micrófono, lo que nos comunica, según mi apreciación, es que hay muchísimas mujeres en ese espacio y por eso es necesario el micrófono para que cada una de ellas pueda escuchar.

El argumento de Sandra García se da hacia nosotros, las y los espectadores, para convencernos que como viudas debemos hacer algo, ya que ni el Instituto al que pertenecían sus esposos ni el Gobierno accionan o accionarán para darles un final, sino que serán ellas quienes deban hacerlo.

Por otro lado, el uso del espacio de la única viuda 'real' frente a ella, se encuentra debajo de la tarima y solo está en posición de oyente, en el que al igual que ella todo el público, incluyéndome, construimos la atmósfera de las demás viudas. A pesar de que, hemos tomado un

poco de distancia con ella, dejándolo su espacio. Se da una proyección de luz hacia otra dirección; en esta, se encuentran cinco mujeres, entre ellas la esposa de Juan Chaupis. Mientras que veo dirigirse a la esposa de Armando Villalobos hacia esa dirección, la luz se vuelve un poco tenue, lo cual genera unas sombras en el rostro de cada una de las mujeres. La atmósfera que se construye no es de felicidad, sino que genera una tristeza en mí y preocupación, porque hasta una de las mujeres está embarazada. Esta es la escena 26, Encuentro entre las esposas de Armando Villalobos y de Juan Chaupis. Esta escena transcurre acompañada de acciones, ya que tanto los textos como las acotaciones se proyectan en la pared.



Figura 10

Las esposas de Armando Villalobos como la de Juan Chaupis se encuentran, mientras realizan el trámite que les corresponde



Nota. Tomada de *Ausentes – Proyecto escénico* [Fotografía], Benza & Tangoa, 2021,

<https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/174467/'AUSENTES'%20LIBRO%20DIGITAL%20ISBN%20FINAL.pdf?sequence=13&isAllowed=y>.

Luego se da un apagón y se desarrolla la escena 27, Armando Villalobos y Juan Chaupis se encuentran. Caminan juntos. En este momento tomo una posición cercana y sé que ambos actores son representados como entes. Es el policía quien le pide que se identifique, y esto me hace creer que aún no se dan cuenta de su muerte hasta que ambos justifican sus actos en la vida terrenal y reconocen sus cuerpos.

La mujer que se encontraba en el público se dirige a otro lugar el cual se enfoca a diversas mujeres viudas, ahí se puede ver que una de ellas está embarazada y se entiende que sus esposos fallecieron en el enfrentamiento de la carretera.

A continuación, se proyecta en las paredes el título: ¿Quién es el responsable? Siendo este el título de aquella escena: la escena 28. Asimismo, en este momento se encuentran Otto Flores, Esther Silva, el presidente y la representante de la minería dialogando entre sí, en el que dan su argumento y/o defensa del hecho lamentable. Posteriormente, se da la escena 29,

Testimonio del coronel Alfredo Morán. En esta escena el congresista, quien se encuentra arriba de una tarima, da su testimonio por la masacre sucedida. Por un lado, están los policías y, por otro, los manifestantes. Los manifestantes hablan luego de él, pero dicen las cosas que realmente sucedieron o lo que cree que debería decir el congresista, como un subtexto de lo que dice.

Luego se escucha una música un poco nostálgica, la ‘Danza de muertos’ (pista 12), la cual da paso a la escena 30, Velorio. Armando Villalobos y Juan Chaupis hacen un pago a la tierra. Ambos llegan al escenario y suben a la tarima. Cada uno con los implementos que lo representan y los músicos se encuentran debajo de ellos.

Chaupis realiza su propia ceremonia tradicional a su región. Cada uno guarda en el manto lo que le representa. Armando Villalobos su caso y Chaupis su Duship, según la vestimenta de los varones de awajún de Bagua. Cada uno de ellos toca un instrumento asociado a su profesión como a su región. Lo cual da fin a su vida terrenal por un enfrentamiento, en el que no hubo culpas.

Por la puerta por la que ingresamos aparecen las tres viudas, dos de los policías y una del manifestante. Esta es la última escena, la escena 31, Mapa del Perú. Ellas traen consigo una mesa con una figura del mapa del Perú llena de fósforos que dan a personas seleccionadas al azar del público (¿qué genera esa acción?). Una imagen que no se me irá de la mente, nuestro país se está prendiendo por estos conflictos, sociales, políticos y económicos en el que ¿el único beneficiario es el gobierno de paso?

Hay un momento de silencio como si fuera una despedida reflexiva. Se prenden las luces, aplaudo con diversos sentimientos a más no poder, llena de emociones encontradas por todo lo contado y, en especial, por todo lo vivido en primera persona. Agradecida por este compartir que me lleva a seguir reflexionando como parte de toda una sociedad.

Capítulo 4: La presencia de los signos posdramáticos en *Ausentes* – Proyecto escénico

En este capítulo se analizan las siete escenas seleccionadas en base a los cuatro signos posdramáticos expuestos por Lehmann: el alejamiento de la síntesis, imágenes oníricas, sinestesia y *performance text*. Estas escenas, a excepción de la cuarta y sexta escena, no contienen un texto o diálogo, puesto que son las acciones las que relatan los momentos que presenta la obra. A pesar de que el texto tiene la misma importancia que los demás elementos teatrales en lo posdramático, los recursos que se emplean sostienen la potencia de la historia y de la obra. Del mismo modo, se analiza qué emergen y generan en la obra estos signos en términos de cómo se cuenta esta historia o como el espectador – participante es conducido.

4.1 Intimidad expuesta – Bloque I (Pre conflicto)

En este subcapítulo desarrollaré el análisis de dos escenas en las que presenciaremos los signos posdramáticos.

4.1.1 Testimonio de Sandra García

En esta escena, como su nombre lo describe, es Sandra García quien nos relata cómo se enteró que su esposo, policía oficial, falleció. En primer lugar, nos cuenta quién era ella y la relación que tuvo con su esposo, en el que, además, nos relata cómo fue la vida a lado de él y los miedos de ella sobre el oficio de su esposo, el ser policía. Todo este fragmento sucede sobre una tarima, la cual toma la posición frente a la puerta del auditorio. La interpretación de la actriz con su personaje hacia el espectador se desarrolla de manera íntima, debido a que es un relato que es consecuente de lo que le ha pasado a su marido.

Esta escena, como la obra en general, como mencionan los directores en la entrevista realizada (2022), fue desarrollada de manera colectiva, en la que se fue estableciendo de acuerdo al proceso creativo. Del mismo modo, cuando se analiza esta escena se observa la presencia de

los signos posdramáticos. Esto se puede entender con la presencia del esposo de Sandra, ya que este suceso le da un giro a la escena, ejecutando la unidad de tiempo; a pesar de que, se establece de manera fluida a través de la interpretación de la actriz.

Del mismo modo, es interesante conocer, como mencionó Claudia Tangoa en la entrevista, que en un principio los directores tenían como idea principal que el elenco de esta obra iba estar compuesto solo por varones, pero fue la investigación sobre diversos conflictos sociales y/o ambientales tanto del Perú como de otros países lo que los llevó a percibir que la presencia de las mujeres era importante, ya que eran las esposas, madres, hermanas o hijas quienes sufrían las consecuencias por la ausencia del rol masculino en su familia (2022).

Es por esto, que dicha investigación que se realizó antes de comenzar con el proceso creativo, el cual fue desarrollado de manera colectiva, fue de suma importancia y es por eso es que esta escena fue puesta en la obra. Del mismo modo, la relación que se ve entre Sandra García y su esposo es interesante, puesto que cuando él se hace presente, es Sandra García quien sigue relatando su historia de ambos y existe una intervención de acciones de parte de su esposo que acompaña coreográficamente dicha escena.

Estos signos posdramáticos se presencian y desarrollan, sobre todo, en este suceso en particular: la aparición de su esposo, puesto que existe un momento en la escena en la que la torta, la cual Sandra cubría con chocolate, tiene colocado velas en la parte superior y ambos se acercan a apagar las velas, pero es solo Sandra, quien las apaga (Benza & Tangoa, 2021, p. 152). Esto es un indicador, de que su esposo por la condición en la que se encuentra no puede apagar las velas y es por eso que solo Sandra lo hace. Esta escena nos comunica, entonces, que no existe un tiempo lineal, sino una intervención del tiempo cotidiano a uno llevado a lo onírico, ya que, además, luego de que se apagan las velas, el esposo de Sandra la saca a bailar y esto es

acompañado del tema “Cumbia vieja” (pista 2), la cual en una estructura tradicional no sería coherente, ya que tendría que ser uno de los personajes quien pone la música. De este modo, el alejamiento de la síntesis se hace presente. Asimismo, cuando el esposo de Sandra sale de escena, ella se queda bailando sola en dicho espacio y este hecho puede tener más de un significado para el espectador y a la vez ser una experiencia distinta entre cada uno de los presentes, haciéndose presente la sinestesia, ya que este signo se describe por calar en más de una sola emoción en el espectador.

Por otro lado, estos signos posdramáticos como enuncia Carlos Araque Osorio, son aquellos que, en la actualidad, conducen la interpretación del espectador, puesto que son los que determinan lo que se presenciara (2011, p. 110). Asimismo, el espectador desde el enfoque del teatro posdramático, según lo descrito por Lehmann, no se encuentra precipitado de procesar lo que experimenta de manera inmediata, sino de guardar y dilatar sus propias sensaciones por medio de una ‘atención sostenida equitativamente’ (2013, p. 152). Esto en relación con la posición que el espectador ha ido tomando, ya que la variación de su sentir de cada uno puede ir cambiando.

Del mismo modo, en esta escena, en el que la intimidad con el espectador se vuelve más próxima, no existe un orden de los signos, debido a que se presentan simultáneamente. Esto es evidente por el uso de la musicalización en la escena en relación con la historia de los personajes, ya que de ese modo existe, además, un compartimiento de percepciones, que como afirma Lehman << se convierte en una experiencia inevitable>> (2013, p. 153). Asimismo, en relación al espacio teatral es Ana Perusquía quien propone que este término se basa en lo siguiente:

El espacio teatral cesa de ser espejo y mimesis de la realidad; deja de ser metáfora de lo que vivimos, ese espejo que Shakespeare nombraba, donde nos podemos ver

reflejados. La solución que ofrece Lehmann a la función del teatro en la actualidad corresponde a una figura retórica distinta, pide cambiar la metáfora por la metonimia, figura poética donde tomamos el todo por la parte o la parte por el todo, se usa el contenedor por el contenido. (2015, p. 8).

Esto puede observarse en *Ausentes*, debido a que el tema principal, como lo mencionaron Rodrigo Benza y Claudia Tangoa (2021), es el poder visto desde un conflicto socioambiental en el que descubrimos y reflexionamos más allá de lo evidente. En este caso, el enfrentamiento que ocurre en el proceso de la obra, no nos lleva a cuestionarnos si realmente uno de los dos personajes que se agreden es culpable, sino que hay un ente mayor que controla y permite que estos actos que llevan hasta la muerte de personas inocentes se ejecuten. Por ende, el espacio teatral en esta obra no es el reflejo de la realidad o un espejo de ella, sino, más bien, se convierte en una 'figura poética' como lo mencionó Lehmann.

Por otro lado, el vestuario que utilizan los actores, en base al teatro posdramático, emerge desde la sensación y el alejamiento de la voluntad de representar, como lo menciona Gilles Deleuze (2009). Debido a que este distanciamiento de dicha voluntad de significación pasa a convertirse en una vía de reconocimiento del cuerpo como de la gestualidad en el actor o actriz. Pavis y Folch (2000) mencionan que el vestuario implica que se renuncie a un papel de simulador para que cada vez se acerque al rol de estimulador.

A pesar de que el espacio que se desarrolla en el teatro posdramático no busca reflejar la realidad, la vestimenta tiene elementos simbólicos que conectan con la sociedad y cultura peruana. Esto, debido a que Sandra García posee un vestuario según el rol que interpreta en esta escena: ama de casa. El cabello recogido, lo que da un indicio de que está preparando un alimento; el mandil con colores simples, lo que la gran mayoría de amas de casa suelen utilizar

en la cocina para evitar ensuciarse; el vestido y sus accesorios, todo en complemento a la luz cálida que se refleja en ella y en la escena en general.

Del mismo modo, la acción que realiza y que acompaña de manera física el relato de su testimonio, es realista, ya que se encarga de fundir con crema de chocolate el bizcocho que preparó para celebrar el compromiso con su esposo. Como lo menciona Lehmann (2013, p. 165) “el teatro posdramático se presenta a sí mismo como un teatro de la *corporalidad autosuficiente*”. Es por este motivo, que la acción realizada por la actriz que encarna el rol de Sandra García, Alejandra Guerra, origina un aura que desencadena su testimonio y así consecutivamente.

En esta escena se presencia una elaboración concreta, que como lo describe Lehmann (2013, p. 169) se da en el <<espacio, el tiempo, la corporalidad, el color, el sonido y el movimiento>>. Del mismo modo, Mauro afirma que “hay una tendencia a la puesta en música, a la generación de una dramaturgia visual y a la preeminencia de la corporalidad” (2008, pp. 676 – 677). Esto se refiere, a que como se mencionó anteriormente, a la llegada del esposo de Sandra García, quien lo hace como un espectro, partiendo desde una irrupción de lo real, se acompaña dicha dramaturgia basada en acciones (el baile de Sandra García con su esposo) con una musicalización, la cual es de origen propio de la obra.

Este momento presenta una imagen onírica, debido a que como espectador se sabe que su esposo ha fallecido por el relato anterior de Sandra García, pero su ‘ente’³² entra a escena, en el que el espectador asume que está muerto. Es de ese modo, que se integra un momento ‘irreal’, ya que la manera en cómo se genera esta historia, desde un principio, posee estas características oníricas, que parecen de un sueño o de un recordar, en el que la unidad de tiempo varía y no se

³² Se refiere al cuerpo del esposo fallecido.

conforma del mismo modo que el lugar y la acción, conocido como la composición convencional de la triada en el teatro dramático.

Esta triada está compuesta por la unidad de lugar, acción y tiempo. Sin embargo, en el teatro posdramático se descompondrá hasta excluir la posibilidad de que se formen dichas unidades (Mauro, 2008, p. 676). Esto se refiere a que puede que no exista una relación entre las tres, ya que en esta escena la composición que tiene va variando, a pesar de que podemos suponer un lugar, una acción y un tiempo, pero no necesariamente existe una posición principal para cada una y mucho menos se les establece como una sola unidad. Esta triada se establece desde lo propuesto por Aristóteles en su libro *La Poética* escrita en el siglo IV a. C. (2013), en el que el autor conceptualizó cada una de las unidades para el teatro dramático.

La unidad de acción que se puede percibir en una obra dramática se basa en una sola acción principal sin que esta pueda transformarse por las diferentes acciones que se pueden presentar, es decir, que solo existe una historia. Esto no pasa en *Ausentes*, ya que se desarrollan diversas historias y no se centra en una sola acción, si no que se va transformando de acuerdo a las diferentes acciones secundarias, como sucede en esta escena, que primero se centra en el testimonio de Sandra García, pero esto cambia cuando se hace presente su esposo fallecido.

Asimismo, la unidad de tiempo, según lo establecido por Aristóteles, se encuentra dentro de las 24 horas y es lineal, sin saltos en el tiempo. Podemos visualizar que esta escena como la continuación de esta, es un cambio de tiempo y, además, la secuencia que realizan, la danza de ambas parejas, va dando saltos progresivos en el tiempo tanto del pasado hasta llegar al presente.

Por último, la unidad de lugar, no ha sido desarrollado en un solo espacio físico, debido a la composición estética que los directos han utilizado para la finalidad de la obra. Un mismo espacio se ha convertido en una cocina, en la que Sandra García relató su testimonio, pero fue la

presencia de su esposo que transforma el lugar a un espacio con una imagen onírica de una pareja que se vuelve a juntar a pesar de la muerte de uno de ellos. Del mismo modo, en las siguientes escenas se puede identificar que cada unidad mencionada no se convierte en una sola, sino que se van transformando, en el que se desarrolla un conjunto de varios lenguajes los cuales poseen una estética global, pero no una sola unidad en base a la triada propuesta por Aristóteles. Es por esto, que existe un alejamiento de la síntesis, es decir, se establece otra estructura dramática, en el que todos los recursos que se han utilizado poseen una relevancia para el fin de cada escena, una mezcla de lenguajes artísticos, los cuales han sido escogidos para que la historia contada y presenciada por el espectador sea enriquecedor en todos sus sentidos.

4.1.2 Despedidas

En esta escena, en particular, se hacen presente cuatro personajes, los cuales están divididos en dos parejas que no llegan a mezclarse entre sí; a pesar de que, comparten un mismo espacio en la escena más no en los términos espacio temporales que propone o trae el relato. Por un lado, Juan Chaupis y su esposa; por otro lado, Armando Villalobos y su esposa. Esta simultaneidad, como Lehmann afirma (2013) hace que se deba prestar atención a los elementos concretos y, al mismo tiempo, percibir el todo (p. 153). Puesto que, además, ambas parejas realizan una secuencia de movimientos, los cuales recrean momentos de su relación desde su inicio hasta su despedida. Esto a través del baile. Asimismo, se da una oposición de roles entre ambas parejas: policía y manifestante, la cual está acompañada de la musicalización de dos pistas: 'Cumbia vieja' y 'Despedida'.

El alejamiento de la síntesis desde el inicio de esta escena se hace presente, el texto no forma parte del eje primordial ni es quien posee la mayor importancia dentro de todos los recursos utilizados, ya que, además, no existe diálogo alguno, hasta cuando se acercan al público

y enuncian diálogos cortos de invitación y preguntas. Todo se desarrolla a través de los movimientos o coreografías del baile particular de cada una de las parejas. Esto nos indica el lugar al que podemos asociarlos, así como su propia vestimenta.

Existe una intimidad la cual reflejan al público. De la misma manera, invaden el espacio e intervienen con el espectador.

El espacio teatral posdramático elude tener unidad o incluso fines previsibles. Por un lado, es un lugar al que le interesa el espectador como participante activo de la obra, por lo que lo puede invitar a permanecer lado a lado con el actor (incluso dentro de la misma obra); en el otro extremo, puede hacer que la presencia humana en un espacio demasiado vasto se reduzca a una nimiedad y ante el público nazcan gigantes sobre la escena. (Perusquía, 2015, p. 6).

Es en esta escena que el público poseía, además, una participación activa, puesto que, como se mencionó, fueron los mismos actores quienes se acercaron a los espectadores. La intimidad que nos mostraban hizo que la participación del público no sea la misma si es que hubiesen estado sentados en una butaca.

Como mencionó Sebastián Ramos para él la participación activa del público en una obra ...marcan un poco más que las obras en la que estás sentado en la butaca. No porque no puedan marcar igual las que estás sentado en la butaca. Hay textos que te comen y eso también depende de quién eres tú el que recibe, pero siento que la actividad como el hecho de tener al espectador en pie, movilizándose, te da otro lugar de injerencia dentro de la misma obra. Eres un participante más... (2022).

Veremos más adelante que las escenas escogidas para este análisis poseen la participación activa del espectador, en el que cumplen un rol dentro de la obra y, por ende, de cada escena. Es

parte de la misma estética escogida que la relación del actor o *performer*³³ con el público y, a la vez, el conflicto que se desarrolla se presencia desde un punto de vista más íntimo. Una de las consecuencias, a partir de este recurso, es la sinestesia, ya que, como sucede en toda la obra, cuando se experimenta y analiza, sensorialmente esta obra, puedes identificar que se presencia más de una sensación. Asimismo, el espectador tiene la libertad para posicionarse en un lugar en el espacio, según su preferencia, puesto que no hay butacas. Se vuelve una experiencia distinta que desde su corporalidad percibe dicha obra de acuerdo a sus inclinaciones: de manera más sensorial o panorámica.

Por otro lado, la desjerarquización de la estructura dramática se presencia en esta escena, debido a que los recursos utilizados como la iluminación y sonido nos trasladan a paisajes que como menciona Ana Perusquía (2015, p. 8) “se transforman en variados ritmos ante nuestros ojos” así como a nuestro sentir.

El texto en esta escena deja ser el elemento dominante. Se integran tanto el arte de la danza como las artes visuales. Puesto que, cuando finaliza la escena, se plasma frente al espectador la proyección de Juan Chaupis y Armando Villalobos, siendo este recurso, un nuevo lenguaje utilizado para la creación de la estética global de la obra.

La intensidad de estos actores se despliega por el uso del espacio, que como describe Fischer (2004) “la espacialidad es fugaz y transitoria” (p. 220). Este espacio ha tenido lugar en el sentido que se ha ocupado de acuerdo a la realización escénica, ya que luego de ese momento puede desplazarse a otro, como sucede en esta escena. Puesto que nos relatan a través de acciones y/o movimientos coreografiados, debido a que hay danzas y acercamiento al público, la historia de cada pareja.

³³ Se refiere al intérprete.

Este espacio no es permanente a lo largo de toda la obra, ya que es un espacio performativo, es una construcción de acuerdo al hecho que transcurre, es decir, provisional, creada por la corporalidad de la relación de los mismos actores con los espectadores. Esto nos lleva a una creación de atmósfera, que como menciona Fischer (2014, p. 234) “la espacialidad no surge únicamente a partir del uso específico que actores y espectadores hacen del espacio, sino también a través de la particular atmósfera que éste parecer irradiar”. Esto genera que el espectador se abra paso a lo sensorial como a lo físico, debido a las imágenes teatrales que se evidencian (Lehmann, 2013, p.167). Estas imágenes, de igual manera, tienen una transformación en esta escena, ya que nos relatan la historia de cada pareja, tal vez desde el recuerdo, convirtiéndose en onírico.

Del mismo modo como menciona Guillermo Dillón: ‘Los contenidos oníricos, en el imaginario social, son recuperados habitualmente para producir algo utilitario de otro orden: curación, presagios, resolución de problemas, premios de la quiniela, etc.’ (2018, p. 46). Esto sucede con la escena ‘Despedidas’ ya que se presagia la muerte de dos hombres, lo cual se desata en el siguiente bloque.

El recurso audiovisual en esta escena se utiliza al finalizar, cuando las parejas se despiden y las esposas se quedan solas en el espacio. Luego, detrás de ellas, se proyecta la imagen de sus esposos (Benza & Tangoa, 2021, p. 153). Es una manera de comunicarnos que sus esposos han fallecido, en la que no utilizan un guion para que el espectador se de cuenta de este acontecimiento. Esta proyección forma parte de la estética ya establecida a lo largo de toda la obra, puesto que no es la primera vez que se usa este recurso. Asimismo, cada proyección ha cumplido una función, pero, en esta escena, debido a los acontecimientos anteriores no se

necesitó ser más explícita, sino que, con la proyección de los esposos, que, además, fue en blanco y negro, fue suficiente para que el público entienda y comprenda la historia.

Asimismo, la línea de tiempo en esta escena, en particular, tiene una gran variedad de saltos, ya que el tiempo transcurre a través de los movimientos coreográficos que realiza cada pareja hasta el momento de partida de Armando Villalobos como de Juan Chaupis. En esta escena se presencian dos escenas simultáneas, siendo esto una de las características del *performance text* (Lehmann, 2013). De igual modo, esto no es una mimesis de la realidad, ya que, como se mencionó anteriormente, es parte de una creación colectiva de todo el elenco como, también, de la investigación. Esto quiere decir, que con esta escena no quieren replicar la realidad tal cual es, es una transformación y consecuencia de lo establecido durante y antes del proceso creativo.

Del mismo modo, tanto esta escena como la anterior poseen una intimidad expuesta hacia el espectador y tiene una correlación con ellos, puesto que la presencia del espectador es activa durante toda la obra y se incrementa en las siguientes escenas que han sido seleccionadas para el análisis.

4.2 Relaciones lúdicas e híbridas entre actores y espectadores - Bloque II (Conflicto)

En este subcapítulo se desarrolla el conflicto central de la obra. Es por esta razón, que he seleccionado cuatro escenas, debido a que evidencian desde que se convoca al conflicto hasta el desencadenamiento de este.

Asimismo, es en estas escenas que la cercanía entre el espectador y actor se evidencian claramente. Como menciona Marcela Juárez: ‘la cercanía espacial exacerba la conciencia de la piel que, como el órgano más extenso y envoltura real y simbólica del individuo, representa al mismo tiempo la apertura y la clausura a lo que lo rodea’ (2019, p. 126).

De este modo, es en estas escenas que presenciaremos y experimentaremos el comienzo o llamado de la disputa, pasando por el conflicto hasta llegar a su desencadenamiento.

4.2.1 Convocatoria a la toma de la carretera y Toma de la carretera

En esta escena como su nombre lo enuncia los manifestantes convocan a la toma de la carretera. Según el libro digital *Ausentes – Proyecto escénico* (2021) el personaje del ‘Agitador’, quien posee un megáfono en su mano y es quien hace la convocatoria, enuncia un texto que es sugerido, ya que puede improvisar qué es lo que dirá para que se sumen a su manifestación.

Este recurso que se utiliza en la interpretación de dicho personaje, rompe con la estructura establecida en una obra tradicional, ya que el texto es lo primordial, pero en esta escena podemos presenciar que existe una libertad y que no es perjudicial que el personaje del ‘Agitador’ pueda variar en su improvisación, pero sí tiene un objetivo: convocar al espectador a que se una con todos los manifestantes a la protesta (Benza & Tangoa, 20021, p. 154).

Se hace presente la musicalización con la pista 4: ‘Pobladores’, esta está basada en la danza de Shagshas de Ancash. Como mencioné anteriormente, estas pistas fueron creadas y adaptadas para la obra, en las que Jan Diego Malachowski y Noel Marambio, fueron parte de la producción musical. Ellos describen que la propuesta se formó a partir de las adaptaciones de las músicas de la danza de los Shapish³⁴ como los Shagshas³⁵.

Adaptar esos temas musicales fue chévere porque eso nos llevó a la sonoridad de los otros temas que ya determinaban cierta estética y, por la manera como estaban contruidos, se convirtieron en una referencia para la creación de los demás temas musicales de la obra. Un tema que partió también de una sonoridad andina, pero

³⁴ Danza folclórica y guerrera que se suele presenciar en la provincia de Chupaca (Huancayo) durante la celebración de la Cruz de mayo.

³⁵ Danza perteneciente al departamento de Ancash, realizada durante las fiestas religiosas.

de una forma un poco diferente, fue la Danza de Muertos (pista 10), basada en la sonoridad de los sicuris. Fue bien interesante desarrollar esa sonoridad y adaptarla a los saxos. (Benza, 2021, p. 57).

El Gobierno Regional de Ancash (2014) describe que el origen de la danza de los Shaqshas se presenta en la época pre-inca y es la más reconocida del departamento de Ancash, Huaraz, la cual se incorpora en la fiesta que se realiza el 03 de mayo (p. 126).

Este hecho se compone de elementos escénicos que incluyen la danza y la música. El ritual, la fiesta y el juego conviven dentro de esta escena y generan un espacio de convivio como en las fiestas costumbristas, en las que como menciona Benza (2020) “todos los involucrados, danzantes, devotos y visitantes, se convierten en participantes” (p. 7). Así como sucede en esta escena, ya que el llamado que realiza el ‘Agitador’ nos hace parte de este ritual-escénico que están a punto de manifestar, la cual, además, va acompañada de una vestimenta sonora, ya que poseen cascabeles en sus tobillos. Estos hacen que se genere una atmósfera en la espacialidad que utilizan.

Estos cantos y danzas están en relación con la teatralidad andina peruana. Así como menciona Melvin Quijada en la entrevista hacia los actores en el libro digital *Ausentes – Proyecto escénico*, quien realizó el personaje Juan Chaupis (2021):

Todos los símbolos, cantos, danzas que existen en nuestro Perú tienen una razón de ser. Nada es gratuito. Las danzas contienen historias impresionantes, cargan información tan amplia que no hay profesor que pueda decir que conozca a fondo una danza. A mí me interesó muchísimo el tema de partir de la danza porque siento que me conecta con ciertos lugares. Entonces, cuando empezamos a usar un

tema de la danza de los Shapish me reconectó con Huancayo, con Chupaca exactamente, y también con su historia. (p. 80).

En la siguiente escena: Toma de la carretera, son los manifestantes quienes realizan una danza como símbolo de que se están posicionando en esta ‘carretera’. Este hecho es captado como escénico – ritual. Benza (2020) menciona que “la danza sea percibida primordialmente por su contenido estético o espectacular, o que constituya una vivencia ritual, es flexible y está determinado tanto por la intención de los danzantes como por el nivel de devoción que tenga el testigo del hecho (...)” (p. 8). Las danzas que utilizan expresan la fuerza y el vigor de la cultura andina (Terry, 2001, p. 130). Esta escena, además, posee una coreografía establecida en la que emerge la energía y vitalidad de cada uno de los actores.

Por otro lado, la danza que realizan los policías al entrar está inspirada en la danza guerrera de los Shapish. Damián (2018) menciona que la danza de los Shapish relata una batalla desde el principio hasta el final y cada parte emite un mensaje distinto de la batalla (p. 45).

Los mensajes que emite esta danza, según lo explicado por Damián, son los siguientes:

(...) se describe el mensaje de la escaramuza, cachua y chimaycha: Escaramuza narra una pelea, representa un enfrentamiento con el enemigo. En esta parte el caporal que representa un guerrero realiza fuertes pisadas, golpes de codo hacia las costillas y transmite elegancia, virilidad y fuerza. Por otra parte, la cachua narra el dominio y el aniquilamiento del enemigo, en esta parte se realizan giros horarios y anti horarios, la mirada del danzante es hacia el enemigo y las pisadas son fuertes y firmes hacia el centro. Finalmente, la chimaycha representa la parte más importante de la danza, es decir, el triunfo, el jolgorio, la alegría y el festejo.

El esfuerzo físico de esta parte es impresionante el zapateo es muy fuerte, así como el movimiento de todo el cuerpo. (2018, p.45)

Estas danzas guerreras como lo menciona Rodrigo Benza en la entrevista realizada (2022) fueron creación de dos actores del elenco, puesto que es una obra que se realizó de manera colectiva: “...una de las premisas, además, que pusimos desde el inicio de la creación y que siempre hacemos, es que las ideas, o sea todo el material que surge, es material del proyecto, no le pertenece a una persona...”.

Del mismo modo, esta hibridez en la que se traen danzas tradicionales ha sido utilizada para dar cuenta de este enfrentamiento, en el que se busca de manera indirecta ponerlo en manifiesto, ya que tiene un proceso a lo largo de toda la obra. Asimismo, invita al espectador a que se enfrente este conflicto de manera más abierta e indirecta, ya no se presenta como un conflicto mimético de la realidad. Esto es lo que genera un interés y una experiencia distinta, en la que el espectador toma una posición activa dentro de toda la obra.

4.2.3 Enfrentamiento lúdico (carnaval) y Segundo enfrentamiento

En estas escenas en las que los actores realizan acciones concisas acompañadas de musicalizaciones como ‘Carnaval 1’ (pista 6) en la doceava escena y en la escena veintitrés el tema ‘Muertes’ (pista 10) se hace notar la copresencia física que hay tanto en ellos como en los espectadores.

Esto debido a que como menciona Fischer mientras que los actores se trasladan por el espacio, utilizan y manipulan objetos, cantan o dialogan, etc. Son los espectadores quienes están observando todas sus acciones y por ende reaccionan a ellas (2004, p. 77). Esto podemos evidenciarlo cuando los manifestantes en la escena doce impulsan al espectador para que tomen el centro del espacio y sean ellos quienes los

rodean.

Del mismo modo es Fischer quien afirma que “la realización escénica tiene su origen en el encuentro de ambos grupos, en su confrontación, en su interacción” (2004, p. 77). Es esta escena en la que se presencia dicha copresencia.

La apropiación del espectador de los elementos de la obra es lo que genera el acontecimiento. Erika Fisher nos dice que: “Los significados producidos por los espectadores mientras juegan el juego de la representación, se constituyen como resultados de jugadas determinadas y son utilizados como instrumento de juego para las jugadas siguientes.” (Fischer, 2007).

La presencia del espectador en el desarrollo de la obra es lo que va constituyendo el acontecimiento poco a poco. Siguiendo el pensamiento de Fischer-Lichte es posible que lleguemos a la idea de que un análisis adecuado al arte performático debe pasar por la subjetividad del espectador, pero no quedarse ahí. Como menciona Phelan (2011) “en el performance, el cuerpo opera como metonimia del yo, del personaje, de la voz, de la presencia. Pero en la plenitud de su aparente visibilidad y disponibilidad, quien ejecuta el performance de hecho desaparece para representar otra cosa: baile, movimiento, sonido, personaje. (...)” (p. 103)

Este primer enfrentamiento se realiza de manera lúdica entre policías y manifestantes, en el que alternan sus danzas, las cuales suelen ser similares con los carnavales o fiestas patronales realizadas en el Perú.

El uso de la proyección audiovisual en este segundo enfrentamiento, funcionan tal cual como menciona Lehmann (2013) “la *dramaturgia visual* usurpa el lugar ocupado por los textos” (p. 161). Esto se da, puesto que se evidencia en las paredes videos de enfrentamientos

reales de manifestantes y policías en diversas partes del mundo. Este recurso te comunica más allá de lo que se vive en un propio país.

Los directores mencionaron que no querían encasillar a la obra solo en el Perú (2021) y esto demuestra que, al proyectar este tipo de enfrentamientos en todo el mundo, te comunica que, así como estas viviendo esta experiencia, que se ha ido desarrollando a lo largo del todo el conflicto y/o enfrentamiento en el auditorio del ICPNA, no está alejada de otros países.

En esta última escena también se evidencia la simultaneidad ya que mientras los manifestantes realizan la danza de los Shapish, los policías coreografían con sus elementos de utilería, lo cual provoca una sonoridad diversa y conjunta.

Todos estos recursos, generan un acercamiento entre el público y los actores, y presentan los signos posdramáticos. Puesto que, además, es en esta escena que tanto Juan Chaupis, el manifestante, como Armando Villalobos, el policía, fallecen y sus cuerpos deambulan entre el público y se mantienen allí durante las escenas próximas. Como menciona Freud, las imágenes oníricas no están arraigadas al principio de la realidad, es por esta razón, que no se rige por lo establecido de la lógica o racionalidad.

4.3 Experiencia sensorial - Bloque III (Post conflicto)

4.3.1 Más allá de una imagen: Mapa del Perú

En esta escena, se trae al espacio una mesa con el mapa del Perú, rodeado en el contorno por palos de fósforos, en el que los actores van prendiendo y luego ofrecen al público para que se continúe con dicha tarea. Esta escena es el cierre de toda la obra, en el que la imagen final es el mapa peruano que se va prendiendo y extinguiendo lentamente. A pesar de que en ningún momento de la obra hasta este momento se relacionó a *Ausentes* con el Perú, o como menciona Rodrigo Benza en la entrevista (2022) no buscaban determinar desde lo geográfico un país o

lugar en específico, sino que se quiso mostrar como una obra que englobe los conflictos que como sociedades nos acarrearán.

Del mismo modo, estos objetos utilizados en escena forman parte de la escenografía y la línea estética de la obra y, como menciona Osorio, es la escenografía que fortalece a la dramaturgia visual, debido a que relata y posee un significado, independientemente por sí sola, en el que conduce al espectador a un espacio sensitivo. Como lo que sucede, ya que esta escena el mapa invita al público a que se genere un vínculo directo con Perú.

Aquí existe una separación de un guion principal, puesto que no hay diálogos, pero sí podemos presenciar la interacción que hay entre el público y el actor, en el que se generan distintas interacciones. Esto debido a que el colectivo del público con los actores se convierte en uno solo, en el que todos somos dicho colectivo o, descritas en otras palabras, en el que todos somos compatriotas sin ninguna segregación por nuestra nacionalidad.

De esto modo, se da la desjerarquización de los elementos que fueron utilizados en el teatro clásico y se da un reordenamiento en cómo se quiere mostrar aquella escena; puede que, a través de una intervención en lo performático o posdramático.

Álvaro Villalobos cuando habla del teatro posdramático considera que este tipo de teatro hace alusión y parte desde la interacción sensitiva, comunicativa e intensa con el espectador, en el que se tocan temas y problemas de la actualidad para que de esta manera el público pueda sentirse implicado en la obra (2017, p. 54). Esto podemos presenciarlo no solo en esta escena, sino en la obra en general, debido a que el tema tocado abarca un conflicto socioambiental lo cual ha desencadenado en pérdidas humanas que como imagen final nos dice que el Perú se incendia y somos nosotros quienes lo podemos hacer como en este caso. Del mismo modo, esto puede referirse a que el Perú está de luto por estas muertes que son injustas. Es una escena en la

que el diálogo no se encuentra presente, pero las acciones nos llevan a un lado reflexivo más recóndito en nuestro pensar, en el que la interacción con el público ha sido sensorial como esta escena, puesto que se ha creado una atmósfera en acompañamiento de la música en vivo, la cual cala de manera directa en toda nuestra corporalidad.

Es de este modo, que se construye una atmósfera distinta desde la experiencia sensorial y física por medio de los recursos escénicos presenciados: musicalización, interpretación, iluminación, espacio teatral en relación con los objetos, etc.

El público es, de la misma forma que el actor, un coautor de los acontecimientos experimentados en toda la obra. La decisión de que todos estén diversos en el espacio y que cada suceso sea una invitación para que elijan que lugar quisieran tomar, tal vez más aproximados o alejados hacia el lugar en el que se desarrolla la escena genera que las sensaciones sean más intensas, profundas y reflexivas por su función activa durante todo el transcurso del espectáculo. De este modo, concluyo, que esta experiencia única hace, que luego de ser experimentada, el espectador perciba todo el acontecimiento de una mirada más acentuada.

Asimismo, los elementos que cobran importancia en esta escena se basan en las acciones corporales que las mujeres realizan y sobre los elementos que han aparecido, lo cual incluye la construcción escenográfica del mapa del Perú sobre una mesa rodante lleno de fósforos, que como menciona Villalobos es más que una utilería tradicional:

Los elementos formales constitutivos de este tipo de acciones no se encuentran estrictamente determinados, por lo que casi siempre es a partir del estudio y comprensión del teatro tradicional que los ejecutantes se dan la libertad de improvisar y hacer uso del azar y la indeterminación, obtener un tipo de obra experimental, posdramática y performativa. (2017, p. 55).

Por otro lado, Francisco da Silva menciona que existe una relación entre las imágenes oníricas y lo teatral:

Al aproximar las imágenes oníricas con el fenómeno teatral, podemos reconocer que el sueño se compone de escenas que eliminan el tiempo cronológico y la singularidad espacial, el teatro se hace de sueños y también nos pone en contacto con otras realidades y otro tiempo. Tanto el soñador como el espectador viven una experiencia abierta a todas las posibilidades, no tienen poder de elegir el rumbo de las historias, pueden hacer parte de las mismas como observador o partícipe (teatro interactivo) y sienten emociones que nacen a partir del contacto con la imaginación. Por lo tanto, el teatro y el sueño tratan de fenómenos que nos conducen a un mundo imaginal. (2021, p. 36).

Esta escena final no contiene un tiempo en específico, es como si fuera un sueño y como Silva menciona el teatro nos pone en contacto con diversas realidades y tiempos. Asimismo, esta escena como mencionan en el libro digital *Ausentes – Proyecto escénico* (2021) fue parte del proceso de creación entre actores y directores, la cual da un cierre a toda la obra. Del mismo modo, se deja que el mapa del Perú se consuma hasta que poco a poco se vaya apagando y como en muchas otras ocasiones de apaga la luz de toda la sala, pero esta vez para que se de paso al aplauso convencional cuando una obra termina, aunque la experiencia no haya sido poco convencional de acuerdo a una obra de teatro tradicional.

De igual manera, cuando hablamos de sinestesia en esta escena, sabemos que, como menciona Pamela Gil en su investigación sobre la experiencia sinestésica, describe lo siguiente:

La sinestesia es cual jeringa, extrae de nosotros la esencia más oculta de un valor sensorial sin importar el lugar, sin dar valor a lo presente o pasado influenciatorio

de nuestra expresión, sino que la determinamos como un sentimiento al que queremos dar personalidad, sacándolo de lo abstracto y haciendo reales en nuestro expresar cotidiano esos estímulos de nuestro universo sensible. (2020, p. 27).

Es una escena en la que se experimenta y percibe diversas sensaciones, pero no de manera instantánea, ya que se va procesando y va acompañada de diversos recursos, ya sean sonoros como objetos en el espacio sin tener un motivo, como racional, en el espacio y tiempo. Entonces se puede decir que la sinestesia en cada espectador puede ser semejante o hasta completamente distinta una de la otra, esto, también, de acuerdo a las capacidades que cada espectador pueda poseer. Esto debido a que, en esta escena, como se mencionó párrafos más arriba, el recurso del mapa del Perú, de cierta manera, se dirigía a un público más objetivo, puesto que situaba y determinaba a la obra geográficamente. Esto puede que en el espectador genere una similitud con su propio país, en caso fuera de nacionalidad peruana y, de este modo, relacionarlo con conflictos sociales de su país o hasta asociar el conflicto socioambiental expuesto por la obra con el hecho trágico del conocido llamado Baguazo, durante el gobierno de Alan García, en el 2009. Tal vez no existe un registro de las nacionalidades del público en general durante la temporada del 2016, pero es probable que haya habido más de una nacionalidad distinta a la nuestra. Este puede ser una consecuencia de que la diferencia de nacionalidades en los espectadores haya generado una percepción distinta entre cada uno de ellos. Asimismo, el hecho de conocer sobre conflictos sociales o ambientales en nuestro país como de manera global, también cambian nuestra experiencia en *Ausentes*.

Considero que las personas que conocían sobre lo sucedido durante el 2009, ‘El Baguazo’, procesaron sensorialmente la obra de una manera atípica a quien tal vez no conocía de este hecho u otros similares.

Finalmente, al hacer referencia al *performance text* en esta escena, se presenció en la estructura que tuvo: la eliminación de diálogo, la escenografía (corporalidad de los actores) y utilería que complementa el accionar del performer. Asimismo, la estética que se desarrolla en esta escena está exonerada de la mimesis³⁶.



³⁶ Concepto estético que representa la vida real.

Conclusiones

Al identificar y reconocer la integración de los signos posdramáticos, propuestos por Lehmann, concluyo que la obra *Ausentes – Proyecto escénico* se inserta en el espectro de las creaciones escénicas que pueden definirse como posdramáticas.

La presencia del alejamiento de la síntesis, desarrollado, dentro de cada escena, ha sido el más presente, puesto que las escenas no poseían una estructura dramática, en las que se tenía que formar una unidad de acción, tiempo y lugar, siendo el texto lo esencial para toda la obra, sino más bien se presencié una fragmentación de la estructura, la cual se contempló de manera orgánica en la estética que desarrolla la obra a través de los recursos escénicos como la interpretación, la iluminación, escenografía y demás.

El uso de las imágenes oníricas fue contemplado en las diversas escenas, ya que este proyecto tocaba el tema de la muerte a través de enfrentamientos entre ciudadanos y agendas políticas o, específicamente, cargos establecidos del mismo Gobierno o de una comunidad. Este signo se pudo presenciar en acompañamiento de los recursos como la interpretación, iluminación, escenografía, vestuario y demás, según su estética, como, además, de la misma historia contada en dicha escena. El uso de la iluminación, la música, los movimientos coreográficos, todos en conjunto, sin ninguna distinción de orden o importancia, fueron un complemento para que se desarrolle naturalmente dicho signo; no era un momento impuesto por la dirección teatral, si no, se experimentaba una atmósfera cambiante pero seguida y fluida de la escena anterior.

La sinestesia se visualizó de manera más explícita en la experiencia sensorial en primera persona descrita en el capítulo 3. Este signo puede diferenciarse entre cada espectador, debido a que pudo calar más de una sensación en su cuerpo, pero cada persona constituye un mundo

diverso a otra, no somos iguales y este hecho hace que la sinestesia que se puede presenciar en la obra sea única entre cada espectador; además, que el espectador era un espectador activo dentro de todo el desarrollo de *Ausentes*.

El *performance text* está explícito dentro de toda la obra, ya que esta no es una mimesis de la realidad. Más bien, como los directores aludieron, no se quería establecer geográficamente dicho proyecto, si no que el conflicto que el espectador experimentó fuera tomado desde una mirada global; a pesar de que, en la última escena sí hubo un acercamiento al delimitar un país, el Perú. Sin embargo, este proyecto escénico, en base a este signo, fue establecido para presenciarlo de manera más experimentada sensorialmente a través del cuerpo que, por ende, se inclinaría a lo reflexivo, pero, dejaba libre esta experiencia en el espectador.



Referencias bibliográficas

Araque, C. (2017). *Teatro pohistórico y conflicto*. file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-TeatroPoshistoricoYConflicto-5963898.pdf

Ayanz, M. (2014, 16 de noviembre). Sinestesia el cerebro según Peter Brook. *La Razón*.

<https://www.larazon.es/cultura/teatro/sinestesia-el-cerebro-segun-peter-brook-DA7662216/>

Barba, E., & Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*. Escenología.

Benza, R., & Tangoa, C. (2021). *Ausentes – Proyecto escénico*. PUCP.

Benza, R., & Tangoa, C. (2021). *La dirección como dramaturgia y viceversa: el proyecto creativo de Ausentes – Proyecto escénico* [Fotografía]. PUCP.

Brook, P. (2015). *El espacio vacío*. Península.

Bushby, A. (2011). *Románticos y posmodernos: la dramaturgia peruana del cambio de siglo*. Fondo Editorial PUCP.

Cornago, Ó. (2006). Teatro postdramático: Las resistencias de la representación. *Archivo Artea*, 165-179. <http://archivoartea.uclm.es/textos/teatro-postdramatico-las-resistencias-de-la-representacion/>

Del Monte, F. (2013, 24 de septiembre). Seminario en línea: Estética teatral y dramaturgia contemporánea. *Instituto de estudios críticos*.

<http://ferdelmonte.blogspot.com/2013/09/seminario-en-linea-estetica-teatral-y.html>

- De la Puente, M. (2015). Memorias performativas en el teatro político contemporáneo. *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, (3), 84-102.
file:///C:/Users/Usuario/Downloads/243-565-1-SM.pdf
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena Libros.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Paidós Ibérica.
- Durand, S. (2012). *Lo político en la obra teatral Adiós Ayacucho del grupo Yuyachkani y su relación con el periodo de violencia política 1980-2000*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. PUCP.
- Encinas, P. (2017, 11 de marzo). “Ausentes”: el costo irreparable del conflicto. *El Comercio*.
<https://elcomercio.pe/luces/teatro/ausentes-costos-irreparable-conflicto-403022-noticia/>
- Figueroa, C. (2018). *Teatro posdramático en Yuyachkani : discurso de promoción y el desarrollo de la técnica mixta*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. PUCP.
https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/12726/FIGUEROA_MURO_TEATRO_POSDRAMATICO_EN_YUYACHKANI.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Fischer, E. (2014). *Estética de lo performativo*. Abadad.
- Féz, M. (2015). El lenguaje onírico. *Revista de psicología y humanidades*.
<http://www.eepsys.com/es/el-lenguaje-onirico/>
- Furt, H. (1992). *El conocimiento como deseo. Un ensayo sobre Piaget y Freud*. Alianza.

- Gil, P. (2020). Los espacios de la Facultad de Artes: detonantes de la experiencia sinestésica. Intuición, percepción y sensibilidad de una estudiante de la Licenciatura en Educación Artes Plásticas (2012-2019).
- Gonzales, D. (2014). Divagaciones de una traductora. *Pausa*.
<https://www.revistapausa.cat/519/>
- Gragera, J. (2017, 24 de marzo). 'Ausentes – Proyecto Escénico': Destripar un conflicto social más allá del escenario. *En Lima. Agenda Cultural*. <https://enlima.pe/blog/critica-teatro/ausentes-proyecto-escenico>
- Juarez, M. (2019). Sobre teatralidad y dimensión sensorial. *La Escalera-Anuario de la Facultad de Arte*, (28), 121-132.
- La Hoz, D. (2013). El teatro escrito del cambio de siglo: explosión, ausencias y rupturas. *Universidad Científica del Sur*, 5(2), 245-253. <https://doi.org/10.21142/DES-502-2013-245-253>
- Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. Paso De Gato.
- Mauro, K. (2008). La actuación en el teatro posdramático argentino. *Revista Brasileira de Estudos da Presenca*, 3(3), 669-692.
<https://pdfs.semanticscholar.org/9cee/5bb4c435a9329246bc4b0bfda4deffec8c7a.pdf>
- Rodríguez, E. (20220, 13 de marzo). Crítica: Varieté Chopin. *Oficio Crítico*.
<http://eloficiocritico.blogspot.com/2020/03/critica-variete-chopin.html>
- Pastor, A. (2015). *Entre la luz y la sombra: el proceso creativo del “Santiago” de Yuyachkani*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. PUCP.

file:///C:/Users/Usuario/Downloads/PASTOR_MENDOZA_ALFREDO_LUZ_S

OMBRA.pdf

Pavis, P., & Folch, G. E. (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*.

Paidós.

Perusquía, A. (2015). *Algunas reflexiones sobre la narrativa en el teatro posdramático*. Facultad

Popular de Bellas Artes, UMSNH.

Rizk, B. (2001). *Posmodernismo y teatro América Latina: Teorías y prácticas en el umbral*

del siglo XXI. Iberoamericana.

Saboya, M. (2012). Teatro posdramático y performance. *Dokumen*.

[https://mariasaboya.files.wordpress.com/2012/05/teatro-posdramatico-y-](https://mariasaboya.files.wordpress.com/2012/05/teatro-posdramatico-y-performance.pdf)

[performance.pdf](https://mariasaboya.files.wordpress.com/2012/05/teatro-posdramatico-y-performance.pdf)

Sánchez, J. (2006). *Artes de la escena y de la acción en España, 1978-2002*. Universidad de

Castilla-La Mancha.

Taylor, D. (2012). *Performance*. Asunto impreso ediciones.

Villalobos, A. (2018, 24 de abril). Teatro y performance: (Des)encuentros. *Investigación*

teatral, 7(10-11), 51-68. file:///C:/Users/Usuario/Downloads/2534-

Texto%20del%20art%C3%ADculo-11795-1-10-20180424.pdf

Anexos

Anexo 1. Ficha artística y técnica de *Ausentes – Proyecto escénico*

Elenco

Alberick Garcia

Alejandra Guerra

Andrea Fernández

Melvin Quijada

Ricardo Delgado

Yolanda Rojas

Dirección

Rodrigo Benza – Dirección General

Claudia Tangoa – Dirección Teatral

Monica Silva – Dirección de Movimiento

Jorge Baldeón- Dirección Visual y Espacial

Asistencia de Dirección

Mayra Barraza

Diseño y dirección Audiovisual

Germán Tejada

Composición musical

Noel Marambio

Jan Diego Malachowski

Fotografía afiche

Miguel Mejía Castro

Diseño gráfico

Jorge Baldeón

Asesoría en Dramaturgia

Mariana Silva

Actores-bailarines

Isis Rojas, Rosella Roggero, Daniela Trucíos, Sebastián Ramos, Carolay Rodríguez, Diego Pérez, Beatriz Ureta, Omar Peralta, Alfredo Carreño y Guillermo Sandoval.

Músicos

Mariana Acosta Cabrera, Mariana Diez Canseco, Yoel Ccahua Zanabia, Gabriel Perez Albela, Nataly Cubillas y Luis Monzón.

Producción General

Pontificia Universidad Católica del Perú

Producción Ejecutiva

Lorena Peña

Milagros Felipe Obando

Anexo 2. Guía de entrevistas

Ambas entrevistas tendrán una duración de 35 a 45 minutos como máximo. Del mismo modo, durante la entrevista, primero, se les expondrá un resumen sobre mi trabajo de investigación, para que, de esa manera, puedan conocer el tema que se tocará.

Directores: Claudia Tangoa y Rodrigo Benza

La entrevista empezará desde mi presentación a cada uno, luego de exponer de manera resumida mi investigación tocando ciertos puntos importantes: los signos posdramáticos que analizaré en las escenas seleccionadas, el teatro posdramático y mi experiencia sensorial de la obra.

Luego les preguntaré individualmente a cada uno de ellos, ya que la entrevista será por separado, la experiencia que han tenido en relación al proceso creativo antes, durante y al final de *Ausentes*.

Asimismo, en relación a lo que cada uno me responda, seguiré con preguntas específicas. Por un lado, a Claudia Tangoa le realizaré las siguientes preguntas:

- ¿Cómo fue para ti el proceso de *Ausentes – Proyecto escénico* durante tu rol como directora?
- En base a lo comentado, ¿Clasificarías a *Ausentes* a un tipo de teatro o lo llamarías una agrupación de múltiples lenguajes o tal vez no hay una clasificación desde tu perspectiva?
- ¿Desde un principio tenías la idea de que *Ausentes* sería una obra interdisciplinaria o se fue desarrollando a lo largo del proceso creativo en colectivo?
- En base a los actores, ustedes como grupo de directores, ¿Sabían qué actores iban a seleccionar?

- ¿Crees que la investigación fue el punto clave para la ejecución de todo el proceso y para el producto final? ¿Fue lo que buscaban?
- ¿Cuándo realizaron la ejecución de la obra eran conscientes que cabía la idea de una relación con lo expuesto por Lehmann y los signos posdramáticos?
- ¿Qué mensaje te llevas de *Ausentes - Proyecto escénico*? ¿En qué te ha ayudado?

Por otro lado, las preguntas que realizaré al director general de *Ausentes – Proyecto escénico* serán las siguientes:

- ¿Clasificarías a *Ausentes – Proyecto escénico* en algún tipo de teatro?
- ¿Cómo surge la idea de los diferentes lenguajes? ¿Estaba desde un principio o se fue desarrollando a lo largo del proceso?
- Sé que la gran mayoría del elenco son de la casa de estudios de la PUCP, ¿Sabían qué actores serían los seleccionados?
- ¿La investigación fue el punto clave o punto principal para la ejecución de todo el proceso creativo?
- ¿Hubo durante todo el proceso algo que lo impactó/sorprendió?
- ¿Sabía que utilizaría la danza andina como referencia para los movimientos coreografiados de las escenas del conflicto?
- ¿Cuándo realizaron la ejecución de la obra eran conscientes que cabía la idea de una relación con lo expuesto por Lehmann y los signos posdramáticos?

Durante cada pregunta, sé que habrá intervenciones que iré haciendo en relación a sus respuestas. Finalmente, les agradeceré por el tiempo que me han brindado y cerraré la entrevista.

Actor del elenco Ausentes – Proyecto escénico y licenciado de la PUCP: Sebastián Ramos

Esta entrevista posee la misma pauta que las entrevistas anteriores, ya que en primer lugar me presentaré y comentaré de manera sintetizada mi investigación.

Asimismo, empezaré a preguntarle sobre su perspectiva y experiencia como actor y director, debido a que pertenece a ‘La maldita compañía’, la cual es una compañía profesional de teatro, dedicada a la investigación y creación escénica y está conformada por egresados de la PUCP de la Facultad de Artes Escénicas. Finalmente, ahondaré en la percepción que posee respecto al teatro posdramático en relación a la estética de *Ausentes – Proyecto escénico*. Así como, también, en los cuatro signos posdramáticos establecidos por Lehmann.

Después pasará a las preguntas específicas, las cuales serán las siguientes:

- ¿Cómo fue tu experiencia durante el proceso creativo de *Ausentes – Proyecto escénico*?
- ¿Cómo fue saber que tenían que desarrollar *Ausentes* en base a la investigación?
¿Ustedes, los estudiantes, tuvieron que investigar?
- ¿Clasificarías a *Ausentes* como un tipo de teatro?
- ¿Cómo ha sido tu proceso de director? ¿Te has dejado guiar por el colectivo o has tenido una idea clara desde un principio? ¿Alguna noción de algún lenguaje que quisieras utilizar dentro de esa obra que vayas a proyectar, ya sea como asistente de dirección o como el mismo director?
- ¿Qué mensaje te deja dentro de tu vida personal como la profesional el haber sido parte de *Ausentes – Proyecto escénico*?
- Sé que has sido actor dentro de la obra ‘Hacerse hombre’ y que el público también era activo. También tenía teatro, documento y lo visual. ¿Cómo fue esa experiencia? ¿Crees que había algo similar a lo que fue *Ausentes*?

- Durante el proceso de *Ausentes* ¿Cabía la idea de relacionar esta obra con lo expuesto por Lehmann y los signos posdramáticos?

Considero que al realizar cada pregunta se ahondará con algunas intervenciones.

Finalmente, le agradeceré por el tiempo brindado y cerraré la entrevista.

