

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**  
**FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN**



**El teatro documental en el Perú: análisis de la obra**  
***Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé***

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN**  
**ARTES ESCÉNICAS**

**AUTORA**

YANIRA TERESA DAVILA HERRERA

**ASESORA**

MARISSA VIOLETA BEJAR MIRANDA

Lima, Julio, 2018

## RESUMEN:

El teatro documental está fuertemente ligado a la investigación periodística, pues tiene como base de su creación testimonios y/o documentos reales. Este género se realiza de diferentes maneras: incluyendo actores que representan testimonios o a través de personas reales contando sus propias historias en escena. Del mismo modo, los recursos escénicos y documentales utilizados en el montaje también son variables según la naturaleza de cada obra. En el caso específico de esta investigación la obra analizada es *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*, la cual presenta el relato autobiográfico, entrelazado con la historia política del país, de cinco jóvenes que crecieron durante el periodo del conflicto armado interno en el Perú y que son familiares de personas que tuvieron un rol protagónico en los eventos políticos, de violencia y corrupción de la época. A partir de este caso, se busca responder de qué manera interactúan los elementos que están en juego en la creación de esta obra documental y cómo la interacción de estos determina el discurso del montaje. El interés por esta investigación, principalmente, se debe a que los estudios teatrales en torno a este tipo de teatro son escasos en nuestro país, por eso, considero necesario seguir reflexionando sobre este tipo de obras que buscan dialogar con problemáticas no resueltas o actuales en la sociedad. Entre los hallazgos más importantes se encuentran que los elementos documentales y escénicos utilizados en la obra apuntan a reconstruir el contexto histórico-social de esas dos décadas. Además, permiten transmitir un mensaje de reconciliación a través de metáforas y actos simbólicos. Finalmente, se puede afirmar que *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* demuestra que es posible sentarse a dialogar y reflexionar sobre un tema todavía sensible en nuestra sociedad.

## **Agradecimientos**

A mi mamá, Yanira Herrera, porque sin ella nada de esto habría sido posible.

A mis abuelos, Miguel Rodríguez y Teresa García, por estar siempre.

A mi asesora, Marissa Béjar, por su paciencia y confianza.

A Leonardo Valdez, por creer tanto en mí.

A la DGI, por su apoyo constante.



## TABLA DE CONTENIDOS

<b>INTRODUCCIÓN:</b>	<b>I</b>
<b>CAPÍTULO 1: PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN</b>	<b>1</b>
1.1. PRESENTACIÓN Y DELIMITACIÓN DEL TEMA	2
1.2. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	3
1.3. HIPÓTESIS	4
1.4. FUNDAMENTACIÓN	5
<b>CAPÍTULO 2: DISEÑO Y PROGRAMA METODOLÓGICO</b>	<b>7</b>
2.1. MÉTODO DE INVESTIGACIÓN	8
2.2. UNIDADES DE ANÁLISIS	11
2.3. TÉCNICAS DE RECOJO DE INFORMACIÓN E INSTRUMENTOS DE MEDICIÓN	11
<b>CAPÍTULO 3: MARCO CONCEPTUAL</b>	<b>13</b>
3.1. CONCEPTOS PRELIMINARES	14
3.1.1. <i>PERFORMER</i>	14
3.1.2. DOCUMENTO Y TESTIMONIO	15
3.1.3. DISCURSO	16
3.2. SOBRE EL TEATRO DOCUMENTAL	16
3.3. ANTECEDENTES DEL TEATRO DOCUMENTAL Y DE LAS TEATRALIDADES DONDE IRRUMPE LO REAL	17
3.3.1. ERWIN PISCATOR Y EL NACIMIENTO DE UN GÉNERO	18
3.3.2. BERTOLT BRECHT Y EL TEATRO POLÍTICO	21
3.3.3. PETER WEISS Y EL TEATRO DOCUMENTO	23
3.4. SUB-GÉNEROS DEL TEATRO “DE LO REAL”	26
3.4.1. <i>VERBATIM THEATRE</i>	27
3.4.2. TEATRO TESTIMONIAL	29
3.4.3. BIODRAMA	31
3.4.4. FORMAS CONTEMPORÁNEAS DE TEATRALIDADES QUE EXPERIMENTAN LO REAL: RIMINI PROTOKOLL	33
3.5. TEATRALIDAD Y REPRESENTACIÓN EN EL TEATRO DOCUMENTAL	34
3.6. SITUACIÓN ACTUAL DEL TEATRO DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO EN LIMA	35
3.7. SOBRE EL PERIODO 1980-2000 EN EL PERÚ	42
3.8. SOBRE EL CONCEPTO DE RECONCILIACIÓN	45
<b>CAPITULO 4: ANÁLISIS DE LOS RECURSOS ESCÉNICOS UTILIZADOS EN PROYECTO 1980/2000, EL TIEMPO QUE HEREDÉ</b>	<b>48</b>
4.1. INFORMACIÓN BÁSICA SOBRE LA OBRA: EL EQUIPO Y LOS CONTEXTOS EN LOS QUE SE PRESENTA	49
<b>LOS CINCO QUE FINALMENTE FORMARON PARTE DEL ELENCO FUERON LOS SIGUIENTES:</b>	<b>50</b>
4.2. ANÁLISIS DE LA OBRA	55
4.2.1. FÁBULA Y PROCESO DE CREACIÓN	55

4.2.2.	ESCENOGRAFÍA Y UTILERÍA	59
4.2.3.	RECURSOS AUDIOVISUALES	65
4.2.4.	VESTUARIO	68
4.2.5.	MÚSICA	70

## **CAPITULO 5: EL ROL DEL TESTIMONIO Y EL DOCUMENTO EN LA ELABORACIÓN DEL DISCURSO** **73**

5.1.	LA INTERACCIÓN ENTRE EL DOCUMENTO Y EL TESTIMONIO PARA LA ELABORACIÓN DEL DISCURSO EN <i>PROYECTO 1980/2000, EL TIEMPO QUE HEREDÉ</i>	74
5.2.	LA IMPORTANCIA DE LA PRESENCIA DEL CUERPO DEL TESTIMONIANTE EN <i>PROYECTO 1980/2000, EL TIEMPO QUE HEREDÉ</i>	78
5.3.	LA DIFICULTAD DE COMUNICAR UN DISCURSO EN UNA GENERACIÓN APOLÍTICA	81
5.4.	LA FRÁGIL PROPUESTA DE RECONCILIACIÓN EN <i>PROYECTO 1980/2000, EL TIEMPO QUE HEREDÉ</i>	87

## **CAPITULO 6: CONCLUSIONES** **102**

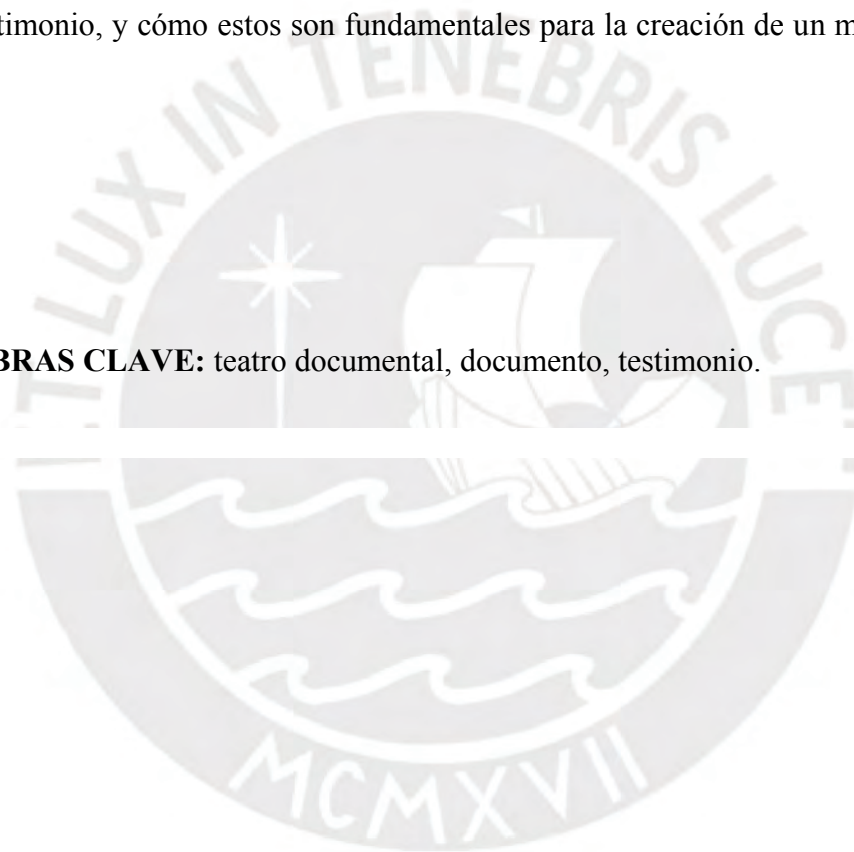
### **BIBLIOGRAFÍA** **107**

### **ANEXOS** **110**

ANEXO 1:	GUÍA DE ENTREVISTA – <i>PERFORMERS</i>	111
ANEXO 2:	GUÍA DE ENTREVISTAS – DIRECTORES 1	112
ANEXO 3:	GUÍA DE ENTREVISTAS – DIRECTORES 2	113
ANEXO 4:	MATRIZ 1 - ACCIONES DENTRO DE LA OBRA (VIDEOGRABACIÓN)	116
ANEXO 5:	MATRIZ 2 - ANÁLISIS DE CONTENIDO DEL TEXTO LITERAL DE LA OBRA	119
ANEXO 6:	MATRIZ 3 - ANÁLISIS DE CONTENIDO DE ESCENAS ESPECÍFICAS	126
ANEXO 7:	MATRIZ ENTREVISTA CLAUDIA TANGO (DIRECTORA DE LA OBRA)	129
ANEXO 8:	ENTREVISTA A MANOLO JAIME	136
ANEXO 9:	ENTREVISTA A CAROLINA OYAGUE	139
ANEXO 10:	ENTREVISTA A AMANDA HUME	142
ANEXO 11:	ESQUEMA DE UNA ESTRATEGIA PARA EL ANÁLISIS DE UN TEXTO DRAMÁTICO O TEATRAL DE JUAN VILLEGAS	146

**SUMILLA:** La presente tesis estudia los elementos constitutivos de la obra de teatro documental *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* y cómo la interacción entre estos construye la propuesta del montaje. A partir de la observación de la obra, se analiza los recursos escénicos y documentales utilizados, principalmente el documento y el testimonio, y cómo estos son fundamentales para la creación de un montaje de este género.

**PALABRAS CLAVE:** teatro documental, documento, testimonio.



## INTRODUCCIÓN:

En el año 2012, asistí a ver la obra de teatro documental, *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*, que reunía en escena a cinco jóvenes familiares de personas que estuvieron directamente relacionadas con acontecimientos importantes durante el periodo de violencia política que vivió en el Perú en las dos últimas décadas del siglo XX. Hasta ese entonces, no había presenciado ninguna obra de esa naturaleza ni me había impactado tanto la dureza y veracidad de un montaje.

El hecho de que estas cinco personas no fueran actores sino personas reales paradas en el escenario para contar sus historias personales cruzándolas con la historia reciente del Perú y utilizando recursos teatrales logró capturar mi atención y hacerme entender que, para mí, de eso se trata el teatro, de hacer reflexionar, de visibilizar temas relevantes para la sociedad que puedan generar un espacio de discusión y diálogo. Ese día descubrí que ese era el tipo de teatro que quería hacer, aquel que no solo entretenga, sino que pueda contribuir con el desarrollo de la sociedad en la que vivo.

El teatro no solo es un producto artístico que tiene como único fin entretener al público o proporcionarle un disfrute estético, es un acontecimiento más grande que nos reúne en un mismo espacio con otros para escucharnos, conocernos y comunicarnos. Una de las funciones del teatro es recordarnos los grandes temas de la humanidad, así como exponer nuestros conflictos y anhelos, hecho que *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* logra en los espectadores.

Esta experiencia también generó en mí diferentes preguntas sobre el género documental: ¿En qué otras partes del mundo se realizan este tipo de montajes? ¿Desde cuándo existe? ¿Dónde se aprende? Estaba frente a un espacio de representación distinto donde los protagonistas eran personas comunes, alejadas de la profesión escénica, que utilizaban sus voces, cuerpos y biografías personales al servicio del montaje.

Desde ese momento, este género que acababa de conocer se quedó dando vueltas en mi cabeza, así que comencé a investigar. Descubrí, más adelante, que el teatro documental no era parte de una corriente nueva. Por el contrario, tenía varios años realizándose en diferentes partes del mundo. Este se desprendía del teatro político de Erwin Piscator y

Peter Weiss, además, de tener influencia de otros directores teatrales como Bertolt Brecht.

Asimismo, encontré que este teatro que utiliza lo real como base de la representación y para la creación del montaje se llevaba a cabo de distintas maneras y es conocido con diferentes nombres alrededor del mundo: biodrama, *verbatim theatre*, teatro testimonial, entre otros. Esto trajo consigo otras preguntas: ¿Cómo funcionan los recursos escénicos en este tipo de montajes? ¿Cómo es su proceso de creación? ¿Cuál es el rol del testimonio y el documento en este tipo de creación escénica? Con todas estas inquietudes nace esta investigación que pretende responder estas interrogantes sobre este género teatral a partir del análisis del montaje de *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*.

Si bien asistí a otros montajes de teatro documental durante los años siguientes, seleccioné esta obra en particular por el hecho de que toca un tema que nos conecta a todos los peruanos, pues aborda la época de violencia interna que vivimos como sociedad. La obra permite que los asistentes conozcan más sobre ese periodo vivido, pero no repite el discurso oficial de la historia, sino que les da voz a actores sociales que poseen información privilegiada, es así que estos cinco jóvenes desde sus vivencias personales y familiares pueden reconstruir, desde su experiencia, la historia reciente del Perú.

**CAPÍTULO 1:**  
**PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN**



### 1.1. Presentación y delimitación del tema

El tema de la presente investigación gira en torno al teatro documental<sup>1</sup>, género que se desprende del teatro político que “tiene como propósito utilizar en su texto únicamente fuentes auténticas que se seleccionan y se 'montan' en función de la tesis sociopolítica de la obra” (Pavis 1987: 387). Como objeto de estudio se ha seleccionado la obra *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* dirigida por Sebastián Rubio y Claudia Tangoa estrenada en el Centro Cultural de España en Lima en el año 2012 y re-estrenada en diferentes espacios. “La obra presenta el relato autobiográfico de cinco jóvenes que crecieron durante el periodo del conflicto armado interno en el Perú que se desarrolló a lo largo de las dos décadas aludidas en el título, y cuyos padres o familiares tuvieron un rol protagónico en los eventos políticos, de violencia y de corrupción de dicha época” (Luque 2014: 112).

La pregunta de investigación busca responder qué elementos están en juego en la creación de una obra de teatro documental y cómo la interacción de estos determina el discurso del montaje. *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* reúne a los protagonistas en el escenario para compartir partes de sus biografías entrelazadas con la historia política del país, así como para ofrecer diferentes perspectivas sobre los acontecimientos políticos ocurridos en la historia reciente del Perú.

Los integrantes del elenco son Sebastián Kouri, hijo de Alberto Kouri, ex congresista de la República que apareció en el primer ‘vladivideo’<sup>2</sup>, recibiendo dinero ilícito del ex asesor presidencial Vladimiro Montesinos; Manolo Jaime, hijo de Matilde Pinchi, ex asistente de Montesinos y responsable de que se filtraran los ‘vladivideos’ en los medios de comunicación; Amanda Hume, hija del periodista Gilberto Hume, ex director de Canal N, cadena de televisión por donde se transmitieron por primera vez dichos videos; Carolina Oyague, hermana de una de las víctimas de la matanza de ocho estudiantes y un profesor de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y

---

<sup>1</sup> Se encuentra una definición más completa del teatro documental en el capítulo de marco teórico.

<sup>2</sup> Se conocen como los „vladivideos“ a la colección de grabaciones caseras que exhiben a Vladimiro Montesinos, ex jefe del Servicio de Inteligencia Nacional y asesor presidencial de Alberto Fujimori (1990-2000), sobornando a diferentes empresarios, periodistas y dirigentes políticos.

Valle - La Cantuta a manos del Destacamento Colina<sup>3</sup>; y Lettor Acosta, hijo de un oficial del Ejército Peruano que estuvo destacado en zona de emergencia durante el periodo de la guerra interna y que formó parte de un grupo antsubversivo que combatió al Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso (PCP-SL)<sup>4</sup> y al Movimiento Revolucionario Túpac Amaru<sup>5</sup> (MRTA) en Huancavelica, Moquegua y Huancayo. Como se puede apreciar, los familiares de los protagonistas fueron actores sociales importantes que pertenecieron a bandos enfrentados según el imaginario colectivo del país debido a los grupos sociales que representan.

## 1.2. Preguntas de investigación y objetivos de la investigación

### Pregunta principal

¿De qué manera interactúan los elementos que están en juego en la creación de una obra de teatro documental y cómo esta interacción determina su discurso, observado en el caso *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*?

### Preguntas específicas

- ¿Cuál es el rol del documento y testimonio en la obra *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*?
- ¿Cuál es el discurso de *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* y cómo se presenta escénicamente?

---

<sup>3</sup> El Destacamento Colina fue una organización paramilitar dirigida por el capitán del Ejército Peruano Santiago Martín Rivas que operó en la década de 1980 durante el conflicto armado interno peruano. La Comisión de la Verdad y Reconciliación le atribuye la autoría de diversos crímenes como la „Matanza de Barrios Altos“ en 1991 y la „Matanza de La Cantuta“ en 1992.

<sup>4</sup> El PCP-SL es una organización terrorista de tendencia marxista, leninista y maoísta originada en el Perú. Iniciaron una guerra interna en el país en el año 1980 y según la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) se le adjudica la muerte de 31 331 personas.

<sup>5</sup>El MRTA fue una organización terrorista inspirada en las guerrillas de izquierda de otros países. Fue parte en la guerra interna y la CVR le adjudica el 1.5% de las víctimas mortales perpetradas durante esos años.

### Objetivos de la investigación

- Encontrar los elementos en juego en la creación de la obra *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* y explicar cómo la interacción de estos determinan dicha propuesta teatral.
- Identificar cuál es el rol del documento y testimonio en una obra de teatro documental tomando como ejemplo el caso de análisis.
- Determinar el discurso que propone la obra y señalar cómo se presenta en la escena.
- Analizar cómo los recursos escénicos utilizados interactúan con el discurso de la obra.

### 1.3. Hipótesis

- En el caso de *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*, los elementos que están en juego en la creación de la obra son el documento y el testimonio, estos vinculan el universo íntimo de los protagonistas con la historia colectiva del país y según su selección y organización se determina el discurso del montaje. La obra reconstruye la historia política reciente del Perú a través de los relatos de los protagonistas mediante el uso de distintos recursos escénicos: acciones físicas; música e iluminación; documentos y testimonios. En este último grupo se incluyen fotografías y otros objetos personalmente significativos. Asimismo, se utilizan diversos archivos periodísticos, videgrabaciones, cartas y una línea de tiempo con los eventos más importantes ocurridos durante esas dos décadas, con el fin de retratar el periodo de violencia política que vivió el Perú.
- El documento y el testimonio, además de presentar un periodo histórico específico, muestran los puntos de vista de las *performers* de *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* sobre los hechos que se cuentan en el montaje y brindan información, desde su experiencia, que pertenece a una realidad que existe independientemente de la puesta en escena. Asimismo, implican una visión panorámica, social y política del asunto tratado en escena. El documento en *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* permite establecer el contexto

histórico-político en el que se inserta el testimonio, mientras que este último ofrece una visión personal de las consecuencias que tuvo el conflicto armado en la vida de cada uno de los protagonistas.

- Al reunir en escena a cinco jóvenes que representan aristas “enfrentadas” en el imaginario del país, *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* presenta como propuesta escénica la reconciliación de dichas aristas a través de diferentes metáforas y actos simbólicos entre los “antagonistas” de la obra. La metáfora más representativa es la de sentar a los protagonistas alrededor de una mesa a compartir sus historias personales, miedos y anhelos.

#### **1.4. Fundamentación**

La inquietud propia de esta investigación surge del interés por las artes escénicas interdisciplinarias, así como por los montajes que exploran lenguajes escénicos distintos a los tradicionales. Por otro lado, es importante examinar un género teatral que, basándose en documentos auténticos extraídos de la realidad, es capaz de generar espacios de reflexión sobre temas aún pendientes en la sociedad. El teatro documental es un género que posee mucha fuerza y brinda amplias posibilidades de exploración y diversificación dentro de la profesión. Asimismo, involucra recursos de otras disciplinas de la comunicación como elementos audiovisuales y técnicas de investigación periodística. *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* es una muestra que reúne varias características del teatro documental que encontraremos expuestas en el marco teórico de esta investigación. Al ver esta obra, se encuentran distintos principios que desarrollaron los primeros teóricos del género y que se contrastarán en el capítulo de análisis y resultados.

La esencia del teatro documental recae en el hecho de que se basa en la investigación minuciosa sobre la realidad a partir de la reunión de documentos, cartas, fotografías, testimonios, videos de archivos, entre otros elementos, que tiene la capacidad de cuestionar, denunciar y mostrar de manera particular eventos relevantes para la sociedad. Esto puede generar diferentes puntos de vista sobre una misma problemática o un contexto histórico-social determinado.

Los estudios teatrales son escasos en nuestro país. Más aún los que reflexionan sobre narrativas no convencionales en la escena teatral peruana contemporánea. Realizar una investigación académica sobre teatro documental podrá aportar conocimiento académico e incentivar nuevas indagaciones en este ámbito y en el de análisis de obras teatrales. Por otro lado, a partir de este tipo de investigaciones se puede generar discusión académica y reflexión respecto a los montajes teatrales y lo que estos aportan a la sociedad, lo cual puede permitir que se sigan creando proyectos que continúen esta línea y que respondan al contexto o a las problemáticas específicas por las que atraviesa el país.

Observar este género teatral a diferentes niveles es importante como comunicadora, artista escénica y peruana que considera que la sociedad debe estar más dispuesta a escucharse, comprenderse y reconciliarse. La necesidad de hablar del pasado, de la historia reciente del país y de los conflictos sociopolíticos que atravesamos como peruanos es urgente, pues solo así evitaremos caer en los mismos errores. Hablar de estos temas en espacios teatrales que con sus propios recursos pueden generar emociones en los espectadores y llegar a distintos públicos es necesario, pues el teatro es un poderoso medio de comunicación con potencial para transformar la sociedad. Es necesario un teatro que, más allá de entretener, pueda contribuir con la discusión y visibilización de problemas urgentes en aras de una reflexión sobre los peruanos como individuos dentro de una sociedad fragmentada.



**CAPÍTULO 2:  
DISEÑO Y PROGRAMA METODOLÓGICO**

## 2.1. Método de investigación

Para realizar esta investigación se utilizó una metodología empírica enfocada en aproximarse al objeto de estudio y analizar los elementos necesarios para responder las preguntas y comprobar las hipótesis expuestas. El marco teórico abarcó algunos géneros teatrales anteriores al teatro documental, así como propuestas documentales o afines realizadas en otras partes del mundo. Sin embargo, el enfoque se centra en *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*, ya que, por su naturaleza, las obras de teatro documental deben ser analizadas de manera específica. Cada obra es particular y reúne diferentes características según la propuesta escénica elegida por los directores del montaje. No obstante, se busca que, a partir del análisis concreto del caso, se encuentren ejes comunes del teatro documental y sus características.

La investigación es de carácter cualitativo y se realizó a través de un estudio exploratorio para el cual se elaboraron matrices que permitieron hacer un análisis de los recursos escénicos utilizados para observar su interacción y así poder responder cuáles son los elementos en juego para la creación de una obra de teatro documental y, específicamente, para desentrañar cuáles fueron estos en la creación de *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*. Asimismo, para analizar y profundizar en el objeto de estudio, se realizaron entrevistas a los directores y a los protagonistas del espectáculo. Finalmente, se adaptó y utilizó como guía el esquema para el análisis de espectáculos teatrales de Juan Villegas<sup>6</sup> con el fin de organizar los hallazgos.

A continuación, se detalla con una matriz las preguntas de investigación, objetivos, supuestos y las estrategias de análisis en base a lo que se busca descubrir:

---

<sup>6</sup> Juan Villegas es un ensayista y escritor chileno quien ejerce como profesor investigador en Estados Unidos. También es profesor honorario en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. El anexo del esquema original se encuentra en el Anexo 11 de esta investigación.

<b>Matriz de investigación</b>			
<b>Preguntas</b>	<b>Objetivos</b>	<b>Hipótesis</b>	<b>Técnica</b>
<p>¿De qué manera interactúan los elementos que están en juego en la creación de una obra de teatro documental y cómo esta interacción determina la propuesta del montaje, observado en el caso <i>Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé</i>?</p>	<p>Encontrar los elementos en juego en la creación de la obra <i>Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé</i> y explicar cómo la interacción de estos determina dicha propuesta teatral.</p>	<p>Los elementos en juego para la creación de una obra de teatro documental son fundamentalmente los testimonios y documentos auténticos extraídos de la realidad. En esta obra, estos reconstruyen la historia política reciente del Perú a través de los relatos de los protagonistas mediante el uso de distintos recursos escénicos: acciones físicas música e iluminación que interactúan con otros recursos documentales como archivos periodísticos, videgrabaciones, cartas y una línea de tiempo con los eventos más importantes ocurridos durante esas dos décadas, con el fin de retratar el periodo de violencia política que vivió el Perú.</p>	<p>Observación, análisis y contraste de los elementos en juego para la creación de teatro documental halladas en el marco conceptual con los elementos utilizados en <i>Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé</i>.</p>

<p>¿Cuál es el rol del documento y el testimonio en una obra de teatro documental?</p>	<p>Identificar cuál es el rol del documento y el testimonio en una obra de teatro documental tomando como ejemplo el objeto de estudio.</p>	<p>El documento y el testimonio, además de presentar un periodo histórico específico, implican una visión panorámica, social y política del asunto en cuestión. En el caso de <i>Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé</i>, el documento permite establecer el contexto histórico-político en el que se inserta el testimonio, mientras que este ofrece una visión personal de las consecuencias que tuvo el conflicto armado en la vida de cada uno de los protagonistas.</p>	<p>Observación y análisis de los testimonios y documentos en el objeto de estudio. Entrevistas a profundidad con los directores de la obra.</p>
<p>¿Cuál es el discurso de <i>Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé</i>, y cómo se presenta escénicamente?</p>	<p>Determinar el discurso que propone la obra y señalar cómo se presenta en escena.</p>	<p><i>Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé</i> propone un mensaje de reconciliación al reunir en escena a cinco jóvenes que representan aristas “enfrentadas” en el imaginario del país. Esta propuesta está presente en diferentes metáforas y actos simbólicos entre los “antagonistas” de la obra.</p>	<p>Observación y análisis de la obra. Entrevista a profundidad a los directores.</p>

		La metáfora más representativa es la de sentar a los protagonistas alrededor de una mesa a compartir sus historias personales, miedos y anhelos.	
--	--	--	--

## 2.2. Unidades de análisis

Para esta investigación, se seleccionaron unidades de análisis a partir de fragmentos y elementos del *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* que me permitieron responder las preguntas de investigación. Las unidades seleccionadas son las que ejemplifican mejor cómo se construye la propuesta del montaje a partir de la interacción de los recursos escénicos que se utilizan en ellas. Estas son las siguientes:

- Eventos políticos claves que marcaron las dos décadas de violencia política expresados en la línea del tiempo.
- Escena del 'vladivideo' entre Manolo Jaime y Sebastián Kouri.
- Escena de Tarata donde los cinco hablan sobre el hecho.
- Escena de las etiquetas asignadas a los protagonistas y sus respuestas.

Estas unidades serán desarrolladas con mayor detenimiento en el capítulo de análisis. Sin embargo, estas no invalidan el hecho de que se observarán también otras partes de la obra. Por último, para ahondar en la relación de los recursos escénicos utilizados y cómo su interacción determina la propuesta del montaje se analizará cómo el uso de algunos elementos como la iluminación, la música, el vestuario, la escenografía y la utilería utilizados en dichas unidades seleccionadas construyen el discurso de la obra.

## 2.3. Técnicas de recojo de información e instrumentos de medición

Para la investigación, se escogió apoyarse en la observación de la videograbación de la obra. Esta permite ahondar en detalles más específicos y fijarse de manera objetiva en

los elementos a analizar. Se elaboró guías de entrevista para conversar con los directores y protagonistas de la obra. Asimismo, se desarrolló guías de observación que se adecúan a la investigación, las cuales indican variables que permiten analizar el objeto de estudio. Para este propósito, se utilizaron matrices que se centran en los recursos escénicos detallados anteriormente según se encuentren en las escenas seleccionadas.

- Matriz 1: Matriz de las acciones escénicas utilizadas en la obra. Esto permitió observar detenidamente momentos específicos del espectáculo y cómo estos aportan al discurso de la obra. Las variables escogidas para descubrir los objetivos de las acciones escénicas utilizadas estuvieron relacionadas a qué posibilitaron concretamente en el montaje, qué representaron y qué rol cumplieron en el mismo. (Anexo 4, página 116).
- Matriz 2: Matriz del texto literal de la obra. Esto permitió observar qué textos estaban enfocados en reconstruir la historia reciente del país y cuáles eran testimonios de los protagonistas sobre sus vidas personales. El objetivo fue analizar el rol de los testimonios y documentos mencionados en la obra. (Anexo 5, página 119).
- Matriz 3: Matriz de los recursos escénicos utilizados en las escenas: “Tarata”, “Etiquetas” y “Vladivideo”. Estas permitieron ver cómo los recursos utilizados en cada una de las escenas interactúan entre sí y colaboran con el discurso de la obra. Las variables escogidas para este propósito fueron las siguientes: tema, textos, acciones, iluminación, música y elementos utilizados (Anexo 6, página 126).

Esta observación es fundamental pues permite esclarecer en detalle los objetivos propuestos con el fin de comprobar las hipótesis planteadas.



**CAPÍTULO 3:  
MARCO CONCEPTUAL**

### 3.1 Conceptos preliminares

Para el adecuado entendimiento de esta investigación, es necesario definir ciertos términos recurrentes como *performer*, *testimonio*, *documento*, y *discurso*. Estos pueden ser entendidos de diferentes maneras según el campo desde el que se les observe. Por tal motivo, se postularán breves definiciones desde nuestra área de estudio, con el fin de establecer un parámetro conceptual entre la investigadora y el lector.

#### 3.1.1. *Performer*

El término *performer* proviene de la expresión inglesa *performance art*, que significa “arte en vivo”. Por lo tanto, un *performer* es toda persona que ejecuta una acción artística única espacial y temporalmente ante un público determinado. Aunque similar, este concepto es más amplio que el de *actor*. El actor es aquel que se dedica semi o profesionalmente al oficio de la actuación. Históricamente está ligado de manera indefectible a la interpretación de un personaje en escena, ya sea basado en una persona real o de pura ficción. Para su correcto desempeño, el actor desarrolla una habilidad técnica previa, ya sea de manera empírica o gracias a una formación que integre entrenamientos físicos con trabajo vocal. Se concluye que un *performer* no necesariamente es un actor, pero un actor siempre es un *performer*.

Asimismo, se utiliza la palabra *performance* para toda acción artística viva ejecutada en relación a un público inmediato, sujeta, por lo tanto, a una posible improvisación. De esta interacción, la *performance* ocurre como un único encuentro. El *performer* trabaja desde la realidad y este trabajo se constituye en las acciones en vivo de un individuo o grupo. Para Diana Taylor, “las *performances* funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad” (2011: 5). De ello se desprende la función social del acto performático. El que cumple con estas características es considerado un *performer*.

En el caso de esta obra, los cinco jóvenes realizan acciones en vivo, se interpretan a sí mismos y trabajan desde y con la realidad. Es por ello que se considera el término *performer* como el más adecuado para referirse a los intérpretes de *Proyecto 1980/2000*, *el tiempo que heredé*. Mas no llamamos la obra como una *performance* pues su

tratamiento coincide más con el de una obra convencional.

En el teatro documental, las personas que se paran en el escenario para contar sus testimonios no son necesariamente actores. En muchos casos, estos nunca han llevado un taller antes de embarcarse en el proceso de ensayos de la obra. En el caso de *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*, de los cinco jóvenes que participaron en el montaje, solo dos habían llevado talleres de teatro previamente. Incluso una tuvo formación completa de actriz y otro tuvo formación parcial como actor en el Teatro de la Universidad Católica (TUC), pero los demás no tenían conocimiento técnico actoral. Sin embargo, en esta obra, los protagonistas no representan a nadie. Son ellos parados en escena representando una faceta de sí mismos para el montaje.

### 3.1.2. Documento y testimonio

El documento en este caso se entiende como un testimonio material que puede ser una revista, periódico, carta, fotografía o cualquier tipo de archivo que registre algún tipo de información auténtica sobre la realidad. En el caso de *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*, los documentos que se utilizan son las imágenes de archivo que se muestran para recordar acontecimientos políticos importantes que fueron documentados en la prensa; las fotografías familiares de los *performers*; las cartas utilizadas en el montaje; las portadas de revistas y periódicos de cuando Matilde Pinchi entregó los 'vladivideos' a la prensa; entre otros. Incluso, la línea de tiempo que atraviesa el escenario, que se explicará a detalle en los capítulos donde la investigación se centre en el análisis del montaje de la obra, es un documento que contiene los elementos más importantes de la historia reciente del país. Esta es un testimonio material de la historia.

La palabra testimonio se entiende como aquello que un sujeto cuenta, debido a que lo ha vivido o presenciado. El latín para referirse a un testigo se utilizan dos palabras: la primera, *testis*, que significa “aquel que se sitúa como tercero”; la segunda, *superstest*, que hace referencia al que ha vivido determinada realidad y está en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él (Agamben en Blair 2008: 92). El testimonio, entonces, es una declaración o relato que hace una persona que ha vivido o presenciado determinada realidad y, al contar su historia, asegura la veracidad de un hecho.

### 3.1.3. Discurso

La palabra discurso se refiere al mensaje teatral elaborado a partir de distintos recursos escénicos como la iluminación, el texto, la escenografía, las acciones realizadas, la música, entre otros. Para comprender este discurso se debe tener en cuenta el contenido de la obra, el contexto teatral y social donde se produjo el montaje, así como los distintos elementos que lo componen.

El concepto de “discurso” ha sido abordado por distintos autores desde diversas perspectivas. Paul-Michel Foucault<sup>7</sup> (1977) lo definió como un material del que parte el análisis de lo social y lo de histórico donde el sujeto que habla queda excluido. Mientras que, para Paul Ricoeur<sup>8</sup> (1970), el discurso tiene varios sentidos y es interpretado por el sujeto que lo recibe. Finalmente, este término es interpretado de diferentes formas según la disciplina desde la que se estudie. En el caso de esta investigación, el término discurso se entiende como el mensaje teatral que el autor-emisor entrega al público-receptor.

### 3.2 Sobre el teatro documental

Antes de empezar a rastrear los antecedentes del teatro documental es necesario mencionar que lo único que se sabe con certeza sobre el mismo es que existen teatralidades que utilizan como base de sus creaciones testimonios y/o documentos que provienen de la realidad. Esto se debe a que el género de “lo real” incluye diferentes experiencias teatrales que no están delimitadas entre sí, pero que tienen como característica común la irrupción de documentos reales<sup>9</sup> en la dimensión ficcional del teatro.

Debido a que no existen reglas en el arte, podemos hablar de, por lo menos, dos grandes tipos dentro de este mismo género: uno que incluye el uso de documentos que provienen de la realidad y de actores que interpretan testimonios de otros o, en segundo

---

<sup>7</sup> Filósofo francés del siglo XX que se dedicó a estudiar la historia de los sistemas de pensamiento.

<sup>8</sup> Filósofo francés del siglo XX que estudió el discurso desde la interpretación hermenéutica.

<sup>9</sup> Estos materiales reales se insertan en el espacio de ficción manteniendo su calidad de reales, es decir, su función en el espacio de representación está relacionada al hecho de que no intentan representar algo que no son, sino demostrar que existen previa y posteriormente al montaje.

caso, tener como protagonistas a personas reales –no actores– que se paran en un escenario para contar sus propias historias, las cuales son acompañadas de archivos biográficos de sus vidas.

Es importante mencionar que cuando se habla de teatro documental, en esta investigación, se hace referencia a los montajes que trabajan con elementos reales en escena, independientemente de si estos incluyen *performers* que cuentan sus testimonios en escena. Esta aclaración es relevante, pues los términos que mejor podrían definir esto último son el de biodrama o teatro testimonial, conceptos que se conocerán a detalle más adelante. Sin embargo, la investigadora prefiere llamarlo teatro documental, ya que es un concepto más amplio e incluye estas dos últimas prácticas teatrales.

El teatro testimonial, biodrama, *verbatim*, entre otros géneros teatrales de este tipo que se detallarán en este capítulo, se desprenden del teatro documental y, por lo tanto, también admiten el uso de documentos, cartas, imágenes, proyecciones, etcétera, ya que “el documental es un género cercano al reportaje periodístico, pero con mayor elaboración y rigor investigativo, que más que presentar simples datos anecdóticos o geográficos, implica una visión panorámica, socioeconómica y política del asunto en cuestión” (Piscator 1973).

### **3.3. Antecedentes del teatro documental y de las teatralidades donde irrumpe lo real**

Si se tiene que establecer un precedente para el nacimiento de las teatralidades donde irrumpe lo real y del teatro documental que se practica actualmente, es necesario remontarse a inicios del siglo XX donde en algunas obras de teatro se presentan elementos que provienen de la realidad. Esto ocurre debido a la aparición de la fotografía que establece una nueva forma de mostrar el mundo. “La fotografía se convierte, entonces, en un criterio de realidad absoluta utilizado por científicos, historiadores y artistas” (Sánchez 2007: 25) que genera la necesidad de representar la realidad de una manera más objetiva en las otras prácticas artísticas.

En algunos creadores, pertenecientes a la corriente del naturalismo, nace la misma inquietud en el ámbito teatral, pues encuentran que las situaciones llevadas a escena

representan de manera superficial la realidad. Este problema estaba presente tanto en la escenificación como en la interpretación, por esto aparecen autores como Konstantín Stanislavski o André Antoine que intentan mostrar una realidad más fidedigna alejándose de las grandes escenografías o telones de fondos, eliminando las formas grandilocuentes en los actores y llenando el espacio de detalles que permiten ocultar la ficción. Asimismo, aparecen dramaturgos como Henrik Ibsen y Antón Chéjov, que intentan consolidar el teatro como un “espejo de la realidad” y, en sus textos, reflejan de una manera más cercana los sucesos y conflictos de la vida cotidiana.

Por otro lado, aparecen directores como Erwin Piscator y Peter Weiss que experimentan con el uso de objetos y documentos extraídos de la realidad que, manteniendo su condición de materiales reales, se insertan en el espacio de ficción. A diferencia de los otros autores, estos elaboran sus montajes a partir de elementos reales y los colocan en el espacio de representación creando así nuevas dramaturgias y puestas en escena comprometidas política y socialmente que no solo buscan mostrar los conflictos de la época de manera realista, sino generar en el espectador una toma de consciencia y reflexión sobre la realidad.

En las siguientes páginas se hará una revisión de estos últimos y otros autores posteriores que, del mismo modo, desafiaron las formas conocidas de representar la realidad. Estos utilizaron documentos reales en sus montajes, evidenciaron el espacio de ficción, incluyeron el cuerpo real del *performer* en escena, exploraron con lo real en el espacio de ficción, se alejaron del modelo aristotélico y utilizaron lo performativo para cuestionar los paradigmas que hasta ese momento primaban en el teatro. Estos, sin duda, constituyen antecedentes importantes para la inserción del elemento documental en la puesta en escena. Al repasarlos, se podrá rastrear los orígenes de este género teatral y percibir su desarrollo a lo largo de la historia.

### **3.3.1. Erwin Piscator y el nacimiento de un género**

Los antecedentes de este teatro aparecen con Erwin Piscator<sup>10</sup> y su Teatro Político<sup>11</sup> en

---

<sup>10</sup> Director y productor teatral alemán. Principal dramaturgo y teórico del teatro político, el cual se enfocaba en el contenido sociopolítico del drama.

la década de 1920. Piscator fue uno de los primeros autores en mostrar interés por un teatro que incluyera de manera más activa a la sociedad y que presente una mirada crítica de la época, debido a que toda su obra se vio fuertemente influenciada por los sucesos acontecidos durante la Primera Guerra Mundial. Este autor concebía el teatro como un medio para conseguir un objetivo, por eso enfocó su trabajo en un medio para concientizar al pueblo y así “participar con sus propios medios específicos en el proceso de transformación de la realidad social” (Massimo, 1978: 8). El teatro político de Piscator tenía como intencionalidad proponer un arte de intervención para la transformación social donde se hablara de la lucha de clases, la injusticia, las horas de trabajo y otras problemáticas que estaban directamente vinculadas con el sentir del pueblo.

Hasta ese momento, la burguesía era la principal consumidora de espectáculos teatrales, por eso, la mayoría de representaciones estaban relacionadas con sus intereses y con mantener el orden establecido por los grupos de poder. Sin embargo, a inicios siglo XX, las clases proletarias empiezan a asistir al teatro, esto produce que Piscator instale una nueva problemática en sus obras al reconocer la irrupción del proletariado<sup>12</sup> en la Historia y, por ende, en la producción de imágenes y representaciones sociales (De Vicente 2013). Es así que Piscator formula un teatro del y para el proletariado que busca “intervenir en los acontecimientos diarios, hacer política” (1973: 40).

La aspiración de este teatro era la de “procurar un efecto claro e inequívoco sobre el sentir del público obrero [...] o sea: inculcar y propagar conscientemente el espíritu de la lucha de clases” (Piscator 1973: 40). De esta manera, Piscator encuentra una manera de hacer teatro político que cuestione las estructuras sociales y que se enfoque en la representación de la historia, por lo tanto, el documento extraído de la realidad toma un valor fundamental, ya que con este se pretende evidenciar los acontecimientos reales ocurridos para criticar la realidad. Es así como este director alemán se convierte en uno de los primeros en introducir materiales extraídos de la realidad en la creación escénica.

---

<sup>11</sup> Se conoce como teatro político al teatro que se ocupa de problemas sociales, por lo cual se le identifica, mayoritariamente, con ideologías socialistas. Este fue desarrollado por Erwin Piscator en las primeras décadas del siglo XX.

<sup>12</sup> El concepto proletariado hace relación a la clase social formada por las personas que no disponen de medios de producción y, por lo tanto, ofrecen su trabajo a cambio de salario. Karl Marx y Friederich Engels definían en Manifiesto Comunista (1848) al proletariado como “la clase explotada y oprimida”.

El uso de estos documentos le permitió profundizar en la realidad político-social de su época y conectar la realidad concreta con el espacio de ficción. En sus primeras obras incluyó mapas geográficos, proyecciones documentales, fotografías, discursos auténticos, recortes de periódicos, manifiestos, fragmentos de películas, entre otros. Tales componentes no eran decorativos, estos pasaban a constituir un plano social, político o económico, dependiendo del objeto de la representación, e intervenían en el acontecimiento escénico como elementos dramáticos (Piscator 1973: 41).

Del mismo modo, se alejó de la representación de situaciones individuales y presentó procesos históricos, lo cual derivó en el alejamiento de la estructura aristotélica y en la búsqueda de la obra teatral como un documento político en sí mismo para “tomar la realidad como punto de partida y elevar la discordancia social a elemento de acusación y de revolución y preparador de orden nuevo” (Sánchez 2007: 191).

Asimismo, buscó descentralizar los espectáculos y promover la colaboración del colectivo teatral, por eso desarrolló grandes mecanismos escénicos para llevar a cabo las representaciones, así “escenifica la lucha de clases con un arte proletario utilizando una mecánica con aparatos como grúas, porque la forma en la que se debe representar al proletario es la máquina, el tiempo es la velocidad y la experiencia de la sociedad es la simultaneidad” (De Vicente 2013: 156).

La primera obra documental que incluyó todo lo trabajado por Piscator fue “A pesar de todo”, estrenada en el Teatro Gosses Schauspielhaus de Berlín en 1925. La obra mostraba los momentos revolucionarios más importantes de la historia y tenía como intención ser una representación de grandes dimensiones trabajada por un equipo que incluía dramaturgos, escenógrafos, músicos, técnicos, etcétera. Piscator trabajó colectivamente toda la maquinaria para el escenario que consistió en una especie de terraza que se colocó sobre la base giratoria del escenario. Además, incluyó el elemento documental en el uso de proyecciones, fotografías auténticas de guerra, notas de periódicos y discursos reales escritos con anterioridad durante un momento específico de la historia (Piscator 1973). Durante la representación en el público hubo estremecimiento y agitación, lo cual confirmó la fuerza del teatro político y del uso del documento. Se comprobó que “el efecto de propagando política está en razón directa de la elaboración artística” (Piscator 1973: 81).

En esta obra, el protagonista de la representación era el tema en sí mismo. “De ahí derivó su interés por el periodismo como género literario alternativo al dramático, el desplazamiento del personaje por el asunto, que se convierte en protagonista, el recurso a escenografías no decorativas y la utilización del cine, con sus diversas funciones, entre ellas, la didáctica-documental” (Sánchez 2007: 191). Así, al presentar un material documental histórico permite que el público conozca la realidad desde otros puntos de vista, alcanzándole la información necesaria para que puedan reflexionar sobre esta.

### 3.3.2. Bertolt Brecht y el teatro político

Brecht<sup>13</sup> y Piscator tuvieron como objetivo hacer del teatro una herramienta que participe de manera activa en la transformación de la sociedad. La diferencia entre ambos es que el primero “llega a un „teatro dialéctico“ en el que los signos están en una relación de violenta iluminación recíproca, como la antítesis ilumina la tesis y viceversa, e impulsan a la urgencia de una síntesis” (Catri 1978: 114). Piscator, por su parte, “acentuaba la relación determinista de causa-efecto entre las estructuras socio-económicas y acontecimientos humanos individuales” (Catri 1978: 109). Finalmente, Brecht profundiza su tendencia dialéctica en el concepto de distanciamiento aplicado en formas escénicas como el *gesto*<sup>14</sup> o *lenguaje gestual*<sup>15</sup>. Así logró crear un teatro que uniera el entretenimiento con el mensaje político. Este fue conocido como teatro épico.

Brecht buscaba que su teatro no solamente sea “portavoz de ciertos contenidos políticos, sino también un instrumento de transformación de las estructuras de comportamiento, cognoscitivas y emotivas del individuo” (Catri 1978: 114). Es así que el hombre aparece como fin primordial en sus obras con el objetivo de transformarlo. Brecht le presta mayor atención a los problemas de renovación de los actores y a la invención de una recitación que permita transmitir conocimiento y comunicación marxista (Catri

---

13 Bertolt Brecht fue un dramaturgo, director y poeta alemán del siglo XX. Fue el creador del teatro épico.

14 Entiéndase gestos como el *gestus* brechitano que debe diferenciarse del gesto puramente individual: 'las actitudes que los personajes adoptan los unos respecto a los otros, constituyen lo que denominamos el ámbito de lo gético. Mientras que el *gestus* social propuesto por Brecht se sitúa entre la acción y el carácter (oposición aristotélica de todo teatro): como acción, muestra al personaje implicado en una praxis social; como carácter, reúne un conjunto de rasgos propios de un individuo (Pavis 1978).

15 Este es un lenguaje en el que los signos están estructurados de tal modo que 'toman posición' en relación con los otros signos y con el contenido lingüístico (Catri 1978: 114).

1978).

Esta recitación logra un efecto de distanciamiento<sup>16</sup> entre el actor y el personaje que busca mostrar lo que no se ve a través de una forma de actuación llamada “épica” donde el actor hace evidente el espacio de representación, mostrándose como tal y también como el personaje, dejando claro que estamos viendo a un actor interpretando a un personaje y no siendo el personaje. Aquí el actor juega el rol del narrador y del narrado, como si se tratara de un cuento, así el público no se identifica con lo que el personaje vive.

En el *Diccionario del Teatro* de Patrice Pavis<sup>17</sup> (1987), la identificación es definida como

el proceso de ilusión del espectador que imagina ser el personaje representado (o del actor que entra «en la piel» de su personaje). La identificación con el héroe de la obra es un fenómeno que tiene profundas raíces en el inconsciente y en la búsqueda de placer estético. Este placer proviene, según Freud, del reconocimiento catártico del yo y del otro, del deseo de apropiarse de este yo, pero también de diferenciarse de él.

En el teatro épico de Brecht, la identificación es dejada de lado, ya que esta no permite una posición crítica ni toma de consciencia de parte del público. Este director crea un cambio en la forma de hacer teatro donde el espectador, a través del distanciamiento, pueda alejarse de los sentimientos del personaje, analizar el espectáculo desde afuera y generar una postura crítica para que “aplique y produzca aquellos pensamientos y sentimientos que juegan un gran papel en la transformación del mismo campo” (Brecht 1976).

La crítica de Brecht al teatro de identificación consistía en que para el director “identificarse con el héroe implica una ausencia de espíritu crítico y presupone que concebamos lo humano como eterno, por encima de las épocas y las clases” (Brecht citado por Pavis 1987: 100). Mientras que el distanciamiento Brechtiano es “un

---

<sup>16</sup> El efecto de distanciamiento es una técnica con la que se puede dar a las relaciones humanas representadas la impronta de cosas sorprendentes. Eso quiere decir que elimina la familiaridad del acontecimiento y coloca al espectador en una especie de ojo ajeno. (Brecht citado por Castri 1978: 127 - 128).

<sup>17</sup> Estudioso de teatro que desarrolló el conocido *Diccionario de Teatro*.

procedimiento que permite describir los procesos representados como procesos extraños (...) El efecto de distanciamiento transforma la actitud aprobatoria del espectador, basada en la identificación, en una actitud crítica” (Brecht 1976: 131). Asimismo, “la distanciamiento permite pasar del nivel del procedimiento estético al de la responsabilidad ideológica de la obra de arte” (Pavis 1987: 101).

Este efecto de distanciamiento que aparece con Brecht, no solo se da a través de la recitación, sino también a través del decorado, de la presencia de coros, de carteles o gestos que distancian al actor con el personaje que interpreta. Así Brecht logra desarrollar un teatro político que abre cuestionamientos sobre el acontecer social y profundizar en que el teatro es un lugar que no debe tener como objetivo entretener solamente, sino transmitir sensaciones e ideas que produzcan pensamientos políticos que sean útiles para la transformación de la sociedad.

Por otro lado, también muestra las contradicciones de sus personajes para que el público pueda darse cuenta que estas están relacionadas al contexto histórico y social de la época. En sus obras, todo el comportamiento humano de sus personajes está justificado por las condiciones económicas que les ha tocado vivir. Con todo esto, Brecht reconoce que la eficacia del teatro político consiste en ocuparse en incentivar al espectador a acceder a nuevos modos de pensamiento y denunciar problemáticas sociales.

### **3.3.3. Peter Weiss y el teatro documento**

El Teatro-Documento, nombre que Weiss<sup>18</sup> le adjudica a este teatro, nace a partir de los antecedentes del teatro político de Piscator y del teatro épico de Brecht. Estos últimos dos autores, desarrollaron un teatro orientado políticamente que busca la transformación de la realidad, debido a eso es que tienen como base de sus obras los hechos históricos y utilizan documentos reales para el argumento de sus representaciones. Sin embargo, Weiss explora con la utilización del documento en sus obras y lo lleva a otra dimensión.

Su obra “La indagación” marca su incursión en el Teatro-Documento. Esta obra aborda el tema del Holocausto y tiene como base el material real recogido durante los juicios de

---

<sup>18</sup> Fue un dramaturgo, novelista, pintor, artista gráfico y cineasta experimental alemán considerado uno de los principales exponentes del teatro documental.

Auschwitz que se realizaron a los responsables de los crímenes en los campos de concentración durante el régimen nazi y a los que el autor asistió como testigo durante los años 1963 y 1965. El texto de esta obra está conformado por las intervenciones de acusados y testigos durante los juicios, así como de las actas de los nazis que participaron en dicho exterminio.

Estos documentos fueron expuestos en escena sin modificar su contenido, porque como menciona Weiss en su escrito *Notas sobre el Teatro Documento*:

“El Teatro-Documento es un teatro de información [donde] expedientes, actas, cartas, cuadros estadísticos, partes de la bolsa, balances de empresas bancarias y de sociedades industriales, declaraciones gubernamentales, alocuciones, entrevistas, manifestaciones de personalidades conocidas, reportajes periodísticos y radiofónicos, fotografías, documentales cinematográficos y otros testimonios del presente constituyen la base de la representación”. (1976: 99)

En este teatro desarrollado por Weiss y con fuertes influencias de los directores vistos anteriormente, se renuncia a toda invención y se muestra en el escenario una selección de material auténtico, sin variar su contenido, que se concentrará en torno a un tema determinado, generalmente social o político (Weiss 1976). Para el autor, el Teatro Documento estaba fuertemente ligado a la investigación periodística cuya intención no era solamente mostrar una realidad contemporánea, sino informar sobre los acontecimientos sucedidos en la historia y exhibirlos en escena sin mediación.

Weiss mencionaba que las noticias que aparecían en los medios de comunicación de la época estaban manipulados por grupos socioeconómicos poderosos a quienes les favorecía ocultar la verdad, es por esto que apuesta por un teatro que sirva como medio de información a través del cual el espectador pueda acceder a los hechos objetivos ocurridos y valorar la realidad a partir de estos sin ningún tipo de manipulación. Si bien esto se relaciona con el teatro político practicado por Piscator, Weiss no veía su teatro como un acto político ni de propaganda, sino como un arte que podía mostrar el material real recopilado y resaltar detalles contradictorios que llamaran la atención sobre un conflicto.

Weiss percibía sus obras como investigaciones que se sustentaban en la documentación en torno a ciertos temas y cuyo objetivo era informar sobre la realidad. El documento no

era solo un hecho objetivo, sino era utilizado como un sistema dentro de un discurso que le da sentido (De Vicente 2013). El material documental era presentado de manera ordenada y se seleccionaban diversos documentos relacionados al mismo tema con el fin de proporcionar suficiente información para que sea el espectador quien reflexione sobre este teniendo las herramientas necesarias.

“El Teatro-Documento renuncia a toda invención, se sirve de material auténtico y lo da desde el escenario sin variar su contenido, elaborándolo en la forma. A diferencia del carácter desordenado del material de noticias que nos llega diariamente desde todas partes, se mostrará en el escenario una selección que se concentrará sobre un tema determinado, generalmente social o político. Esta selección crítica y el principio según el cual los fragmentos se ajustan a la realidad, nos dan la cualidad de la dramática documental” (Weiss 1976: 99-100).

Como se mencionó, estos tres autores establecen antecedentes importantes para el teatro documental que se practica en la actualidad y para la inserción del elemento documental en el teatro. Por ejemplo, el uso del material documental-histórico de Piscator; el efecto de distanciamiento de Brecht que permitió evidenciar el espacio de representación; y, el uso de distintos documentos reales y concretos en la escena introducidos por Weiss, así como sus escritos sobre el Teatro-Documento.

Gracias a estos autores se puede decir que uno de los principales objetivos de este teatro es informar de manera objetiva y hacer una crítica directa a la realidad en la que vivimos a través del uso de materiales reales en la escena. Asimismo, sus objetivos son claramente políticos y estos han influenciado a otros directores que en sus prácticas teatrales recogen parte de sus investigaciones. Algunos de estos, comparten los mismos objetivos que los autores mencionados, sin embargo, existen otros que incluyen lo real en escena pero sus objetivos no son políticos ni realizan una documentación sobre el tema. Su forma de aproximarse a lo real puede ser exponiendo un espacio más subjetivo e íntimo de la persona como el testimonio.

Antes de empezar a hablar de las teatralidades que incluyen el uso de lo real, ya sea a partir de la utilización del documento o del testimonio, es importante señalar que “lo

documental es lo que podríamos llamar un *concepto difuso*<sup>19</sup> (Nichols 2001: 21). No existen definiciones oficiales ni absolutas sobre estas prácticas. Tampoco se encontrarán clasificaciones para las variadas formas de llevarlas a escenas.

Patrice Pavis escribe que el teatro documental es aquel que “tiene como propósito utilizar en su texto únicamente fuentes auténticas que se seleccionan y se 'montan' en función de la tesis sociopolítica de la obra” (1987: 387). Por lo tanto, es aquel que busca colocar en el espacio de representación elementos verdaderos que provienen del mundo real y que, en algunos casos, procura desarrollar un tema con repercusión directa en la sociedad.

Bajo esta única definición “oficial” es que se engloba el teatro que incluye fuentes auténticas. De aquí probablemente se explique por qué es común encontrar textos o prácticas que utilizan como sinónimos los conceptos de teatro documental, teatro testimonial, etcétera. Sin embargo, en esta investigación se presentarán por separado, aunque en la práctica puedan confundirse o mezclarse, ya que la intención no es definir los conceptos, sino dar cuenta de las diferentes teatralidades que tienen como base la irrupción de lo real en el espacio de ficción.

Silka Freire<sup>20</sup> menciona que el teatro documental “utiliza el referente histórico, a través de diversos documentos, para apelar a una conciencia colectiva en mayor medida que a una conciencia individual. Es aquí donde el espectador jugará un rol clave, ya que se pretende que este logre reconocer ese referente histórico, que designa situaciones, personajes y objetos, para asumirse dentro del contexto que se le presenta” (2007: 52). Esta cita refuerza el hecho de que el teatro documental se separa del texto dramático e incorpora documentos relacionados a la historia en la escena para que el espectador pueda reconocer el contexto en el que se encuentra.

### **3.4. Sub-géneros del teatro “de lo real”**

Como se mencionó anteriormente, el terreno es difuso y la única certeza que se tiene es

---

<sup>19</sup> Traducción del inglés realizada por la investigadora.

<sup>20</sup> Doctora en Arte y Literatura por *Michigan State University*. Investigadora teatral y docente integrante del Instituto Hemisférico de Performance y Política, de la Asociación Internacional Teatro Universitario (AITU) e integrante del Sistema Nacional de Investigadores de Uruguay.

que existen teatralidades que incluyen material extrapolado del plano de la realidad para introducirse en la dimensión ficcional que permite el espacio de representación teatral. Las prácticas que tienen esta característica como principal son diversas y variadas entre sí. Sin embargo, transitan entre ellas y van mutando según el director que las realiza. En esta sección se expondrán las más representativas.

### 3.4.1 *Verbatim Theatre*

La traducción de *verbatim* es “literal” y, tal como su nombre lo dice, este teatro es aquel en el que los personajes de la obra utilizan las palabras exactas, sin alterarlas mínimamente, de los testigos de determinado acontecimiento. “Las palabras de personas reales son grabadas o transcritas por un dramaturgo durante una entrevista o un proceso de investigación, o son recogidas de grabaciones existentes tales como las transcripciones de una investigación oficial” (Hammond y Steward 2014: 9).

El origen de esta forma de teatro documental o teatro de testimonio puede remontarse a los años 30 en Estados Unidos, cuando el programa federal Living Newspaper Project promovía la creación de espectáculos a partir de la lectura de los periódicos del día (Abuín 2016: 277). Se desarrolló, a partir de 1970, gracias a la innovación tecnológica y a la popularización de las grabadoras. Sin embargo, fue durante los 90 que el teatro *verbatim* resurgió con total plenitud y con una intención política clara de darle voz a aquellos que no la tenían (Abuín 2016: 278).

En Estados Unidos y Europa es bastante practicado por diferentes compañías o directores importantes, incluso en teatros comerciales. Una de las compañías estadounidenses contemporáneas que trabaja con este teatro es la *Tectonic Theater Project*<sup>21</sup>. cuya obra más difundida es *The Laramie Project* que nace a partir del asesinato de un estudiante gay de la Universidad de Wyoming. Para este espectáculo, once miembros de la compañía viajaron a la ciudad de Laramie, condado de Albany (Wyoming) para entrevistar a personas del lugar que tenían relación directa o indirecta con la muerte del joven. La obra está escrita a partir de las palabras literales de las

---

<sup>21</sup> Compañía fundada por el dramaturgo y director Moisés Kaufman que en sus obras explora el lenguaje y la forma teatral para generar un diálogo con el público acerca de temas sociales y políticos que afectan el mundo.

personas entrevistadas. El valor de este teatro recae en centrarse en eventos particulares de interés para una comunidad o ciudad específica pero que mencionen temas universales que atraviesan a todas las sociedades y que puedan inspirar una reflexión o respuesta activa a la problemática que se muestra.

Así como en el teatro político podemos encontrar diferentes formas de llevarlo a cabo, lo mismo sucede con este tipo de teatro que se basa en el testimonio y las palabras exactas de los testigos. Si bien una de las características principales del *verbatim* es tener los testimonios grabados, también se han realizado obras de este tipo con otros materiales como anotaciones en diarios, correos electrónicos, cartas escritas por el testigo, testimonios grabados en video, etcétera. Un ejemplo de esto es la obra “My name is Rachel Corrie”, basada en los diarios y correos electrónicos de la activista asesinada por un soldado de la Fuerza de Defensa de Israel (IDF) cuando tenía 23 años. Esta obra fue editada por el actor Alan Rickman y la periodista Katharine Viner, ambos dirigieron el espectáculo.

La expresión *verbatim* enfatiza la idea de que a través de este género teatral se accederá a una historia contada “palabra a palabra” por los dueños de los testimonios, es por esto que así se encuentren en una grabadora o en otro tipo de archivo como cartas, correos o diarios, la idea central recae en que se accederá a relatos auténticos de quienes participaron o vivieron determinados acontecimientos con el fin de mostrarnos cómo y qué sintieron al vivir determinadas experiencias (Abuín, 2016).

Otra artista que desarrolla el *verbatim theatre* de manera particular es Anna Deavere Smith<sup>22</sup>, quien crea sus obras a partir de entrevistas exclusivamente. Sus montajes son unipersonales, es decir, es ella misma quien realiza las entrevistas e interpreta todos los personajes. Ha ganado premios por su labor y sus obras tienen un objetivo político. Un ejemplo de su trabajo es la obra *Twilight*, sobre los disturbios de 1992 en Los Ángeles, California, que es parte de su proyecto *On the Road: A Search for American Character* donde entrevista a doscientas personas para la creación del espectáculo. La obra está compuesta por los testimonios de personas reales conectadas con los motines de esa época.

---

<sup>22</sup> Actriz, dramaturga y profesora estadounidense que trabaja su propia versión de teatro documento.

En este terreno de las narrativas personales en el espacio teatral se encuentran prácticas que incluyen testimonios contados en escena de la mano de sus protagonistas. Es precisamente esta la premisa del teatro testimonial, a desarrollarse líneas abajo. Esta experiencia podría ser cercana a la de la performance, es decir, al de hecho de que “los actores son ellos mismos, no interpretan personajes. Están en el teatro, no en algún otro lugar imaginario o representado. Lo que dicen es, sin duda, verdad”<sup>23</sup> (Kirby 2007: 43). Sin embargo, la *performance* es una acción artística ligada a cierto factor de improvisación, así como al *happening*, *body art*, *fluxus*, entre otras prácticas de arte vivo.

### 3.4.2 Teatro testimonial

Este tipo de teatro se deriva del teatro documental y existen diferentes maneras de llevarlo a escena, puede ser a través de sus protagonistas o a través de actores que representen estos testimonios; sin embargo, para la investigadora, y para fines de esta investigación, el teatro testimonial es entendido solo como aquel que utiliza testimonios reales en escena de la mano de sus protagonistas. Es decir, los testimonios contados en escena deben ser expuestos por las personas dueñas de estos, ya sean actores de profesión o personas alejadas del medio artístico.

El teatro testimonial puede tener como característica priorizar los discursos particulares de personas comunes que tienen algo que decir sobre lo que se está trabajando. Este tipo de práctica se encuentra en todo el mundo y quizás uno de los elementos más interesantes de este sea el involucramiento real del cuerpo presente de los testimoniantes.

En el Perú, Mariana De Althaus<sup>24</sup>, realiza obras de teatro testimonial donde los propios actores cuentan en escena sus experiencias en torno a un tema. Un ejemplo de esto es su obra *Criadero*, estrenada en el 2011, donde se presenta el testimonio de tres actrices que son madres que cuentan y reflexionan en escena sobre su propia crianza y sus experiencias en torno a la maternidad. Estas historias, vinculadas con el rol de la mujer en la crianza en la actualidad, son contextualizadas con la coyuntura política del país

---

<sup>23</sup> Traducción del inglés realizada por la investigadora.

<sup>24</sup> Dramaturga y directora teatral peruana.

tocando temas de importancia social como el terrorismo, la violencia, la migración y el abandono. Sin embargo, tiene un fin menos político, como ella misma menciona, lo hace “desde lo doméstico” (De Althaus 2017), es decir, aborda este tema desde una reflexión más íntima y personal.

En Argentina, también se encuentra esta práctica teatral, uno de los exponentes más importantes de esta es Lola Arias<sup>25</sup>, quien trabaja en sus espectáculos con personas relacionadas al tema de sus obras. En este caso, algunas de estas tienen un carácter más político que exploran con una creación crítica que cuestiona lo vivido durante cierto periodo histórico. Este es el caso de su obra *Mi vida después* donde seis actores nacidos durante la dictadura argentina reconstruyen la juventud de sus padres a partir de cartas, fotografías, videos, ropa usada, recuerdos, entre otros.

En este caso la obra intenta re-construir la memoria de una generación a través de estos actores sociales que están íntimamente relacionados con la Historia, ya que sus padres tuvieron vivencias relacionadas al contexto sociopolítico del país. Los padres de los actores fueron un policía de inteligencia, un sargento del Ejército Revolucionario del Pueblo, un militante de la Juventud Peronista, dos intelectuales exiliados, un cura que abandonó la Iglesia y un empleado bancarios sin intereses políticos. A partir de estos testimonios, se representan distintas visiones sobre un mismo periodo de conflicto.

Si bien en esta obra se utiliza los cuerpos reales de los actores en escena para contar sus testimonios y reconstruir las experiencias de sus padres, también existen momentos en la obra donde no se encuentran testimonios, sino se construye una “ficción documental” a través de la demostración de archivos y la representación de escenas recreadas por ellos mismos que no necesariamente sucedieron en la realidad. Esto ejemplifica el hecho de que estas prácticas transitan entre sí borrando límites entre ellas.

Lo mismo sucede con *El año en que nací*, obra chilena de la misma autora que tiene la misma premisa que la anterior, pero se realiza con once jóvenes chilenos nacidos durante la dictadura de Chile. Esta obra se ha presentado con éxito en diversas partes

---

<sup>25</sup> Escritora, actriz y directora teatral argentina reconocida a nivel mundial por su trabajo.

del mundo<sup>26</sup>. Por otro lado, Arias tiene obras donde los protagonistas son no-actores que son llevados al escenario para reconstruir y relatar sus experiencias. Este es el caso de *Melancolía y Manifestaciones*, obra donde las protagonistas es la misma Lola Arias y una actriz que interpreta a la madre real. Durante la obra se van mostrando y narrando escritos de la madre por su propia hija, así como canciones, recuerdos, pequeños filmes, entre otros documentos. La obra es una suerte de diario o libro ilustrado de la relación entre ambas y la melancolía.

“Las palabras de la hija se van entrecruzando con pequeños films, crónicas escritas por la madre, canciones, recuerdos, doblajes de entrevistas. Una suerte de libro ilustrado sobre la melancolía” (Arias 2002). Esta práctica que también se confunde con otras borrando así los límites entre ellas puede ser considerada por algunos como teatro performance, teatro autobiográfico, biodrama documental o biodrama. Sin embargo, no interesa tanto la clasificación sino el reconocimiento de que existen teatralidades que exploran lo real de diferentes maneras.

### 3.4.3 Biodrama

El biodrama es un término acuñado por la directora argentina Vivi Tellas<sup>27</sup>, con este se refiere a aquellas obras que tienen como principal característica poner en escena a personas comunes y corrientes contando sus historias de vida. En este caso, sus obras no tienen ningún fin político, solo buscan explorar con personas expertas en determinado hacer. El biodrama, en términos generales, es definido por Tellas (2002) como el arte que pretende poner en escena la biografía de una persona e investigar cómo los acontecimientos y experiencias individuales de estas construyen la historia.

En el año 2002, la directora realizó una temporada teatral llamada *Ciclo Biodrama: Sobre la vida de las personas* en uno de los teatros más importantes de Buenos Aires<sup>28</sup>. El nacimiento de este proyecto aparece debido a que Tellas se pregunta: ¿Qué valor

<sup>26</sup> *El año en que nació* ha sido presentada, entre otras ciudades, en Lisboa, Buenos Aires, Praga, Viena, Seattle, Los Angeles, Nueva York y Chicago

<sup>27</sup> Directora teatral y curadora argentina.

<sup>28</sup> El *Ciclo Biodrama* se llevó a cabo en el Teatro Sarmiento, fue inaugurado 1938 y es uno de los más emblemáticos de Buenos Aires debido a su antigüedad.

tiene nuestras vidas y nuestras experiencias? La autora menciona en una entrevista<sup>29</sup> que su interés principal estaba en encontrar teatralidad fuera del teatro, es por esto que realiza cuatro primeras obras que prefiere llamar archivos donde trabaja con personas comunes y con los mundos a los que estos pertenecen. En su caso, el único requisito para que estas personas, que no tienen experiencia previa en la actuación, puedan ser las protagonistas de sus espectáculos es que la directora los conozca previamente y pueda encontrar algún coeficiente de teatralidad en ellos.

Más adelante se ampliará sobre el concepto de teatralidad cuando se habla de lo real. Sin embargo, es necesario explicar que aquí la teatralidad se entiende por Tellas como aquello donde encuentra un “umbral en el que la realidad misma parece ponerse a hacer teatro” (Tellas 2002). El “Umbral mínimo de ficción” (UMF), como Tellas llama a esta capacidad de teatralidad en las personas es un requerimiento primordial en sus biodramas. Otros requisitos para sus archivos o pasos a seguir en la creación de estos son los siguientes: los intérpretes realizan en escenas acciones que llevan a cabo en el cotidiano de sus vidas, ninguno es actor<sup>30</sup> pero sí están relacionados, de alguna manera, con determinado público a partir de su profesión, y, por último, no deben crear un personaje sino presentarse como son.

Con esto se puede inferir que no cualquiera puede ser protagonista de sus biodramas, sino solo aquellos que “actúen” en lo cotidiano. Por ejemplo, uno de los archivos fue realizado con su madre y su tía, estas reproducían constantemente anécdotas familiares, representaban para alguien estas historias. Es ahí donde se encontraba el UMF. En base a esto, se puede concluir que la palabra Biodrama busca la teatralidad fuera del teatro y a su vez intenta cargar el teatro de no-teatralidad. Asimismo, Tellas fusiona la inserción del testimonio en lo biográfico y el uso de lo documental en los archivos que presenta. Siguiendo esta misma línea, pero arriesgando aún más se encuentran otras teatralidades contemporáneas que exploran y limitan con experiencias performáticas donde la realidad también irrumpe pero de diferente manera, este es el caso de la compañía

---

<sup>29</sup> Entrevista consultada en [www.archivotellas.com.ar](http://www.archivotellas.com.ar) [visitada el 20 de junio de 2017].

<sup>30</sup> Esto ocurren en estas cuatro primeras obras del Ciclo Biodrama que Tellas prefiere llamar Archivos, ya que las personas en escena no eran actores. Sin embargo, durante el Ciclo Biodrama que estuvo compuesto por otras obras además de estas no era un requisito indispensable que los intérpretes no sean actores. En este ciclo lo fundamental era la biografía independientemente de la persona dueña de esta.

alemana Rimini Protokoll.

#### **3.4.4 Formas contemporáneas de teatralidades que experimentan lo real: Rimini Protokoll**

Esta compañía alemana está compuesta por tres artistas: los alemanes Helgard Haug, Daniel Wetzell y el suizo Stefan Kaegi, llamados a ser los creadores de una nueva corriente contemporánea de teatro documental. Estos directores trabajan con el desarrollo de los recursos teatrales para proporcionar distintas formas de ver la realidad. La diferencia entre este tipo de trabajo y los anteriores es que aquí no se ven actores, ni textos o documentos reales, es más, no hay ni escenografía o lugares representados. Rimini Protokoll utiliza al mismo ciudadano y logra que este se auto-represente en situaciones cotidianas.

Uno de los ejemplos más claro de su trabajo es *Call Cutta in a box* una obra individual donde el espectador es el protagonista. El público que compra tickets para este espectáculo recibe una llave de una habitación y un croquis para llegar al lugar. Una vez ahí, encuentra una especie de salita con un teléfono sonando. El teléfono no deja de sonar hasta que el espectador contesta, al otro lado de la línea se encuentra una persona extranjera que empieza una conversación con el espectador. Este extranjero habla del lugar como si estuviera ahí, sin embargo, se encuentra a 10.000 kilómetros de distancia, ya que el interlocutor es un trabajador de un call center de Calcuta en la India. En la laptop que se encuentra en la sala se abren imágenes y videos, la historia comienza a ocurrir y el protagonista es aquel que compró la entrada<sup>31</sup>.

Otra de sus obras utiliza como base de la representación las estadísticas. “100 percent Berlín” trabaja con los datos de una investigación realizada por los directores donde se arrojan los datos de las preferencias en comportamientos, gustos y elecciones de los ciudadanos de Berlín. En esta obra se muestran a cien personas, donde cada uno de ellos representa el uno por ciento de la población. Durante el espectáculo, las personas van eligiendo respuestas entre “lo hago” o “no lo hago” y moviéndose por el espacio, representando las estadísticas de Berlín mostradas en escena.

---

<sup>31</sup> Para más información véase [www.rimini-protokoll.de/](http://www.rimini-protokoll.de/). [Visitada el 19 de julio de 2017].

En la actualidad, estas prácticas teatrales se llevan a cabo en todo el mundo, principalmente en Europa y Estados Unidos. Si bien pueden ser consideradas como experiencias más cercanas a la performance, son teatralidades donde irrumpe lo real que también tienen su origen a inicios del siglo XX donde la necesidad incluir la realidad se impone a la ficción. En el Perú estas prácticas ocurren en menor medida, cada vez crece más la oferta teatral e ingresa a la cartelera propuestas teatrales que incluyen el uso del elemento documental o de lo real en la escena. Antes de hacer un recorrido por las obras de este tipo con más injerencia en los escenarios de Lima para centrarnos en la que se analizará en esta investigación se desarrollará el concepto de teatralidad en las obras que incluyen la irrupción de lo real.

### **3.5. Teatralidad y representación en el teatro documental**

El concepto de representación puede ser cuestionado al hablar de teatro que incluye personas reales. Por tal, es necesario definir teatralidad cuando hablamos de teatro documental. Como menciona Cornago (2009), explicar qué es la teatralidad es un ejercicio complejo, ya que este concepto no ha llegado a un consenso, a pesar de los diversos estudios al respecto.

Oscar Cornago (2005), en su texto sobre la *teatralidad*, menciona que uno de los elementos que la define es su relación con el artificio que busca hacerse visible para que la teatralidad tenga lugar. Mientras que la representación, como imitación de la realidad, es todo lo contrario a teatralidad en el sentido que intenta desaparecer los elementos que evidencian la ficción. Asimismo, esta solo puede ocurrir cuando existe la mirada de otro, solo cobra sentido cuando hay un espectador consciente de lo que está sucediendo, ya que es el espectador quien completa el proceso de teatralidad.

Un ejemplo simple propuesto por este autor es el hecho de disfrazarse: cuando uno lo hace es porque espera ser visto por otro, cuando esta mirada ocurre es que la teatralidad se hace presente. Asimismo, la teatralidad solo aparece cuando esta se está llevando a cabo. Otro elemento que la compone es el fenómeno de representación, es decir, la dinámica de simulación que ocurre cuando la persona o el actor busca interpretar a otro o a un grupo. Del mismo modo, siempre que exista conciencia de un lugar de representación el espectador hará una distancia con la realidad. Por eso, cada vez que

exista una conciencia de espacio de representación tendrá también espacio la teatralidad.

Al tener en escena elementos y/o documentos que provienen de la realidad y que existen previa y posteriormente al montaje aparece el cuestionamiento sobre el fingimiento o artificio que trae consigo la teatralidad, ya que estos materiales no simulan ser algo que no son (Osorio 2014). Por el contrario, su presencia funciona como prueba de lo que se dice pertenece a la realidad concreta. Sin embargo, durante el montaje, se admite la teatralización de estos, ya que en el espacio de representación toman un signo y valor distinto que busca cumplir un rol específico, independientemente de su existencia fuera del montaje. Un ejemplo de esto podría ser la muestra de un correo electrónico en escena. Su función en el plano de la realidad es comunicar cierta información al destinatario, mientras que en el espacio de representación del teatro su función cambia, ya no es solo comunicar, sino también convertirse en evidencia que muestre que lo que se está contando es real.

En el caso de los cuerpos que se representan a ellos mismos también se puede hablar de una teatralidad particular en el sentido de que al representarse a uno mismo siempre se elige qué parte mostrar y cuál ocultar. Por esto mismo también se habla de representación y no de *presentación* de los testimoniantes. Hay un artificio aquí proveniente de lo que uno decide mostrar en escena sobre sí mismo en función de lo que quiere contar. De esta manera se puede afirmar que existe un tipo de teatralización de los cuerpos y del material documental donde estos toman valor de signos escénicos que componen la representación (Osorio 2014).

Este tipo de teatralización está vinculado a su carácter performativo y no meramente ficcional. Estas obras están relacionadas directamente con la realidad e intentan alejarse del concepto de representación y de ficción, a pesar de que ambas cosas están tan presentes como siempre. Al existir un espacio de representación –ya sea una sala teatral o un espacio alternativo– estamos en la dimensión ficcional inherente al teatro y se entiende que algo se va a poner en escena en cualidad interpretativa (Cornago 2005).

### **3.6. Situación actual del teatro documental contemporáneo en Lima**

No es una tarea fácil rastrear las obras peruanas con elementos documentales, debido a que no existe una plataforma que agrupe o registre la cartelera teatral, así que se hará un

recuento por aquellas obras de la cartelera limeña contemporánea que la autora pudo presenciar. Algunos directores han trabajado obras que cumplen con características del teatro documental pero en diversos formatos.

En el 2009, Rodrigo Benza<sup>32</sup> dirige *Proyecto Empleadas*. Esta tuvo como objetivo reflexionar sobre cómo se relacionan los peruanos y en ella se entrecruzan distintos puntos de vista sobre la trabajadora del hogar, o como se le llama comúnmente, empleada. Esta obra se presenta como teatro documental y utiliza la técnica *verbatim*, mencionada anteriormente, que es “una forma de teatro basada en la grabación y luego transcripción de entrevistas con personas ‘comunes’, hechas en el contexto de una investigación sobre una región en particular, un tema, problemática, evento o alguna combinación de estas. Esta materia prima es transformada en un texto que es actuado, usualmente por el performer que recolectó dicho material” (Paget 1987: 317)<sup>33</sup>.

Efectivamente, *Proyecto Empleadas* es una obra escrita a partir de la transcripción literal de diversas entrevistas realizadas a trabajadoras y ex trabajadoras del hogar así como a empleadoras. Diez de estas entrevistas fueron seleccionadas y editadas de manera colectiva por el director y las dos actrices. Asimismo, en la obra las actrices también dan su testimonio sobre sus experiencias en contacto con otras trabajadoras del hogar. Una de las características de esta obra es que muestra las distintas maneras de relacionarse que tienen los peruanos a través de los discursos y perspectivas de personas reales sobre estas trabajadoras.

Esto se decidió debido a que “por un lado, es transversal a toda la sociedad peruana, ya que está presente tanto en la comunidad más pobre como en la casa más rica y, por otro, es portadora de la mayoría de tipos de discriminación presentes en la sociedad: mujer en un país machista, mestiza (o indígena) en un país racista, pobre en un país clasista y provinciana en un país centralista” (Benza 2013). Esta obra estuvo más de una vez en

---

<sup>32</sup> Director, docente e investigador peruano. Su trabajo artístico está relacionado al teatro intercultural y la búsqueda de un diálogo social a través de la práctica teatral.

<sup>33</sup> La traducción ha sido realizada por la investigadora. La cita original es la siguiente: “It is a form of theatre firmly predicated upon the taping and subsequent transcription of interviews with ‘ordinary’ people, done in the context of research into a particular region, subject area, issue, event, or combination of these things. This primary source is transformed into a text which is acted, usually by the performers who collected the material in the first place” (Paget 1987: 317).

temporada en distintos puntos de la ciudad y participó en festivales.

En el 2011, la Asociación Cultural Tránsito<sup>34</sup> presenta la obra *P.A.T.R.I.A.*, dirigida por Paloma Carpio<sup>35</sup>, esta obra está compuesta de performances individuales sobre la situación política del Perú. La obra convoca a un grupo de artistas plásticos, escénicos y de otras especialidades para discutir y plantear una propuesta en torno a las elecciones generales de ese año. En el programa de mano de la obra se lee: “*P.A.T.R.I.A.* es la suma de *performances* individuales que se integran bajo la premisa de expresar cómo un grupo de jóvenes sostiene, en su cuerpo y memoria, una relación profunda y muchas veces contradictoria con el Perú” (2011).

Esta obra se presentó bajo el nombre de creación colectiva y tuvo varias temporadas en distintos espacios como El Galpón Espacio, el Festival de Arte de Lima (FAEL), el Festival Ilumina del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM), entre otros. La directora menciona que la obra se desarrolla “a partir de la premisa de mirar cómo el Perú se reproduce y recrea en cada peruano. Construimos un montaje en el que cada uno trae su memoria, su testimonio y sumamos otros elementos que tenían más que ver con la coyuntura política de ese momento que era el contexto pre electoral” (Carpio citada por Benza 2013)<sup>36</sup>.

Esta obra está ambientada en una coyuntura política específica del país: el proceso pre-electoral del 2011, el fin del segundo Gobierno de Alan García. Esta coyuntura y el hecho de que no se sabía quién sería el próximo presidente del país fue determinante para el montaje, ya que este grupo tiene un compromiso político fuerte. Para finalizar con esta obra, Carpio (2013) afirma que “mirar la realidad en un contexto supuestamente ficticio o en una realidad alterna como es el teatro, te obliga a mirarla con otro juicio”.

En el 2011, Mariana De Althaus presentó la obra *Criadero*, creada a partir de los

---

<sup>34</sup> “Tránsito -Vías de Comunicación Escénica- es un colectivo que surge en el 2005 ante la necesidad de reforzar el vínculo entre la labor como artistas y el ejercicio responsable de la ciudadanía”. Información consultada en <http://ciudadaniasx.org/07-peru-colectivo-transito-el-presento-montaje-teatral-p-a-t-r-i-a/>. [Visitada el 19 de julio de 2017].

<sup>35</sup> Artista escénica de la PUCP. Fundadora y directora de Tránsito.

<sup>36</sup> Información consultada en [https://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/10/Una-mirada-al-Per%C3%BA\\_-teatro-documental-contempor%C3%A1neo.pdf](https://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/10/Una-mirada-al-Per%C3%BA_-teatro-documental-contempor%C3%A1neo.pdf). [Visitada el 16 de julio de 2017].

testimonios de tres madres. Estos son interpretados por las mismas actrices, sobre cómo fue su crianza y cómo ellas ahora crían a sus hijos. Sus historias son contextualizadas en la coyuntura política del país, pero no tiene un fin político particular, a pesar de que abordan temas como el terrorismo, el abandono infantil y la violencia.

La obra fue creada por la directora con la intención de hablar de un tema que ella misma estaba viviendo en ese momento, ya que acababa de dar a luz, y no encontraba en la cartelera teatral obras que hablaran sobre el rol de la mujer en la crianza (De Althaus 2017). Esta presenta una mirada compleja y sincera sobre la crianza, pues evidencia detalles contradictorios y fuertes sobre esta experiencia. Esta obra fue creada exclusivamente a partir de los testimonios de las actrices. El montaje estuvo acompañado por fotos y videograbaciones caseras.

En el 2012, Sebastián Rubio<sup>37</sup> y Claudia Tangoa<sup>38</sup> dirigen la obra de teatro documental *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*, presentado como un trabajo escénico interdisciplinario que reúne a un grupo de cinco jóvenes nacidos entre las décadas 1980 y 2000. Estos tienen como característica común ser hijos de personas que participaron directamente en hechos importantes ocurridos durante ese periodo de conflicto que vivió el Perú.

Este trabajo interdisciplinario buscaba preguntarse “¿Hasta qué punto se es “hijo de”? ¿De qué manera una experiencia personal se convierte en la historia del país?, ¿Cuántas versiones existen de un hecho?<sup>39</sup>” La obra fue creada exclusivamente a partir de los testimonios de estos cinco jóvenes, estos fueron acompañados de material audiovisual y personal para recrear sus historias personales y la historia del país. En esta se utilizó no solo fotografías, videos personales y de eventos importantes del país, sino también una cámara que funcionaba con sistema de circuito cerrado y que era proyectada en un écran dentro del escenario.

Esta obra combina características del teatro documental y testimonial que se viene realizando en el Perú, pues la obra se basa en documentos reales y cuatro de los cinco

---

37 Artista Escénico egresado de la PUCP. Actor y director teatral.

38 Artista Escénica egresada de la PUCP. Directora teatral.

39 Información consultada en <http://www.cultura.gob.pe/comunicacion/noticia/montaje-peruano-proyecto-19802000-el-tiempo-que-herede-se-lucira-en-festival-de>. [Visitada el 22 de julio de 2017].

protagonistas no han tenido formación actoral<sup>40</sup>. Su presencia en el escenario estaba relacionada a sus historias, a quiénes eran y quiénes eran sus padres, más que a su quehacer profesional. Es por ello la necesidad de realizar un laboratorio escénico previo donde los *performers* se conocieron y adquirieron algunas técnicas básicas para pararse en el escenario por primera vez.

En escena se reunieron Manolo Jaime, hijo de Matilde Pinchi Pinchi<sup>41</sup>; Sebastián Kouri, hijo de Alberto Kouri<sup>42</sup>; Amanda Hume, hija de Gilberto Hume<sup>43</sup>; Lettor Acosta, hijo del militar Héctor Acosta<sup>44</sup>; Carolina Oyague, hermana de Dora<sup>45</sup>, víctima de una de las matanzas de esa época. En la obra, estos jóvenes comparten alrededor de una mesa sus historias y se relacionan sin problemas, generan una metáfora de reconciliación de estas partes a pesar de sus diferencias. Sobre esta obra se profundizará más adelante, pues es el caso de análisis de esta investigación.

En el 2013, Mariana De Althaus escribió y dirigió *Padre Nuestro*<sup>46</sup>, obra basada enteramente en los testimonios de cuatro actores sobre la crianza y el proceso de crecer. Ellos son cuatro hijos, tres padres y uno con la ilusión de serlo, que reflexionan sobre cómo fueron criados por sus padres y cómo ellos crían o les gustaría criar a sus hijos. Estos testimonios son acompañados por música en vivo, videos, fotos y otros elementos relevantes en sus vidas.

En el programa televisivo *Después de todo* conducido por Pedro Salinas, De Althaus (2013) menciona que el teatro testimonial

Es un formato muy difícil porque el dramaturgo se convierte en padre, madre y psicólogo. Es muy intenso desde la escritura del texto, y a la vez una gran responsabilidad. Sin embargo, sí soy consciente de que no cualquier tema es propicio para este formato, aunque hay bastantes temas aún por explorar. Un proceso como

---

<sup>40</sup> Solamente Amanda Hume se formó como actriz en el Teatro de la Universidad Católica (TUC).

<sup>41</sup> Asistente de Vladimiro Montesinos. Fue quien filtró los 'vladivideos' a la prensa.

<sup>42</sup> Congresista que apareció recibiendo dinero en el primer 'vladivideo'.

<sup>43</sup> Director de Canal N en esa época. Este canal sacó al aire los 'vladivideos'.

<sup>44</sup> Formó parte de un grupo antisubversivo que luchó contra el terrorismo en el interior del país.

<sup>45</sup> Una de las estudiantes de la Universidad de La Cantuta que fue asesinada por el Destacamento Colina.

<sup>46</sup> En la prensa escrita, esta obra fue mencionada como "la versión masculina de Criadero". Véase, por ejemplo, <https://lavozatidebida.lamula.pe/2013/10/25/mariana-de-althaus-escribir-padre-nuestro-fue-un-techo-muy-alto/pedrosalinas/>. [Visitada el 19 de julio de 2017].

*Padre Nuestro* puede ser problemático, por ejemplo, porque estás trabajando con heridas y pueden generar crisis... Hubo una gran entrega de parte de todos los actores, ellos tenían que confiar en mí y confiar en que no iba a maltratar sus historias. Todo el tiempo es muy delicado pero a la vez muy fascinante.

Al igual que en *Criadero*, en *Padre Nuestro* los testimonios de los actores también fueron contextualizados con los acontecimientos sociopolíticos que vivió el país durante sus crianzas. De esta manera, se hace un recorrido por la historia reciente del Perú. Además, en la obra se menciona también a las autoridades políticas y se hace alusión a que las consecuencias de sus acciones durante sus gobiernos repercuten en cómo somos los peruanos y la historia del país. Asimismo, el nombre alude a los padres biológicos, los espirituales, los de reemplazo y otros tipos de padres. Esta obra fue considerada como mejor obra de dramaturgia nacional y mejor obra del año por los “Premios Luces” de *El Comercio*.

En el 2014, se estrenó la obra testimonial *Desde Afuera* dirigida por Sebastián Rubio y Gabriel de la Cruz<sup>47</sup>. Esta obra reúne a cinco personas de diferentes generaciones que cuentan en escena cómo es ser parte de la comunidad LGTB<sup>48</sup> y vivir en Lima. Esta obra tuvo como objetivo romper los mitos sobre esta comunidad a través de las historias personales de los protagonistas y generar reflexión sobre la vulnerabilidad de esta en un país que aún no reconoce sus derechos. En este caso, las historias también estuvieron acompañadas de fotos, recuerdos, canciones y cartas personales de los *performers* en escena.

Asimismo, esta obra evidencia que el decir que somos un Estado laico en el Perú es una declaración meramente formal, pues en la práctica la intervención y autoridad de la Iglesia Católica en asuntos políticos del país es clara. Además, expone sin tapujos las terribles experiencias que han vivido miembros de esta comunidad solo por tener diferente orientación sexual. Así se evidencia que el Perú todavía es un país conservador, donde aún existen crímenes de odio hacia este grupo de personas. Durante la obra, se presentan datos estadísticos, cifras sobre la comunidad LGTB a nivel mundial y las injusticias que sufren continuamente. Gabriel de la Cruz menciona en una

---

<sup>47</sup> Actor, director de teatro y gestor cultural.

<sup>48</sup> LGTB se refiere al movimiento que agrupa a lesbianas, gays, transexuales y bisexuales.

entrevista que “el proyecto nace a partir de la necesidad de hacer visible a la comunidad LGTB. Es importante que la gente conozca qué está sucediendo desde adentro de nuestra comunidad” (2015)<sup>49</sup>. Esta obra estuvo en temporada en el Centro Cultural de España y fue invitada al Festival “Sótano 2” del Centro Cultural de la Universidad del Pacífico y al Festival de Artes Escénicas de Lima.

En el 2015, Gabriel de la Cruz vuelve a dirigir una obra de teatro testimonial con temática LGTB, *Un monstruo bajo mi cama*, aunque la presenta bajo el género de teatro documental, en esta se comparten los testimonios de cinco jóvenes gays y uno que se declara “no heterosexual”, quienes cuentan en escena la relación que tienen con sus madres. Asimismo, la obra desarrolla sobre el difícil momento que atravesaron estos jóvenes al confesarle a sus madres que eran homosexuales. Sobre esta obra, De Althaus (2015)<sup>50</sup> escribió que “oír sus historias, verlos comportarse como usualmente sólo pueden mostrarse en la intimidad, no es sólo un acto teatral. Es sobre todo un acto político, una hermosa protesta, una valiente y efectiva forma de activismo”.

Asimismo, De Althaus menciona que “el teatro testimonial ha reverdecido, visibilizando asuntos incómodos de nuestra sociedad: la maternidad real, la trata de personas, la inmigración, etc. Historias que, contadas por sus protagonistas sobre un escenario, nos comprometen con una intensidad a la que la ficción difícilmente llega. Esas voces silenciadas se suben al escenario y queman el teatro con sus testimonios”<sup>51</sup>.

Durante el 2017, De Althaus dirigió la obra *Pájaro en llamas*, obra de teatro testimonial basada en los testimonios de Marisol Palacios<sup>52</sup> y Fernando Verano<sup>53</sup> en relación a cómo ellos han enfrentado la muerte de sus seres queridos. La directora menciona en una entrevista que quería hablar sobre la muerte, pero necesitaba testimonios que fueran más de construcción que de destrucción. Asimismo comenta que si bien estas historias parten de una tragedia, luego se convierten en procesos de crecimiento y ampliación de

---

<sup>49</sup> Véase <http://larepublica.pe/01-07-2014/la-experiencia-lgbt-en-lima-llega-al-teatro-con-obra-desde-afuera> [Consultada el 21 de julio de 2017].

<sup>50</sup> Para más información sobre este escrito de Mariana De Althaus véase <http://peru21.pe/opinion/mariana-althaus-teatro-llamas-2222757>. [Consultada el 21 de julio de 2017].

<sup>51</sup> Ídem

<sup>52</sup> Directora teatral y dramaturga.

<sup>53</sup> Dramaturgo. Ha realizado algunos talleres de actuación.

conciencia, llenos de aprendizaje y comprensión sobre el dolor<sup>54</sup>.

Palacios perdió a su novio en un accidente aéreo en Arequipa en 1996 y Verano perdió a su padre cuando estaba en su juventud. Su padre había perdido, a su vez, a su primera familia –esposa e hijos– en el accidente aéreo de 1971 en Iquitos. En el montaje, ambos *performers* están presentes en escena acompañados de tres actores que hacen el papel de narradores y ayudan a contar las historias representando distintos personajes o roles durante los relatos. Esta es la primera obra de teatro testimonial de Mariana que incluye la presencia de otros actores que no cuentan sus propias historias en escena.

Este mismo año, Sebastián Rubio dirigió la obra *Tregua* bajo el nombre de teatro documental y testimonial. Esta obra aborda el conflicto palestino-israelí a través de las historias de dos mujeres jóvenes radicadas en el Lima, pero pertenecientes a ambas comunidades. El montaje intenta responder qué las une, qué las diferencia y cuáles son sus posturas ante este conflicto. Asimismo, aborda cómo se configura la identidad de cada una al ser parte de comunidades en guerra desde un lugar lejano. Si bien la obra se fundamenta en los testimonios de ambas actrices contados por ellas mismas, también utiliza otros recursos escénicos y autobiográficos para contar sus historias.

### **3.7. Sobre el periodo 1980-2000 en el Perú**

El periodo de violencia política que vivió el Perú entre los años 1980 y 2000 ha sido uno de los episodios más intensos de la historia, en el cual quedaron expuestas las desigualdades y brechas socioeconómicas en la sociedad. El origen fue propiciado por el Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso (SL), cuyos dirigentes decidieron iniciar una lucha armada contra el Estado Peruano. Sin embargo, no solo fue el PCP-SL quienes cometieron crímenes contra los ciudadanos, también lo hicieron el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), las Fuerzas Armadas y Policiales. A causa de estos crímenes, “la CVR estima que la cifra más probable de víctimas fatales de la violencia es de 69,280 personas. Estas cifras superan el número de pérdidas humanas sufridas por el Perú en todas las guerras externas y guerras civiles ocurridas en sus 182

---

<sup>54</sup> Entrevista realizada por Bryan Paredes en Diario Correo el 9 de Junio de 2017. <http://diariocorreo.pe/espectaculos/mariana-de-althaus-sobre-pajaros-en-llamas-es-una-declaracion-de-amor-754871/> [Consultada el 21 de Julio de 2017].

años de vida independiente” (CVR 2003).

En los primeros años del conflicto, hubo desconocimiento y desinterés sobre el accionar de Sendero Luminoso y el MRTA, debido a que sus primeros atentados sucedieron en el interior del país. El primero sucedió el 17 de mayo en 1980 en Chuschi, Ayacucho, cuando Sendero Luminoso decidió quemar las ánforas de las primeras elecciones democráticas después de 12 años de militarismo. Sus siguientes acciones también ocurrieron en diferentes localidades de esta misma región y hacia 1985 la violencia se extiende a departamentos aledaños. Es por esto que la población campesina fue la principal víctima de la violencia perpetrada. “De la totalidad de víctimas reportadas, el 79 por ciento vivía en zonas rurales y el 56 por ciento se ocupaba de actividades agropecuarias” (CVR 2013: 104). Solo en Ayacucho se concentra más del 50 por ciento de muertos y desaparecidos. Por otro lado, en Junín, Huánuco, Huancavelica, Apurímac y San Martín se llega al 40 por ciento de las víctimas registradas (CVR 2013: 104). Esto debido a que la situación de pobreza y exclusión social hizo más propensas a las víctimas.

En Lima y otras ciudades también se sufrieron atentados pero en menor medida. Entre los crímenes cometidos se encuentran los asesinatos selectivos, paros armados, actos terroristas, especialmente bajo la modalidad de coches-bomba. El atentado en Tarata en 1992 fue uno de los primeros cometidos en Lima por Sendero Luminoso en uno de los distritos con mayor poder adquisitivo de la ciudad. En respuesta a esto, el Destacamento Colina, grupo paramilitar creado en el gobierno de Alberto Fujimori, ingresó a la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, La Cantuta, y asesinó a ocho estudiantes y un profesor (CVR 2003). Este escuadrón de la muerte fue el responsable de asesinatos, desapariciones forzadas, y masacres con crueldad y ensañamiento.

Finalmente, el líder terrorista de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán, fue capturado el 12 de setiembre de 1992 por el Grupo Especial de Inteligencia del Perú (GEIN), unidad de élite de la Policía Nacional dentro de la Dirección Nacional contra el terrorismo

(DINCOTE)<sup>55</sup>. Por otro lado, el MRTA también quedó diezmado por la captura de sus líderes, principalmente de Víctor Polay Campos, quién fue recapturado en 1992.

Precisamente, el 5 de abril de dicho año, el entonces presidente Alberto Fujimori anunció la disolución del Congreso de la República, medida que, si bien antidemocrática, tuvo una acogida positiva en aquel contexto. Es así que, en 1995, Fujimori es reelegido. En junio del mismo año se da la amnistía a favor de los agentes militares, específicamente de Santiago Martín Rivas y otros miembros del grupo Colina; luego, en 1996 se promulga la Ley de Interpretación Auténtica<sup>56</sup> cuyo objetivo era el tercer periodo presidencial. Esta fue sancionada por el Tribunal Constitucional y tuvo como consecuencia la destitución de tres magistrados. Estas manifestaciones de autoritarismo fueron motivo suficiente para la protesta de parte de estudiantes, sindicatos y de la sociedad civil en general.

En ese mismo año, el 17 de diciembre de 1996, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru tomó por asalto la residencia del Embajador de Japón en Lima. El secuestro de diplomáticos, empresarios, militares, y otras autoridades, se prolongó por 125 días y terminó con la muerte de catorce guerrilleros, dos comandos y un rehén. Esto debilitó definitivamente a este grupo terrorista.

Una vez terminado el conflicto, Alberto Fujimori renunció por fax a la presidencia en el 2000 debido a escándalos de corrupción y a los crímenes de lesa humanidad que se cometieron durante su gobierno. Estos involucraron también a Vladimiro Montesinos, su asesor presidencial. El Congreso declaró a Fujimori como “moralmente incapaz” y Valentín Paniagua asumió la jefatura del Estado. Luego en junio de 2001 se creó la Comisión de la Verdad y Reconciliación y el país volvió a reconocer la jurisdicción de la Corte Interamericana de Derechos Humanos.

---

<sup>55</sup> Esta Dirección fue creada con la finalidad de capturar a los integrantes del PCP-SL y del MRTA.

<sup>56</sup> La Ley 26657 de Interpretación Auténtica menciona lo siguiente: “Interprétase de modo auténtico, que la reelección a que se refiere el Artículo 112º. de la Constitución, está referida y condicionada a los mandatos presidenciales iniciados con posterioridad a la fecha de promulgación del referido texto constitucional.

### 3.8. Sobre el concepto de reconciliación

Existen distintas aproximaciones académicas a lo que la palabra reconciliación se refiere. A continuación, se explicará algunos consensos y acepciones pertinentes para esta investigación.

En el 2005, en Berlín, se realizó una conferencia internacional organizada conjuntamente por la *Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit* y la Fundación *Friedrich Ebert* que tuvo como tema los procesos de reconciliación. En esta participaron más de 60 expertos de distintas regiones del mundo que debatieron en torno a los desafíos regionales y globales de la reconciliación<sup>57</sup>. Estos concluyeron que no existe una definición unívoca del término; sin embargo, alcanzaron un consenso sobre los siguientes puntos:

- La reconciliación no incluye necesariamente el olvido, y sin duda no incluye el perdón.
- La reconciliación es un proceso de largo plazo que no sigue pasos concretos, sino más bien una dinámica altamente dependiente del contexto específico.
- La reconciliación debe provenir del interior de la sociedad y no puede ser impuesta desde afuera.
- El enfoque de reconciliación debe centrarse en una reconciliación social por encima de la reconciliación individual.

Asimismo, en el *Informe General de la asunción del pasado a una cooperación futura* se concluye que “el relatar y documentar la verdad objetiva sobre las atrocidades cometidas –así como el enjuiciar penalmente a los culpables- parecen ser los ingredientes universales de los procesos de reconciliación” (2005: 02). Otro aspecto importante comentado es el proceso de la reconciliación: si bien este no tiene etapas definidas, sí existe un conjunto de prerrequisitos que podrían darle inicio. Este solo puede iniciar si las personas se sienten en un ambiente seguro. Como se aprecia, el concepto *reconciliación* puede ser entendido como “un proceso bastante complejo y multifactorial, realizado a largo plazo (que puede implicar incluso varias generaciones),

---

<sup>57</sup> Información consultada en <http://library.fes.de/pdf-files/frient/03447.pdf> el 27 de agosto de 2017.

que tiene muchas posibles vías metodológicas de abordaje” (2005: 02).

Desde un enfoque socio-político, María Bueno<sup>58</sup> (2006) escribe que la reconciliación es entrar en un diálogo abierto para hacer frente a la violencia que se hizo presente en una parte de la historia de un pueblo o una nación y proyectar con bases sólidas un futuro viable para todos los actores que intervienen en el conflicto. Por otro lado, María Paula Saffon<sup>59</sup> y Rodrigo Uprimny<sup>60</sup> se aproximan a la reconciliación desde una concepción democrática y mencionan al menos tres nociones<sup>61</sup> distintas de esta palabra. La noción que más se ajusta a lo que se desarrollará en esta investigación es la democrática que

se centra en el reconocimiento de todos como ciudadanos congéneres, con derecho a participar activamente en las discusiones políticas, y también con derecho a mantener distancias entre sí y a no estar de acuerdo los unos con los otros. En particular, esta concepción implica que todos los actores sociales participen activamente en la toma de decisiones sobre el futuro de la sociedad y que lo hagan a pesar de tener visiones distintas o antagónicas. (2009: 2)<sup>62</sup>

Con esta forma de comprender la reconciliación, los sentimientos de los distintos actores sociales se posicionan en el centro de la discusión, se permite que todos los ciudadanos se sientan y actúen de manera activa, es decir, que puedan ejercer sus derechos libremente y participar en las discusiones políticas de su interés. Asimismo, supone restaurar las relaciones, implica un acercamiento entre perspectivas distintas que

<sup>58</sup> Docente e investigadora con doctorado en *Paz, Conflictos y Democracia* de la Universidad de Granada (España). Su línea de investigación tiene como principales temas la no violencia y reconciliación.

<sup>59</sup> Investigadora del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Recibió su Ph.D. en ciencia política de la Universidad de Columbia en Nueva York. Sus temas de investigación incluyen los movimientos sociales, la justicia transicional, la historia política, la teoría de la democracia y los derechos humanos.

<sup>60</sup> Jurista colombiano y docente cuya especialidad es el Derecho Constitucional. Es miembro del Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales de la Organización de las Naciones Unidas. También es investigador del Centro de Estudios de Derecho, Justicia y Sociedad (DeJusticia).

<sup>61</sup> Noción minimalista que se reduce al hecho del cese del empleo de armas, así los individuos sigan enemistados y la falta de reconocimiento del otro como ser humano digno y como ciudadano con iguales derechos permanezcan sobre el terreno. La noción maximalista sostiene que la paz duradera no depende únicamente de que los individuos convivan pacíficamente y se reconozcan mutuamente como ciudadanos con iguales derechos y con capacidad para resolver sus diferencias a través de la discusión política, sino que también lo hace de que se perdonen los unos a los otros, y demuestren sentimientos de simpatía, solidaridad, e incluso afecto para con los otros, incluso con sus verdugos. La tercera noción es la democrática que se explica en esta página y que se basa en el ejercicio activo de la ciudadanía y en la reciprocidad democrática como requisitos fundamentales para una paz duradera.

<sup>62</sup> María Paula Saffon & Rodrigo Uprimny en el artículo “Hacia una concepción democrática de la reconciliación” (2009).

buscan conectarse sin que eso implique necesariamente el perdón.

Una última definición le pertenece a la *Comisión de la Verdad y Reconciliación*<sup>63</sup> del Perú, que presenta la reconciliación como “la puesta en marcha de un proceso de restablecimiento y refundación de los vínculos fundamentales entre los peruanos, vínculos voluntariamente destruidos o deteriorados en las últimas décadas por el estallido, en el seno de una sociedad en crisis, de un conflicto violento, iniciado por el PCP Sendero Luminoso” (2003: 37).

Después de haber expuesto las distintas nociones de reconciliación según diferentes autores es pertinente mencionar que la definición que será utilizada para la presente investigación es la que presenta la reconciliación como un proceso de diálogo y participación activa entre los actores sociales implicados en un conflicto determinado para hacerle frente a las consecuencias del mismo y tomar decisiones sobre el futuro de la sociedad a pesar de que estos tenga perspectivas distintas o no estén de acuerdo con el otro.

---

<sup>63</sup> Sacado de la Introducción del Tomo I de la CVR. Puede encontrarse en <http://www.derechos.org/nizkor/peru/libros/cv/i/intro.html> consultado el 29 de agosto de 2017.

**CAPITULO 4:  
ANÁLISIS DE LOS RECURSOS ESCÉNICOS  
UTILIZADOS EN PROYECTO 1980/2000, EL TIEMPO  
QUE HEREDÉ**



El presente capítulo precisa los elementos escénicos y contextuales de *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*, detalla información básica de la obra para que los lectores conozcan más sobre el proyecto y analiza algunos recursos escénicos utilizados en la obra.

#### **4.1. Información básica sobre la obra: el equipo y los contextos en los que se presenta**

*Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*, dirigida por Sebastián Rubio<sup>64</sup> y Claudia Tangoa<sup>65</sup>, surge del interés compartido de crear un proyecto relacionado al conflicto armado que se vivió en el país. Ambos son egresados de la especialidad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Completaron su formación de la PUCP con talleres en *La otra orilla (LOT)*<sup>66</sup> dirigidos por Carlos Cueva. Este proyecto es su cuarto trabajo en conjunto<sup>67</sup>.

En el 2011, deciden postular a la convocatoria de apoyo a las artes del Centro Cultural de España en Lima. Para esto, buscaron distintos textos con temáticas relacionadas a conflictos sociales o dictaduras. Sin embargo, Rubio había visto el trabajo de Lola Arias de *El año en que nació*<sup>68</sup> en el festival internacional de teatro *Santiago a Mil*<sup>69</sup> y le propuso a Tangoa partir de esta obra para crear *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*, con la premisa de abordar las dos décadas de conflicto ocurridas en el Perú

<sup>64</sup> Como director, Rubio ha realizado las obras *Desde Afuera* (2015), en codirección con Gabriel de la Cruz. Esta obra de corte testimonial presenta a cinco miembros de la comunidad LGTBIQ, quienes, partiendo de fotos, recuerdos, cartas y canciones, comparten sus historias. *Tregua* (2017), obra testimonial y documental, aborda el conflicto que divide a los pueblos palestino e israelí. Mediante recursos escénicos y autobiográficos, dos mujeres de ambas comunidades, nacidas en Perú, reconstruyen sus historias en relación al conflicto.

<sup>65</sup> Por su parte, Tangoa ha dirigido *Ñaña* (2017), montaje escénico interdisciplinario basado en la historia real de dos jóvenes que crecieron en un mismo pueblo de la selva pero en contextos familiares diferentes.

<sup>66</sup> LOT es la Asociación para la investigación teatral “La otra orilla”, ellos se autodefinen como un laboratorio creativo fundado en 1998 que experimenta en los diferentes territorios artísticos: performance, teatro, arquitectura y artes visuales. Asimismo, se consideran un espacio de creación artística que tienen como finalidad apoyar y promover la investigación teatral.

<sup>67</sup> *Colgados*, *Bocana* y *Aulide* fueron los proyectos trabajados anteriormente todos dentro del marco de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación.

<sup>68</sup> “Esta obra reúne a once jóvenes chilenos nacidos durante la dictadura. Ellos reconstruyen la vida de sus padres a través de fotos, cartas, cintas, ropa usada, historias y recuerdos borrados. ¿Quiénes eran mis padres cuando yo nací? ¿Cómo era Chile en esa época? ¿Cuántas versiones existen sobre lo que pasó cuando yo era tan chico que no tengo recuerdos?” Información consultada en <http://lolaarias.com/proyectos/el-ano-en-que-naci/>. Consultada el 10 de Setiembre de 2017.

<sup>69</sup> El festival internacional de teatro *Santiago a Mil* es un encuentro de artes escénicas que se realiza cada año en enero principalmente en Santiago, aunque también se extiende a otras ciudades chilenas.

desde la visión de jóvenes que tuvieran una conexión a través de sus padres o familiares con los acontecimientos más importantes de la época, pero con cierta distancia de estos hechos.

La obra de Arias es posiblemente el referente más cercano, pero como menciona Tangoa en la entrevista realizada, existen otros como *Los pecados de mi padre* donde se reúne a Juan Pablo Escobar, hijo de Pablo Escobar<sup>70</sup>, con los hijos de Luis Carlos Galán<sup>71</sup> y los hijos de Rodrigo Lara Bonilla<sup>72</sup>, políticos asesinados por sicarios de Escobar. Del mismo modo, tuvieron influencia de otros documentales donde la reunión es lo más importante, así como la oposición y la tensión en el encuentro.

Los directores realizaron varias entrevistas para seleccionar a los que finalmente fueron los protagonistas del proyecto. El proceso inició con seis participantes, pero Indira Huilca<sup>73</sup> tuvo que retirarse en el primer mes de ensayos por falta de tiempo. Asimismo, se entrevistó a otros jóvenes con historias interesantes pero que no pudieron ser parte de la obra por distintos inconvenientes. Tangoa y Rubio reconocen que les habría gustado abarcar más aristas del conflicto y contar en el elenco con un hijo o familiar de un senderista. Entrevistaron incluso a la hija de un senderista asesinado cuando su mamá estaba embarazada de ella. Sin embargo, por temas académicos, la joven no tuvo disponibilidad suficiente para ensayar. También entrevistaron a una joven que perdió a su padre en Tarata y al hermano de una víctima de La Cantuta. Lamentablemente, ninguna de estas presencias se pudo concretar. Tangoa menciona que quizás la deuda más grande del proyecto es no haber podido contar con un familiar del lado senderista.

Los cinco que finalmente formaron parte del elenco fueron los siguientes:

---

<sup>70</sup> Pablo Escobar fue un narcotraficante y político colombiano. Fue el máximo líder y fundador del Cartel de Medellín, organización delictiva dedicada al tráfico de cocaína.

<sup>71</sup> Luis Carlos Galán fue un abogado, economista, periodista y político colombiano que postuló a la presidencia en 1982 y en 1989. Fue asesinado por sicarios de Escobar el 18 de agosto de 1989, poco antes de comenzar su discurso en un evento público electoral.

<sup>72</sup> Rodrigo Lara Bonilla fue un político y abogado colombiano. Cuando fue Ministro de Justicia estuvo a cargo de perseguir a los narcotraficantes del Cartel de Medellín., debido a esto lo asesinaron los sicarios de Escobar en 1984.

<sup>73</sup> Indira Huilca es socióloga y política peruana. Es Congresista de la República del Perú desde el 2016 hasta el 2021. Hija de Pedro Huilca Tesce, líder obrero, responsable de la Confederación General de Trabajadores. Este fue asesinado en 1992 por el Destacamento Colina.

- Lettor Acosta: En la época del montaje era estudiante de Derecho en la Universidad San Martín de Porres y realizaba trabajos independientes de *Styling* en los que asesoraba a tiendas de ropa sobre imagen y estilo. Es hijo del militar Héctor Acosta, Técnico Jefe de Batallón de Comunicaciones en el Ejército, quien formó parte de un grupo antsubversivo que combatió a Sendero Luminoso y el MRTA en Huancavelica, Moquegua y Huancayo.
- Amanda Hume: Egresada de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica (TUC). Es hija de Gilberto Hume, periodista, ex director de Canal N, cadena de televisión donde se transmitieron por primera vez los „vladivideos“<sup>74</sup>.
- Manolo Jaime: Egresado de la escuela profesional de circo contemporáneo “La Arena” de Buenos Aires. Fundador y Director de la escuela de circo “Quispikay”. Es hijo de Matilde Pinchi Pinchi, ex secretaria de Montesinos, quien hizo entrega del „vladivideo“ Kouri-Montesinos a congresistas de la oposición.
- Sebastián Kouri: Guitarrista y cofundador de la banda de rock alternativo “Cecimoster vs Donka”. Es hijo de Alberto Kouri, ex congresista de la República por Perú Posible, protagonista del primer „vladivideo“, pues aparece recibiendo dinero de Vladimiro Montesinos, ex asesor presidencial de Alberto Fujimori, a cambio de que se pasara al grupo parlamentario fujimorista.
- Carolina Oyague: Científica, genetista vegetal y forense, ecóloga y politóloga. Es hermana de Dora Oyague, ex estudiante de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle “La Cantuta”, secuestrada, torturada y ejecutada por el Destacamento Colina en julio de 1992.

Tal como en sus referentes, la simple reunión de los *performers* en escena es el punto de

---

<sup>74</sup> Se conocen como los „vladivideos“ a la colección de grabaciones caseras que exhiben al ex jefe del Servicio de Inteligencia Nacional y asesor presidencial de Alberto Fujimori (1990-2000) sobornando a empresarios, periodistas y dirigentes políticos.

partida para esta obra. De no ser por este proyecto, los cinco no habrían tenido la posibilidad de compartir un espacio en común. Tangoa menciona que la pregunta inicial de *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* fue “¿es posible que estos cinco chicos cuyos padres son antagónicos en la historia puedan compartir un espacio en común tanto en el escenario y en el proceso de ensayos?” (C. Tangoa, comunicación personal, 4 de diciembre de 2017). Evidentemente la respuesta fue positiva.

La obra se estrenó en el Auditorio del Centro Cultural de España en Lima el 14, 15 y 16 de setiembre del 2012. Debido a su acogida, se realizó una función extra el día 17 del mismo mes. Luego la obra fue puesta nuevamente en escena entre el mes de octubre de 2012 y el 2014 en diferentes espacios:

En la Plazuela de las Artes del Centro de Lima, en el marco del Festival de Artes Escénicas de Lima (FAEL); en la Casa Cultural “Arenas y Esteras” en Villa El Salvador como parte del 8vo Encuentro de Arte y Memoria; en el Auditorio del ICPNA de Miraflores como invitados del 8vo Festival Internacional de Teatro de la Científica organizado por la UCSUR; en una corta temporada en el Centro Cultural de la PUCP (CCPUCP); en el Salón de Las Américas del Parque Unión Panamericana en La Victoria; en el Auditorio del Museo de Arte de Lima (MALI) dentro del Festival de Artes Performativas; e, internacionalmente, en el Festival Santiago a Mil en Chile.

En el año en el que se estrena la obra, se cumplieron los 20 años del año en el que, tal vez, sucedieron los hechos más importantes de la historia reciente del país: el autogolpe de Estado<sup>75</sup>, el atentado en Tarata<sup>76</sup>, la matanza en la Cantuta<sup>77</sup>, la matanza de Barrios Altos<sup>78</sup>, la matanza ocurrida en el penal Castro Castro<sup>79</sup> y la captura del líder senderista

---

<sup>75</sup> Fue propiciado el 5 de abril por el entonces presidente Alberto Fujimori, quien con el respaldo de las Fuerzas Armadas disolvió el Congreso de la República, intervino el Poder Judicial y persiguió miembros de la oposición.

<sup>76</sup> Fue el primer atentado terrorista en Lima de parte de Sendero Luminoso. Este consistió en la explosión de un “coche bomba” en la cuadra 2 de la calle Tarata, ubicada en el centro del distrito de Miraflores. Este atentado ocasionó la muerte de 25 personas y más de 200 heridos.

<sup>77</sup> El 18 de julio, el destacamento Colina, grupo antisubversivo perteneciente al Ejército Peruano durante la presidencia de Alberto Fujimori, secuestró y asesinó a nueve estudiantes y un profesor de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, conocida como La Cantuta.

<sup>78</sup> El 3 de noviembre durante una actividad pro fondos en Barrios Altos, zona de escasos recursos del cercado de Lima, ingresaron miembros del destacamento Colina y asesinaron a 15 personas, incluido un niño de 8 años, e hirieron seriamente a 4 personas. Este crimen fue realizado por órdenes directas de Vladimiro Montesinos, por encargo del entonces presidente Alberto Fujimori.

Abimael Guzmán. Por otro lado, los hechos más destacados de la política nacional del 2012 estuvieron marcados por el pedido de indulto al ex presidente Alberto Fujimori y la fallida inscripción como partido político del Movimiento por la Amnistía y Derechos Fundamentales (MOVADEF)<sup>80</sup>.

En enero del 2012, Omar Chehade renuncia a la segunda vicepresidencia tras ser acusado de tráfico de influencias; el Jurado Nacional de Elecciones (JNE) rechaza la inscripción de MOVADEF por atentar contra el principio democrático al reivindicar el “Pensamiento Gonzalo”, propio de Sendero Luminoso; En febrero, el “camarada Artemio”, líder senderista en el Huallaga, es capturado por las Fuerzas Armadas. En los meses posteriores, Nancy Flores<sup>81</sup> fue asesinada por terroristas en el VRAEM durante una operación de rescate; trabajadores de Camisea fueron liberados tras permanecer secuestrados por miembros de Sendero Luminoso. En julio, la Sala Penal Permanente de la Corte Suprema rebaja la pena a los sentenciados del “Grupo Colina”, ante lo cual, la Corte Internacional de Derechos Humanos pide al Estado anular dicho fallo. Hacia finales de año, los hijos de Alberto Fujimori piden oficialmente el indulto a su padre; por último, el Congreso de la República incrementa al doble sus gastos de representación antes de irse de vacaciones por fiestas.<sup>82</sup> Por todo ello, la primera representación de esta obra tiene lugar en una continua crisis política, de irrefutables actos de corrupción y consecuente ausencia de legitimidad institucional.

Con respecto al contexto teatral, los productos predominantes en el circuito comercial limeño son de ficción y la mayoría de espacios de exhibición en la ciudad están pensados para dicho tipo de espectáculos. Existen, sin embargo, espacios que albergan

---

<sup>79</sup> 42 internos del Penal de Máxima Seguridad “Miguel Castro-Castro”, en este se encontraba la mayor cantidad de presos acusados o sentenciados por terroristas, fueron ejecutados extrajudicialmente por agentes del Estado durante una operación militarizada. En esta matanza también resultaron heridos centenares de reclusos.

<sup>80</sup> El MOVADEF es el brazo político de Sendero Luminoso. Busca la liberación de Abimael Guzmán y otros senderistas.

<sup>81</sup> Nancy Flores Páucar fue una capitana de la Policía Nacional del Perú (PNP) que inició sus servicios como alférez en la jefatura del Escuadrón Fénix, ascendió a teniente y trabajó como seguridad del Estado. Murió a los 32 años y fue ascendida al grado mayor a título póstumo debido a sus 12 años de servicio y a su lamentable deceso. Información consultada en la web de El Comercio: <http://archivo.elcomercio.pe/sociedad/lima/conoce-historia-nancy-flores-policia-fallecida-vrae-noticia-1401437> [Visitada el 04 de marzo de 2017].

<sup>82</sup> Información consultada en la web: <http://www.atv.pe/actualidad/resumen-2012--los-hechos-politicos-que-marcaron-el-ano-119334> [Visitada el 20 de mayo de 2017].

expresiones escénicas liminales de tipo performático que suelen ser gestionados como espacios independientes y tienen un alcance menor dentro del ya limitado segmento consumidor de artes escénicas. Si bien *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* se aproxima originalmente a esta categoría, la obra tuvo gran alcance y pudo ser exhibida en diversos espacios tanto comerciales como no comerciales.

Esta obra coincidió con otras temporadas de teatro comercial, como *Toc-Toc*<sup>83</sup> y *Rojo*<sup>84</sup>. Sin embargo, todas las funciones tuvieron gran acogida de parte del público. Las características propias del proyecto le permitieron llegar a diferentes espacios y públicos, incluyendo centros educativos. A partir de que ganaron la convocatoria de “Ayuda a la Producción y Exhibición de Artes Escénicas en Perú - 2012” que brindó el Centro Cultural de España de Lima, los directores pensaron en aprovechar el auditorio como el lugar que representa, es decir, un espacio que, principalmente, se utiliza para conferencias. El auditorio se prestaba para trabajar un formato de exposición, donde un grupo de personas puede conversar sobre determinada temática (Tangoa 2017).

Etimológicamente, la palabra “teatro” proviene del griego *theatron*, que significa lugar para contemplar. Este, en su mayoría de casos, se utiliza para representaciones de espectáculos artísticos de ficción, donde el espectador va a observar otra realidad sin poder intervenirla. Mientras tanto, la palabra “auditorio” proviene del latín *auditórium* que significa lugar para escuchar<sup>85</sup>. La idea de los directores era la de utilizar este espacio como un lugar donde los espectadores acudieran a escuchar estas historias personales y reflexionar sobre las últimas dos décadas de violencia política que atravesó el Perú.

---

<sup>83</sup> *Toc-Toc* es una comedia bastante exitosa escrita por Laurent Baffie. Esta tiene temporadas con funciones agotadas en distintos países del mundo. En el 2012, la temporada estuvo en el Teatro Mario Vargas Llosa y fue dirigida por Juan Carlos Fischer.

<sup>84</sup> *Rojo* es un drama escrito por John Logan sobre la vida del pintor Mark Rothko. Ha ganado diversos premios. En Lima, el montaje estuvo a cargo del Teatro La Plaza, uno de los más prestigiosos del país.

<sup>85</sup> Información consultada en la web: <http://etimologias.dechile.net/?anfitatro>. [Vistada el 15 de enero de 2018].

## 4.2. Análisis de la obra

### 4.2.1. Fábula y proceso de creación

*Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* no se ciñe a la estructura dramática aristotélica<sup>86</sup> ni mucho menos cuenta una historia de ficción. El escenario reúne a cinco jóvenes que crecieron durante el contexto del conflicto armado interno y crisis política de las últimas décadas del pasado siglo en el Perú. Más aún, son familiares de personas directamente involucradas con los acontecimientos más importantes de dicha época. En escena, los protagonistas reconstruyen su historia personal con la historia política reciente del país.

Tangoa escribe en la Revista *Gestos*<sup>87</sup> que esta obra tiene como origen algunas inquietudes en común por parte de los directores:

¿Hasta qué punto hemos heredado lo que somos? ¿Cuál es la cruz que cargamos con nuestros genes? ¿Tenemos la distancia suficiente para acercarnos a nuestra propia historia? Con esas preguntas nos reunimos para iniciar este proyecto en el que convocamos a cinco hijos de actores sociales que tuvieron un rol protagónico en acontecimientos que marcaron las dos últimas décadas del siglo pasado en el Perú. (Tangoa 2014: 150)

Al ser esta una obra de teatro documental, el proceso creativo fue guiado de manera particular. Los *performers* fueron parte de un taller de teatro previo al montaje dirigido por los propios directores, donde se les proporcionó herramientas para el mejor manejo de su cuerpo y voz en escena. Asimismo, realizaron juegos y dinámicas grupales con el objetivo de compenetrarlos como grupo. Al inicio del proceso se buscó no adentrarse en el tema, sino permitir que se conozcan. Por tal razón, se propuso que ninguno de ellos revelara la conexión de sus padres con la historia reciente del Perú. Así, cuando llegase el momento de confesar quiénes eran sus familiares y cuál era su implicancia política,

---

<sup>86</sup> La estructura aristotélica es aquella que plantea que toda historia o relato debe dividirse en inicio, nudo y desenlace.

<sup>87</sup> *Gestos* es una revista de teoría y práctica de teatro hispánico. Estuvo dedicada a los estudios críticos del teatro latinoamericano, hispano y estadounidense. Sus publicaciones contenían obras de teatro, escritos y ensayos de reconocidos académicos internacionales de distintos países. Su última edición fue en noviembre de 2015.

no existirían prejuicios de por medio.

El trabajo en equipo fue una característica que se mantuvo durante todo el proyecto, principalmente, para la creación de las escenas. Durante los ensayos, se les asignó tareas enfocadas en que compartan sus pasatiempos, profesiones y distinta información que les permita conocerse. Una de estas fue que llevaran escrito en una línea del tiempo siete acontecimientos importantes de sus vidas. Luego de esta, se les pidió también líneas de tiempo sobre eventos familiares. Cuando llegó el momento de abordar el contenido central de la obra, los directores también dejaron que sean los *performers* quienes reconstruyan la historia y la organicen en una gran línea del tiempo. “Intentamos que todos compartan, que armaran la historia del Perú juntos” (C. Tangoa, comunicación personal, 4 de diciembre de 2017). La directora menciona que Carolina y Amanda fueron quienes guiaron este proceso, ya que eran las que más conocían sobre la época.

Para la creación de escenas, los directores se dejaron guiar por lo que cada *performer* podía aportar desde sus gustos, aficiones y experiencias. Toda esta información que fue recogida durante los primeros meses de ensayos fue organizada en fichas que los directores guardaban para utilizar en el momento que fueran a crear las escenas del montaje. Estas fichas registraban coincidencias, oposiciones o eventos que relacionaban a los *performers* entre sí. Un ejemplo de esto es que tanto Manolo como Sebastián pertenecieron a la división de menores de equipos de fútbol. A su vez, ambos tenían en oposición a sus padres. Es decir, eran “antagónicos” en el montaje, pero compartían similitudes en su pasado. Es así que nace la escena del ‘vladivideo’ donde ambos comparten una misma actividad relacionada al fútbol y a la vez hablan de un tema donde cumplen roles antagónicos en la historia. Por lo significativa que es esta escena con respecto a la interacción de recursos escénicos hacia un discurso, se profundizará dicho momento en el capítulo 5.

Otra herramienta a la que se recurrió para el armado del montaje fue lo que los directores denominan el *gesto social*<sup>88</sup>. Ambos les pidieron a los protagonistas que

---

<sup>88</sup> Entendido como un signo identificable culturalmente, mas no como proponía Brecht. Es decir, estos gestos no estaban enfocados en mostrar la toma de posición en oposición a los otros signos o al contenido lingüístico de la obra.

armaran imágenes con sus cuerpos según lo que ellos iban proponiendo. Estos gestos tenían como objetivo producir un signo identificable culturalmente (C. Tangoa, comunicación personal, 4 de diciembre de 2017). Es decir, se buscó una actitud en el cuerpo de los *performers* para mostrar un comportamiento social. De esta propuesta, nacieron los inicios de algunas escenas como cuando Manolo camina lentamente hacia Sebastián o como cuando Amanda se sienta como su padre de una forma entendida socialmente como “masculina”.



Figura 1: Escena del ‘vladivideo’

El texto final de la obra fue lo último que se fijó en el montaje. Incluso fue modificándose durante las funciones hasta el último día, ya sea porque los protagonistas se olvidaban de algunos textos o por la decisión de contar menos de sus historias personales<sup>89</sup>. Hacia el final de la primera etapa de ensayos, se fueron armando las escenas según las fichas que se habían registrado. Todas estas se crearon por los *performers* a partir de indicaciones que proponían los directores. Tangoa menciona, en la entrevista realizada, que el azar y el gesto social estuvieron presentes durante los ensayos. A los protagonistas se les pedía que respondan ciertas preguntas realizadas de

---

<sup>89</sup> Uno de los cinco recibió amenazas por revelar determinada información durante la temporada, así que por su seguridad, ese texto se eliminó del montaje y de las reposiciones siguientes. Por esto mismo, este hecho no se puede detallar en esta investigación.

manera inmediata, sin pensar, porque nada es más verdadero que la primera respuesta (C. Tangoa, comunicación personal, 4 de diciembre de 2017). Este es el caso de cuando se les preguntó “¿cómo se veían en 10 años?”, “se les pidió que respondan con lo primero que se les venía a la cabeza, rápido, sin pensar. Lo curioso es que todos respondieron sobre ellos mismos, ninguno lo relacionó al pasado o a la temática de la obra” (Tangoa 2017). Aquí se puede ver cómo los protagonistas continúan marcando distancia entre ellos y sus padres, ellos dejan claro que van a seguir armando sus propios caminos alejados de los prejuicios y de las etiquetas impuestas en el paso.

En la obra, los protagonistas le hablan directamente al público compartiendo sus historias familiares como lo harían con amigos íntimos en espacios no teatrales. En este accionar aparece su manera particular de hacer las cosas y es esta especificidad la que comparten, pues está inscrita en sus cuerpos más allá del lenguaje mismo (Leonvendagar 2010: 53). Lo más valioso de la presencia de *performers* es la falta de técnica que muestra la veracidad única de sus testimonios, que disminuye la distancia entre la ficción y la realidad.

Cuando Carolina recuerda la última vez que habló por teléfono con su hermana antes de que la asesinaran, su respiración cambia, su cara se descompone y, finalmente, todo su cuerpo se pone en otro estado. Esto mismo sucede cuando Lettor cuenta lo que vivió en un debate en San Marcos cuando escuchó por primera vez que su padre era acusado de asesinar inocentes, sus ojos se llenan de lágrimas y su voz tiembla. Esta reacción natural se produce debido a la evocación de un recuerdo íntimo. La identificación de parte del público en este tipo de montajes es inmediata, pues el auditorio comparte el mismo sentimiento al escuchar estas historias, ya sea porque tienen en común el mismo pasado de violencia política en el que están inscritas las biografías de los protagonistas o porque debido a su condición de humanos han sentido alguna vez estos mismos sentimientos<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> En los distintos conversatorios sobre teatro documental y/o testimonial a los que ha asistido la autora de esta investigación, el público ha mencionado de manera recurrente la profunda e inmediata identificación que siente en este tipo de montajes al saber que las personas que están en el escenario están hablando de su vida personal.

#### 4.2.2. Escenografía y utilería

Para los directores, la línea del tiempo es el hilo conductor de la obra y el elemento central sobre el fondo del escenario. Durante los ensayos, acumularon distintas líneas del tiempo tanto personales como la de la historia reciente del Perú. Todas estas se organizaron en una sola, editada por todos en conjunto, que incluye los hitos políticos de la historia reciente del Perú desde 1975 hasta el 2012 entrelazados con acontecimientos importantes en la vida de cada uno de los protagonistas. Este es un elemento interesante en el montaje porque funciona también como testimonio de la historia reciente del Perú, ya que colabora con una narrativa contraria al olvido del pasado traumático de la nación.

Asimismo, puesta en diálogo con los momentos críticos de la vida de los protagonistas, la línea de tiempo sirve también para situar la historia personal de los cinco en un relato mayor: la historia nacional (Luque 2014: 115). Finalmente, también representa la relación entre lo individual y lo colectivo. Así demuestra cómo los sucesos de la historia de cada persona reconstruyen la historia de un país, tal y como mencionaba Tellas (2014), al tener las historias personales de los *performers* inscritas en el relato de la historia reciente del país se encuentra un contraste interesante que refuerza la idea de que las experiencias individuales de cada ciudadano pueden reconstruir la historia.

Al inicio no se sabía si esta iba a ser utilizada como tal en el escenario o si iba a ser un cuaderno que se mostrar con la cámara de circuito cerrado, sin embargo, junto al diseñador de luces se decidió que sea un elemento del escenario y que atravesase toda la pared del fondo (C. Tangoa, comunicación personal, 4 de diciembre de 2017). Esta lleva inscrita los siguientes eventos: la guerra declarada por Sendero Luminoso al Estado peruano en 1980; la matanza en Lucanamarca en 1983; la crisis económica de 1987 a fines del gobierno de Alan García; la disolución temporal del Congreso, la matanza de La Cantuta y el atentado en Tarata en 1992; la amnistía al “Grupo Colina” en 1995; la re-elección de Alberto Fujimori en el 2000; el destape de los „vladivideos” en el 2000; y, finalmente, la renuncia por fax del presidente Fujimori.



Figura 2: Línea de tiempo

Sobre la vida personal de los protagonistas, los eventos inscritos están relacionados a los textos biográficos que ellos mencionan en escena: la última vez que Carolina habló con su hermana; el viaje que Lettor realizó a provincia con su madre para visitar a su papá; los viajes del papá de Amanda; el intento de viaje de Matilde Pinchi junto a Vladimiro; el videojuego favorito de Sebastián; entre otros. Los eventos inscritos en la línea de tiempo sirvieron, entonces, para armar las escenas que finalmente se ven en el montaje.

Como la obra tuvo una temporada de vida de dos años después de su estreno, esta línea se fue actualizando según se iba modificando el contexto político del país, fue así que para las últimas reposiciones del 2013 se agregaron dos acontecimientos nuevos: la negación del indulto a Alberto Fujimori en el 2013; y la petición del MOVAREF y Fuerza Popular de amnistía a sus líderes políticos.

Otro elemento escenográfico importante en el montaje es la mesa que se utiliza en escena. Tangoa comenta que la primera imagen que tuvieron incluso antes de empezar a ensayar era la de personas reunidas alrededor de una mesa. Esta finalmente abarcó un espacio importante en el escenario y fue utilizada en distintos momentos de la obra. Asimismo, es uno de los elementos más importantes y simbólicos pues funciona como el espacio neutro donde los jóvenes se reúnen para compartir parte de sus biografías

mediante testimonios, fotos y videos sacados de su archivo personal.



Figura 3: Mesa

La mesa también es un elemento funcional que se utiliza en distintos momentos. Al inicio del espectáculo, los cinco están sentados alrededor conversando como lo harían en cualquier reunión; en la siguiente escena, se utiliza como espacio de exposición para que coloquen las fotografías de sus familiares; seguido de esto, las fotos son intervenidas sobre la mesa. Es ahí donde esta se convierte en un lugar de trabajo, pues se realizan modificaciones y quehaceres sobre los objetos. Más adelante, los *performers* se vuelven a reunir en esta para simular una celebración, como se hacía en las reuniones familiares de Lettor cada cuatro meses, cuando le quitaban el yeso que le cubría desde el pecho hasta los tobillos a causa de la enfermedad de Perthes<sup>91</sup>; también la utilizan para sentarse a leer periódicos y armar barquitos con estos sobre ella. Hacia el final del espectáculo, Carolina se sienta en ella y sus compañeros giran la mesa con ella encima, aquí la mesa se utiliza como espacio de juego; finalmente, los cinco se acercan a la mesa para trabajar en conjunto en las respuestas a las etiquetas que se reparten entre ellos, escena sobre la que se discutirá más adelante por su complejidad.

<sup>91</sup> Esta enfermedad afecta distintas partes del cuerpo, pero principalmente produce la destrucción de una parte del hueso de la cadera.

Como menciona Luque, “este elemento representa el espacio del compartir, de la horizontalidad y de la reconciliación” (2014: 115). La mesa simboliza un espacio de diálogo y reunión. Por otro lado, también es un espacio de trabajo, donde cada uno puede poner su computadora o donde se pueden colocar las pruebas de lo que se dice. En la entrevista realizada, Tangona menciona que la mesa puede cumplir varios roles y ser distintas cosas sin tener que transformarse de manera tan fantasiosa. Como se ha señalado, el rol de la escenografía en este montaje es principalmente funcional, pero a su vez contiene cierto grado de valor simbólico. Tanto la mesa como la línea de tiempo fueron seleccionadas para cumplir la función para la que fueron creadas en la realidad.

Otro elemento con gran presencia es la caja de leche Gloria con la que Carolina aparece en el escenario. Esta, en un primer momento, permanece forrada con papel lustre color amarillo y está intervenida como si fuera una manualidad escolar. Durante este momento, ella cuenta que su hermana estudiaba Educación Inicial y que compartían el hacer manualidades. Inmediatamente después agrega “nunca pensé que años más tarde me devolverían los restos de mi hermana en una miserable caja de leche Gloria” (Carolina 2012). Carolina rasga el envoltorio de la caja de manualidades y revela la caja de cartón. Lo que se aprecia es la caja marca Gloria con el modelo antiguo de la época correspondiente al relato. Rubio menciona que fue fundamental encontrar el mismo modelo de las cajas que utilizaba Gloria durante esos años por el hecho de que se trabajaba a partir de la realidad. Los objetos utilizados debían ser reales, a pesar de que sea complicado conseguir suficientes para todas las funciones o difícil emocionalmente para los *performers*.



Figura 4: Carolina muestra la caja de leche Gloria

Al inicio del espectáculo, cada uno menciona la fecha de sus nacimientos y algún dato particular sobre sus familiares. Este momento está acompañado de la proyección de fotografías de cada uno de ellos cuando eran pequeños y de sus familiares. Estas son intervenidas con plumones mientras comparten con el público las circunstancias en las que nacieron. La presencia de estas fotografías colaboran como evidencia de que son ellos mismos quienes están parados en el escenario para compartir parte de sus biografías, reforzando el hecho de que no son personajes de ficción, ya que el teatro documental no solamente realiza un trabajo sobre la realidad sino trabaja con la realidad (Martin 2016).



Figura 5: Se encierra en un círculo la imagen de Dora, hermana de Carolina

En un nivel más interpretativo, estas simbolizan la conexión entre su generación y la de sus padres, así como la vinculación de la memoria con el pasado y los recuerdos, ya que “las fotografías pueden ser vistas como objetos de recuerdo o como puentes al pasado” (Reyero 2007: 19). En ese sentido, al ser intervenidas por los *performers*, se puede entender que estas no son tratadas solamente de manera contemplativa, sino con irreverencia, lo cual es una manera particular de relacionarse con el pasado o de intentar intervenirlo (Luque 2007: 116). Por otro lado, el resaltar las fotografías con plumones permite señalar claramente quiénes son sus familiares y probar que estos existieron. Esto último es relevante, principalmente, para la historia de Carolina, pues su hermana fue asesinada por un grupo antsubversivo y en un momento del pasado el Estado les comunicó a sus familiares que no existían registros de su existencia.

En conclusión, los elementos materiales que se utilizan en el montaje, al ser de corte documental, no solo tienen un alto valor simbólico, pues forman parte de la vida personal de los *performers*, sino que deben evocar el objeto real de la manera más fidedigna posible. En el caso de la caja de leche Gloria, por ejemplo, si bien no podía ser la misma caja en la que Carolina recibió los restos, sí fueron cajas de la misma marca y modelo de esa época para evocar la carga real que este objeto tiene en ella.

Sobre esto, Tangoa comenta en la entrevista realizada que “la obra se explora en la realidad, por eso se utiliza el documento real, tiene que ver con decir ‘mira, esto existió y te lo pruebo con la verdad’”.

#### **4.2.3. Recursos audiovisuales**

Durante los ensayos también se trabajó con la cámara de circuito cerrado y dos pantallas de tela blanca que fueron colocadas a cada lado del fondo del escenario. En estas se proyectaron no solo las imágenes captadas por la cámara de circuito cerrado, sino también videos de archivo de la época sobre los que se discutirá más adelante. La cámara se utiliza para mostrarle a la sala algún documento que necesita mayor exposición, pues esta magnifica los objetos tales como las fotografías que muestran los protagonistas al inicio o las portadas de periódicos que se muestran.

Por otro lado, el uso de la cámara enfatiza el carácter privado y testimonial de la obra. En los momentos donde los protagonistas dicen su testimonio a la cámara, los directores apelan al imaginario colectivo, pues la sensación que buscan reflejar es la de un interrogatorio donde el acusado o testigo da su testimonio a la cámara. Tangoa en la entrevista realizada para esta investigación menciona que también tiene que ver con el hecho de dejar registrado en video el testimonio, como si el *performer* al ser grabado estuviera firmándolo. La cámara definitivamente hace un acento en lo que registra, permite señalar el foco de atención: así como magnifica el objeto, también lo hace con el cuerpo o el rostro de quien es grabado.



Figuras 6 y 7: Cámara de circuito cerrado

Sobre las imágenes de archivo que se utilizan en el montaje, estas funcionan como recordatorios de algunos acontecimientos importantes que fueron transmitidos por la prensa televisiva durante los años que abarca la obra. A la vez, sirven de contexto de lo que se está contando en la escena en ese momento. Dos ejemplos de estas son las imágenes que grafican la disolución temporal del Congreso por parte de Alberto Fujimori, así como el registro de los líderes de Sendero Luminoso en Lucanamarca.



Figuras 8 y 9: Disolución del Congreso y Sendero Luminoso en Lucanamarca

Ambas proyecciones están acompañadas de textos que hacen referencia directa a lo que se está mostrando en las pantallas. Con estos videos, se comprueba la autenticidad del relato. Por otro lado, Tangoa recuerda que en esas décadas la prensa estaba sometida a la dictadura, por lo tanto, había mucha información que no se mostraba. Era importante recordar a la prensa en el montaje. Para ella, la proyección de los videos de archivo en la obra se utiliza con el fin de terminar de rectificar algo que ocurrió y que, en algunos casos, la gente todavía no quiere creer o justifica de alguna manera. En ese sentido, el video también es un testimonio que prueba lo ocurrido en el país y trae al presente un hecho del pasado.

#### 4.2.4. Vestuario

Otro elemento que también partió de la realidad fueron los vestuarios que utilizaron los protagonistas, estos pertenecen a su guardarropa personal. Patrice Pavis (1987) menciona que el vestuario es un signo de representación que es significativo y significado a la vez, que tiene como función indicarnos de dónde proviene el personaje, en qué tiempo vive y dónde se ubica socialmente. En esta obra, todo el vestuario utilizado es la ropa real de los *performers*, y comunica quiénes son fuera del montaje. Tangoa cuenta, en la entrevista realizada, que se le pidió a los cinco que lleven varias opciones de su armario para que ellos puedan seleccionar la ropa que usarían durante las funciones. Si bien esta elección fue de los directores, eran los *performers* quienes daban el visto bueno. Por ejemplo, Carolina decidió usar sus botas en escena, por más que se le sugirió que utilice algo más cómodo. Tangoa cuenta en la entrevista realizada que a Carolina le gusta verse bien y que esas botas negras en particular la hacían sentirse atractiva. Esto demuestra que los *performers* incluyen parte de su identidad en la obra.

El hecho de que los protagonistas no sean actores y no estén familiarizados con el teatro causó algunas anécdotas como que Sebastián Kouri fuera al ensayo general y al estreno con la ropa seleccionada, pero al segundo día apareciera con otra ropa, pues dijo que no podía usar el mismo jean y polo durante tres días seguidos. Se le explicó que debía dejarla en el teatro y usarla solo durante el tiempo de función, incluso así hubo fechas en las que usó ropa distinta a la previamente seleccionada.

Durante el montaje se alude a la relación vestuario-identidad. Amanda pregunta: “si me vieras por la calle, y no me conocieras para nada, qué es lo que dirías de mí, así, por cómo estoy vestida ahorita... Sinceramente”. Lettor, el fashionista del grupo, los encasilla a partir de lo que llevan puesto. Sobre cada uno menciona lo siguiente:

- Sobre Amanda. “Si te veo por la calle, lo primero que pienso es: de hecho es artista. Por las leggins todas viejas, rotas, los zapatos... los artistas son así, agarran lo primero que encuentran y se lo ponen, así, sin pensar”
- Sobre Manolo. “Lo primero que veo es un wachiturro, por la forma del cabello, como trol. Además a ellos les encanta usar la marca grande, que se

vea. Por el pantalón, porque les gusta usarlo así, que se vea abultado acá...”

Sobre Sebastián. “¡Ay, pobrecito este turista! Le han robado todo y no sabe cómo regresar a su país. Pero si no fuera así, pensaría que es un universitario pastrulo al que la familia le paga la universidad, va a calentar el asiento, estudia por estudiar, no tiene metas...”

- Sobre Carolina. “A Carito la veo y veo una madre soltera, moderna y emprendedora, como esas mujeres que salen en los anuncios de Credi Scotia. Si no estuvieras puesta esas botas pensaría que estás yendo a correr al Pentagonito”



Figura 10: Vestuario de los protagonistas

La ropa, como se dijo anteriormente, fue seleccionada por los directores pero con la aprobación de los *performers*. Además, los directores eligieron ropa que reflejara el estilo de cada uno de ellos para no traicionar quiénes eran. El vestuario en esta obra cumple una función importante no solo por el hecho de que es parte de su armario personal, sino porque comunica quiénes son.

#### 4.2.5. Música

La música que se utiliza en el montaje corresponde a las dos décadas que se abordan en la obra. Esta fue seleccionada con el objetivo de que sean canciones que remitan a la época. Las canciones más representativas del montaje son *Las Torres* del grupo “Los no sé quién y los no sé cuántos” y la canción popular *Pollito con papas*.

Cuando Amanda relata que trabajó con su padre durante un verano en el canal y que llegó a este el video clip de *Las Torres*, la música empieza a sonar y los protagonistas realizan una coreografía. La estrofa que bailan es la siguiente:

Un terrorista, dos terroristas, se balanceaban sobre una torre derrumbada. Como veían que resistía, fueron a llamar a un camarada. Un terrorista, dos terroristas, un guerrillero emerretista, un traficante en el Huallaga se balanceaban sobre una torre derrumbada. Como veían que resistía, fueron a llamar a Alan García. Un terrorista, dos terroristas, un guerrillero emerretista, un traficante en el Huallaga, el búfalo aprista, Agustín Mantilla, Alan García y su compañía, Villanueva se balanceaban sobre una torre derrumbada...

Esta canción hace alusión directa al contexto político que se vivió durante esos años. La otra canción, *Pollito con papas* aparece después de que Lettor ha contado sus diversos problemas de salud en la infancia. El más complejo fue la enfermedad de Perthes. Nunca antes se había escuchado un caso de esta enfermedad en el país. La consecuencia más grave de esta fue que durante cinco años estuviera enyesado desde el pecho hasta los tobillos con un palo al medio, pues se había deformado. Durante esos años, su papá combatía el terrorismo en provincia.

Cuando mi mamá recibió la noticia de que me quedaba un año de vida o en el mejor de los casos me esperaba una parálisis, se fue a llorar a la parte más alejada de la Clínica San Juan de Dios, mientras mi papá combatía el terrorismo en provincia. Como mi cadera comenzó a descalcificarse, tuvieron que enyesarme desde el pecho hasta los tobillos con un palo al medio, me había deformado. Este yeso lo tuve durante 5 años. Cada 4 meses, por un periodo de 15 días, me lo quitaban y coincidía con las vacaciones de mi papá. Todos hacían una fiesta para ver mis piernas libres, es el único momento feliz que recuerdo con él. (Lettor 2012).

Luego de este momento, se escucha la canción *Pollito con papas*, Carolina se acerca y

lo invita a bailar. Este momento es especial, ya que Carolina y Lettor también son antagonicos en el montaje, aunque no de una manera tan directa como Sebastián y Manolo. El papá de Lettor formó parte de un grupo antitubversivo que combatió el terrorismo en provincia y la hermana de Carolina fue asesinada por el “destacamento Colina”. El baile que ambos realizan muestra un vínculo amical entre ambos, a pesar de que sus padres representan “bandos” enfrentados.

La escena anterior a este baile ha sido la Lettor contando sobre su enfermedad, y la anterior a esta es una donde Carolina cuenta la última conversación por teléfono que tuvo con su hermana antes de que sea asesinada: “Esa mañana acordamos que iniciaríamos los preparativos para festejar nuestros cumpleaños, ese año sí los celebraríamos. Me dijo: ‘ya verás, pronto llegarán tiempos mejores’. Esa fue la última vez que hablé con ella” (Carolina 2012). Que bailen juntos una canción divertida después de estos momentos de tensión para ambos, ayuda a que sus cuerpos se relajen y el montaje continúe.



Figura 11: Carolina y Lettor bailando

Más allá de los recursos escénicos analizados, lo que tiene el arte escénico que lo hace único e irrepitible es la presencia del cuerpo. En el caso del teatro documental su particularidad recae en que todo lo que sucede está impregnado de realidad. Los *performers* hacen cosas de verdad en escena, sus cuerpos están presentes accionando,

sintiendo, compartiendo sus experiencias, alegrías, dolores y frustraciones. Es en este momento donde aparece una interacción interpersonal especial pues el público puede presenciar el drama real que vive ese cuerpo al compartir su historia y dolor más íntimo. El público puede presenciar la afectación física únicamente generada por su memoria y sus palabras.



**CAPITULO 5:**  
**EL ROL DEL TESTIMONIO Y EL DOCUMENTO EN LA**  
**ELABORACIÓN DEL DISCURSO**



### **5.1. La interacción entre el documento y el testimonio para la elaboración del discurso en *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé***

El teatro documental es un teatro basado en relaciones e informes verídicos. Este selecciona su material para converger hacia un tema social o político. No altera el contenido del suceso, sino que estructura su forma (Bravo – Elizondo 1982:18). Los elementos en juego para la creación de una obra de teatro documental fundamentalmente son el documento y el testimonio. La presencia de ambos busca generar reflexión sobre el contexto personal e histórico-social que rodea a aquel que está parado en escena, a través de la presentación de hechos e información real.

Los documentos que se utilizan en este género teatral suelen tener relevancia social o política para la sociedad y su conocimiento debe ser necesario para contar la historia o certificar la verdad de lo que se está contando. César De Vicente (2013) en su texto *Once notas sobre el teatro documento* menciona que este documento no puede aparecer sin que antes no se haya reconstruido el marco histórico. Esto es llamado por Weiss como “la cualidad dramática” que toma al documento no solo como un hecho objetivo o un dato verificable, sino como un sistema inserto en un discurso que le da sentido.

El documento es un testimonio material que permite demostrar que lo que se dice en escena es real. En muchos casos, este, que puede ser un recorte de periódico, una revista, carta, fotografía u otro tipo de archivo, provee información ligada a determinada coyuntura y, por eso mismo, se menciona la fecha exacta en la que ocurrió para que sea identificable en el tiempo. Por otro lado, el documento tiene una función pública que busca señalar algo, no solo es informativo, también busca ser crítico y, sobre todo, se desprende de una investigación que permite que la información develada sea entregada de manera articulada. Todo esto está estrechamente relacionado al hecho de que el teatro documental corresponde a una realidad histórica que es verdadera y que apunta al registro de lo real, por esto mismo, los acontecimientos que ocurren en el montaje o lo que se dice en él es contextualizado todo el tiempo y requiere demostración (De Vicente 2013).

De esta última explicación se desprende el hecho de que en la obra *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* se haga mención a eventos históricos particulares con fechas exactas y que además se recurra a videos de archivo, revistas y/o periódicos para

comprobar que lo que se menciona sí ocurrió y fue documentado por los medios de comunicación de la época. En este caso, los medios de comunicación expuestos en el montaje sirven como pruebas de que lo que sucedió realmente ocurrió, es decir, son un registro de eventos y también una forma de testimonio (Martin, 2010).

A continuación se detallará un ejemplo para que se entienda el presente punto: en las pantallas colocadas a los extremos del escenario, se proyecta el video de archivo que contiene las imágenes del momento en el que el ex presidente Fujimori anuncia la disolución temporal del congreso y de la ocupación militar que ocurre en Lima en consecuencia a este hecho. Una vez que la proyección termina, Amanda dice el siguiente texto: “El 5 de abril de 1992, el presidente Alberto Fujimori da el autogolpe de Estado”. Este evento es mencionado después de la proyección de las imágenes de archivo, las cuales se presentan para demostrar la veracidad de lo mencionado. Asimismo, este momento aparece como parte de la reconstrucción de la historia reciente del Perú, pues ya se estaba haciendo un recuento del contexto político de los años previos.

Otro ejemplo claro de la utilización del documento para reconstruir el contexto histórico-social es la línea de tiempo que atraviesa el fondo del escenario. Esta, como se ha mencionado anteriormente, contiene los hitos políticos más importantes de ambas décadas. En este caso, todos los eventos ahí mencionados han sido estructurados y organizados según fueron ocurriendo. Algunos fueron comprobados en el montaje con imágenes proyectadas en las pantallas como el ejemplo anterior; otros estuvieron acompañados de testimonios personales sobre lo ocurrido que permiten particularizar el evento y denotar sus consecuencias en la vida personal de quien relata. Un ejemplo de esto es cuando Manolo recuerda que su madre quiso escapar con Vladimiro Montesinos para que no sospeche que fue ella quien entregó los ‘vladivideos’. En este momento se proyectan en las pantallas las imágenes captadas por la cámara de circuito cerrado de los otros actores leyendo periódicos y revistas con la foto de su madre en las carátulas como consecuencia a la entrega de estos videos. Asimismo, se acompaña este documento con el testimonio de Manolo:

En algún momento de la noche, hemos sentido que se cerraba la puerta de la casa. Era mi mamá con 2 maletas, entró a su habitación, atrás de ella iba mi padrastro, mi tío

Nini. Yo pensé que se iría de viaje a Estados Unidos por trabajo como siempre. En algún momento, mi mamá entró a la habitación donde estábamos con mi hermano y nos dijo que se iría de viaje con el pelado. En ese momento, todo era extraño, al menos para mí. Yo en realidad no sabía lo que estaba pasando, lo único que sabía era que Montesinos, el pelado, estaba prófugo de la justicia y que mi mamá quería proteger a su amigo y eso para mí estaba mal. Pensaba que si se iba con él y agarraban a Montesinos, mi madre también iría presa. Entonces, recuerdo ver a mi hermano que no podía decir ni una sola palabra. Pensé: "¡Huevón! ¿Por qué no dices nada?" Yo, sin embargo, me llené de cólera, reaccioné automáticamente, le metí un puñetazo a la pared y le dije un montón de cosas a mi mamá. Le dije que no tenga miedo, que afronte, que a la mierda lo que diga la gente, que esto lo íbamos a enfrentar como una familia, que no se vaya. Me fui de la casa. Me cuenta que se quedó llorando con mi tío y mi hermano por mi reacción.

Volviendo a la línea del tiempo, esta fue el eje dramático fundamental para hallar el material con el que se iba a trabajar en el montaje. De aquí se sacaron acciones, temáticas y el texto mismo que decían los *performers* en la obra. A partir de esta, ellos organizaban el material y formaron las unidades o escenas que luego se vieron en la obra. Esta también representa la relación entre lo individual y lo colectivo y cómo los sucesos de la historia personal de cada uno reconstruyen la historia de un país, tal y como mencionaba Tellas (2014), al tener las historias personales de los *performers* inscritas en el relato de la historia reciente del país se encuentra un contraste interesante que refuerza la idea de que las experiencias individuales de cada ciudadano pueden reconstruir la historia. Así el teatro documental tiene una forma historicista que se sostiene en una recreación histórica rigurosa. Esta sigue minuciosamente lo conocido y reconstruye, pegado a la historia, lo no conocido” (De Vicente 2013: 34).

“El espectador se enfrenta con el hecho de acceder a lo sucedido estableciendo relaciones entre lo visto y la información previa que tenía por diversas fuentes, lo que le permitirá confrontar ambas posturas. De esta manera, en la puesta en escena se convierte en espectador y testigo a la vez”. (Freire 2007: 84-85) El ejemplo más representativo de esto en el montaje se encuentra en las intervenciones de Carolina. Ella tiene una escena en la obra donde comenta que su familia había presentado un Hábeas Corpus para determinar el paradero de su hermana que estaba desaparecida, comenta

que la respuesta que le llegó del Poder Judicial decía que su hermana no existía: “Esa tarde, llegó a casa mi tío José, traía la respuesta del Poder Judicial. Daba muchas vueltas y no quería decirnos a mamá ni a mí. Leí el documento. Era absurdo leer que ella no existía, que mi hermana no existía para el Estado”. En este momento, Carolina recuerda que se exaltó y le dijo a sus padres: “No puede ser, cómo que no existió. ¿Quién durmió en el cuarto de al lado? ¿Quién compartió nuestras vidas todos estos años? Si para ellos no existe es porque se les debe haber perdido la documentación y tenemos que llevar su partida de nacimiento, su libreta electoral, su carnet universitario y demostrar que existe porque no es posible que te desaparezcan de un solo plumazo, ¿verdad?”.

Mientras ella dice este texto, en las pantallas se proyectan imágenes del cuarto de Dora, hermana de Carolina. Anteriormente también se presentaron diversas pruebas de que Dora existió para que no quepa ninguna duda de parte del público. Asimismo, se fue construyendo una imagen de Dora a través del testimonio de Carolina, de imágenes y elementos que le pertenecieron en vida: En la escena de “nacimientos” donde los *performers* muestran imágenes de sus familias, Carolina muestra dos imágenes de Dora de niña y una de toda su familia donde también vemos a su hermana. En las tres imágenes, se encierra la cara de Dora o se le señala, dejando claro quién era. Más adelante, se muestra una invitación a un quinceañero, la invitación era para Dora y Carolina. En este momento, Carolina cuenta más sobre la vida de su hermana, comenta “mi hermana estudiaba Educación Inicial en la Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle, La Cantuta. Hace varios meses que el país vivía en toque de queda y después de las 6 pm era muy peligroso movilizarse. Ir a su universidad era complicado porque se encontraba en las afueras de la ciudad, por eso ella debía quedarse en el internado. Esa era su cuarta semana. Se iba los martes al mediodía y regresaba los viernes en la tarde noche”. Hacia el final de la obra, menciona otras características de su hermana: “siempre fue muy creativa, le encantaba hacer manualidades. Supongo que por eso eligió estudiar Educación Inicial. A mí me encantaba compartir con ella este proceso, el de convertir algo desechable en una obra de arte” (2012). Con esto, el público se puede hacer una idea de quién fue Dora en vida, se le da rostro y se le humaniza en el relato a partir de los documentos utilizados y del testimonio de Carolina. A partir de este ejemplo se demuestra que el testimonio necesita del documento para formar el discurso y que el documento le da contexto al testimonio.

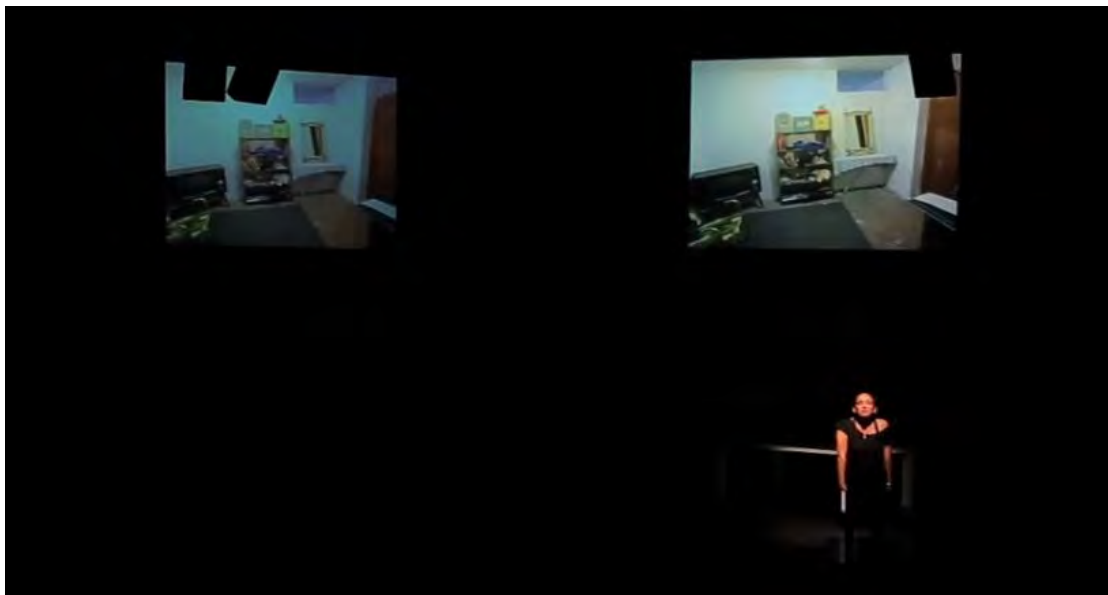


Figura 12: Se muestra el cuarto Dora

## 5.2. La importancia de la presencia del cuerpo del testificante en *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*

En *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* existen diferentes tipos de testimonios: Los que pertenecen a la biografía personal de los protagonistas y los que están relacionados al tema o a la historia reciente del país. El rol de este está enfocado en particularizar cada una de las experiencias vividas como consecuencia al contexto histórico-político de la época, así como generar identificación con el público. El testimonio le da dimensión al testificante y genera una conexión única entre el espectador y el *performer*.

El hecho de tener en frente a personas que no están interpretando personajes, sino que son ellas mismas quienes se paran en escena para contar su historia genera identificación inmediata, pues el público lo relaciona a que podría ser un familiar, conocido o ellos mismos quienes relatan su historia. Del mismo modo, el hecho de conocer datos como que a Manolo le encanta el lomo saltado o escuchar que el papá de Lettor estuvo mucho tiempo de viaje, le da dimensión a la persona y permite que se le identifique con una persona común y corriente (Tangoa 2017).

La presencia de personas reales contando sus historias privadas sobre el escenario es el

fundamento en este montaje particular de teatro documental. Aquí el individuo demuestra ser portador de saberes, experiencias y vivencias particulares que en conjunto constituyen quiénes son en la actualidad. El cuerpo de estas personas contando en escena sus testimonios genera que el público se relacione de manera diferente con el montaje. El impacto del espectador al enterarse que lo que está presenciando son historias reales y contadas por sus propios protagonistas es distinto al de un espectador frente a una ficción donde tiene la certeza de que lo que está viendo no proviene de la realidad. El ambiente que se crea es mucho más íntimo, con mucha más predisposición a escuchar al otro.

Estos cuerpos reales le hablan directamente al público, comparten sus vivencias, desarrollan actividades cotidianas durante la puesta en escena, no actúan de otras personas sino son ellos mismos. Ellos bailan, conversan, muestran fotos, comparten sus historias de la manera en la que lo hacen en otros espacios no teatrales, “en estas prácticas aparece su manera particular de hacer las cosas y es esta especificidad la que comparten con nosotros, porque está inscrita en sus cuerpos más allá del lenguaje mismo” (Leonvendagar 2010: 53). Esto se ve en diferentes momentos como en el momento que los cinco realizan una pequeña coreografía de la canción “Las torres”. Aquí los cinco bailan según sus capacidades, tal y como lo harían en una fiesta o en otra circunstancia. Son ellos mismos realizando una acción muy concreta.



Figura 13: Los cinco bailan la canción *Las Torres*

La importancia de tener estas cinco presencias cohabitando en un mismo lugar también permite que se comprendan distintos puntos de vista. El propósito del encuentro de estos cinco jóvenes era hablar de ese periodo de dictadura y violencia, generar espacios para pensar sobre eso porque eso es lo que le falta a nuestro país. No existen los suficientes espacios para conversar del tema y menos aún de confrontar o generar discusiones entre personas con diferentes perspectivas. Como menciona Carolina en la entrevista realizada: nosotros no hablamos sobre lo que pasó, no queremos volver a ese dolor, buscamos olvidarlo y no nos interesa lo que pasó si es que no nos pasó a nosotros. Entonces generar un espacio de esta manera, permite realmente recordar ese dolor, revivir la historia, ver cómo esta afectó a personas de carne y hueso y nos permite ser empáticos y sentir ese dolor como propio, lo cual permite una reflexión más profunda.

Sin embargo, el cuerpo en escena no solo permite generar este espacio, sino también involucrar al público de manera más directa, el hecho de tener a la persona real en frente obliga al espectador a tomar una postura a estar presente escuchando lo que se dice, pues que la persona parada en frente sea una persona real de carne y hueso que no representa un personaje de ficción es mucho más contundente que la ficción. Asimismo, el cuerpo es una prueba irrefutable que certifica que lo que cuentan les ha ocurrido, incluso es más fuerte que el documento. Por otro lado, Rubio afirma que el testimonio del *performer* en escena permite sacarlo de su condición de “víctima” y mostrar las diferentes dimensiones que posee por su cualidad de ser humano. Al tenerlo en escena, se muestra que son seres completos y complejos que poseen muchas más aristas que los definen, así el cuerpo en escena se re-significa y disminuye la distancia entre la realidad y la ficción.

Es complicado asegurar que a partir de una obra de teatro se pueden eliminar las categorías existentes en el imaginario del país, a pesar de que se busque mostrar otras dimensiones de las personas en el escenario. Esto debido a que una obra tiene corta duración y estas otras aristas no podrán ser mostradas en su totalidad. Por otro lado, en el caso de Carolina, la importancia de su presencia en el montaje recae en que es una víctima de esa época de violencia, ya que padece las consecuencias de la muerte de su hermana, así que quitarle esa condición no es del todo posible. Sin embargo, lo que sí

hace el montaje es reivindicar su lucha por justicia.

### **5.3. La dificultad de comunicar un discurso en una generación apolítica**

*Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* no parte de un discurso preconcebido que los directores quieren transmitir. Por el contrario, la obra parte de una pregunta relacionada al hecho de si era posible reunir a hijos de personas antagónicas en la historia.”Los protagonistas hablan desde ellos, no hablan tanto de sus papás. Pesa más el yo te hablo de mí y de cómo yo viví, lo cual es válido pero ahí está esta gran deuda del proyecto que tiene que ver con qué es lo que nosotros decimos con eso como directores. Se queda ahí nomás” (C. Tangoa, comunicación personal, 4 de diciembre de 2017). Es por esto que la obra más que entregar un mensaje claro, lo que hace es reconstruir el periodo de violencia política que vivió el Perú a través del testimonio de cinco personas y de una serie de archivos y documentos de la época en cuestión.

En *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*, se hace una reevaluación del hecho histórico que en este caso puede ser la fragmentación de los peruanos como ciudadanos de un mismo Estado y, como respuesta a esto, la obra hace un esfuerzo por poner a dialogar a cinco jóvenes con perspectivas distintas de un mismo conflicto que los atravesó como generación y que tuvo repercusiones directas en sus vidas personales debido al rol que cumplieron sus padres o familiares en dicha época. Sin embargo, lo cierto es que algunos de estos *performers* no cuentan con una postura a partir de lo ocurrido, incluso no tienen demasiada información sobre la época. De esta manera, es casi imposible confrontar las distintas perspectivas si, en algunos casos, estas no existían. Menos aún se puede hablar de generar una conciencia o reevaluar un hecho histórico cuando este no ha sido examinado a cabalidad en primer lugar por los protagonistas.

Manolo Jaime, en la entrevista realizada para esta investigación, comenta “yo pensé que los que habían muerto en La Cantuta eran todos terroristas. Recién cuando escuché a Carolina me enteré la verdad. Tampoco sabía que Vladimiro era tan perverso. Amanda me ayudó a conocer más sobre la época”. En el montaje, no hay un mensaje claro en sus testimonios, más allá del hecho que han perdonado a sus familiares por sus errores del pasado. Esto último queda claro en el montaje, pues cada uno lo incluye dentro de sus

testimonios personales. Lettor lo expresa directamente al momento de escribir detrás de la etiqueta que le entregan sus compañeros de “victimario”, “perdóname papá”; Sebastián lo dice claramente hacia el final de la obra: “...yo lo perdono porque pienso que todos podemos equivocarnos y podemos corregir nuestros errores” (2012); por su parte, Manolo lo expresa pero no directamente: “mi mamá no es mala, al contrario es buena. Ella dice que yo soy quien soy por la forma en la que me crió. A mí me costó mucho hacer este proyecto, me preguntaba por qué, y ahora que lo volvemos a presentar, me doy cuenta que aún a mis 27 años me importa demasiado cómo ella puede reaccionar con lo que estoy haciendo” (2012).



Figura 14: Lettor escribe respuesta a la etiqueta que le entregan sus compañeros

En el caso de Carolina y Amanda, en ambas se ve una intención más clara de querer dialogar y reflexionar sobre el tema. Amanda, durante la obra, demuestra que ella creció informada e interesada por lo que ocurría. En sus textos deja claro que ella creció conociendo lo que sucedía, esto debido a su padre. “Cuando tenía 13 años sabía bien quién era Vladimiro Montesinos. No, no todo el mundo sabía quién era en ese entonces. Pero en la casa de mi papá era muy común escuchar ese nombre, porque como periodistas, él y su esposa, Cecilia Valenzuela, investigaban y seguían sus pasos y los del Destacamento Colina (2012). Asimismo, cuenta anécdotas como que su padre la

llevó a ver cómo quedó Tarata después del atentado y le dijo que “el terror no tiene sentido” o que ayudó a su padre en la recreación de la matanza perpetrada por el “Destacamento Colina en noviembre de 1991, en una pollada en el distrito de Barrios Altos, uno de los distritos más populosos de Lima.

En el caso de Carolina su postura está ligada a un interés social y a las consignas: “Nunca más” y “Para que no se repita”. Esto se puede apreciar en distintos momentos de la obra como cuando comparte que tuvo una discusión con su padre porque durante varios años de su vida asistió a marchas, plantones y eventos en búsqueda de la justicia. Sin embargo, el momento más representativo es cuando en la escena de las etiquetas escribe detrás de la suya: “nunca más”, dejando en evidencia su respuesta a la etiqueta de “víctima” que le entregan sus compañeros. En la entrevista realizada, menciona en repetidas ocasiones que sus expectativas con el proyecto estaban relacionadas a “desarrollar un diálogo constructivo y reflexivo desde distintos ángulos de la historia, un granito de arena para hacer memoria en un país que prefiere el olvido”. Siguiendo esta línea, repite que ella buscaba que el propósito del encuentro este centrado en “mostrar los diversos matices de un evento, presentar los múltiples ángulos que construyen la historia y las numerosas aristas desde donde podemos leer y analizar el pasado para aprender de él y no repetirlo” (2015).

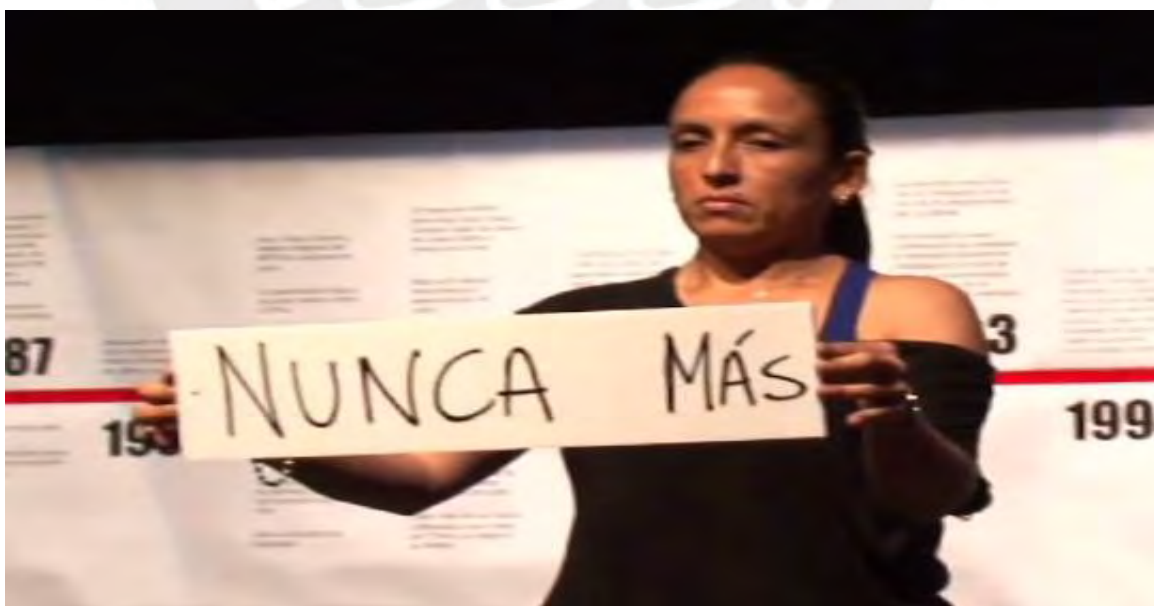


Figura 15: Carolina responde “nunca más” a la etiqueta de víctima que recibe

Para ejemplificar mejor lo que se ha venido explicando en este capítulo, analizaremos la escena de las etiquetas:

Lettor (2012) menciona que en el año 2010 comenzó su interés por la moda, gracias a su búsqueda de información sobre esta, conoció a *bloggers* a nivel internacional y pudo dar asesorías a algunas revistas. También menciona que “la gente piensa que cuando uno sabe de moda puede ir por la calle etiquetando a las personas, diciendo ‘tú estás bien vestido, tú estás mal vestido’”. A lo que Amanda le responde que si los viera por la calle y no los conociera qué diría de sus compañeros solo por cómo van vestidos. Es aquí donde empieza una especie de juego donde Lettor va a etiquetando a sus compañeros según lo que llevan puesto.

Este momento sirve como antesala para hablar de las etiquetas que la sociedad utiliza para encasillarlos debido a sus historias: Carolina reparte una etiqueta a cada uno de sus compañeros, estos las ven y las intercambian hasta que cada uno recibe la que se supone que le corresponde: Las etiquetas dicen “victimario” para Lettor, “corrupto” para Sebastián, “vendido” para Amanda, “víctima” para Carolina, y “cómplice” para Manolo.



Figura 16: Etiquetas

Estos las muestran al público por unos segundos, luego se acercan a la mesa, cogen plumones y escriben una respuesta detrás de sus etiquetas: Lettor escribe “perdóname, papá”, Sebastián escribe “idealista”, Amanda escribe “ignorantes”, Carolina escribe “nunca más”, y Manolo escribe “¿y quién no?”. Con estas respuestas podemos notar que la mayoría de respuestas, salvo la de Carolina, son personales y están dirigidas a, de alguna manera, defender sus entornos, mientras que la respuesta de Carolina está dirigida a un fin más colectivo. Ella se convierte en la voz de un mensaje común que los peruanos hemos escuchado en distintas oportunidades cada vez que se mencionan estas décadas. En la última reposición de la obra que fue en el festival Santiago a Mil, este momento donde cada uno escribe una respuesta fue eliminado, pues “sentíamos que las respuestas eran muy personales y ya había una respuesta en la frase que armaban entre todos” (Tangoa 2017).



Figura 17: Respuestas a las etiquetas

Esta respuesta en conjunto a la que se refiere la directora ocurre cuando los *performers* toman las etiquetas que les fueron entregadas y cortan cada letra hasta formar la frase “vivo por reivindicar mi tiempo cálido”, esta acción es captada por la cámara de circuito cerrado y proyectada en las pantallas por algunos segundos hasta que se logre ver la frase completa. Esta se puede leer como la intención de cada uno de seguir reconstruyendo, de rescatar de lo malo algo bueno y hacer que cuente. La palabra “cálido” podría remitir a la familia, lo cercano. Tangoa en la entrevista comenta “esta

frase salió de manera fortuita y está completamente hecha al azar. Nos sonaba a infancia, a la niñez y a la familia. Es una manera de salvar y rescatar el pasado” (2015).



Figura 18: Los protagonistas arman “vivo por reivindicar mi tiempo cálido”

Finalmente, si bien la obra intenta “abordar las diferentes aristas que pudieran reconstruir esos 20 años de violencia y corrupción”, lo que se terminó presentando fue “la visión de cinco ciudadanos, todos de Lima y pertenecientes a la misma clase socioeconómica” (C. Tangoa, comunicación personal, 4 de marzo de 2015). Ahora, es bastante complejo cumplir el objetivo de representar todas las aristas y perspectivas sobre aquel periodo porque el país es diverso y las posturas existentes son múltiples. Si bien los protagonistas de la obra sí pertenecen a cinco aristas distintas del conflicto, no necesariamente las representan, pues los testimonios de Lettor, Sebastián y Manolo demuestran desinformación sobre lo ocurrido en el país y no hacen ningún tipo de reflexión sobre la época en escena.

Tangoa lamenta no haber aprovechado mejor estos signos que denotan que tanto los directores como los protagonistas de la obra pertenecen a una generación apolítica:

El gran reto es recurrir al pasado sin estancarse en él, ir más allá de lo anecdótico; pero para ello es necesario ubicarnos en el presente, tener una posición. [...] Este es tal vez

uno de los elementos que mejor refleja a nuestra ciudad y probablemente no está tan desarrollado en *Proyecto 1980- 2000*: la falta de posición. No porque nos consideremos activistas sino porque como directores podríamos asumir la indiferencia y la no relación con la historia reciente del país como un material escénico que contribuya a la discusión que planteamos sobre el proceso de reconciliación<sup>92</sup>

#### **5.4. La frágil propuesta de reconciliación en *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé***

Desde otra perspectiva, la obra también permite que se establezcan vínculos entre los protagonistas, a pesar de ser personas que podrían estar enfrentadas debido a sus diferencias y entornos familiares, ya que son hijos de personas consideradas antagónicas en la historia reciente del Perú. En relación a esto último, desde el inicio, la obra deja claro que ser hijos de quienes son no quiere decir que sean como sus padres o que estén de acuerdo con sus acciones. Carolina marca una distancia entre padres e hijos mencionando lo siguiente:

Las personas tenemos características comunes, las cuales nos definen como seres humanos; sin embargo, no existen dos seres humanos exactamente iguales. Las diferencias que observamos entre las personas como los rasgos del rostro, el color de la piel, el tipo de cabello y el color de los ojos son consecuencia directa de la herencia. Otras características son producto exclusivamente de la acción del ambiente y no son heredables, como el carácter y el comportamiento, los cuales adquirimos a lo largo de nuestras vidas. Por ello, aunque un ser humano fuera clonado, es decir, si se hiciese una réplica exacta de uno mismo, esta copia no podría ser un nuevo yo. Esta copia tendría que experimentar las mismas situaciones, emociones y vivir el mismo tiempo histórico para ser igual al original.

Esto es lo primero que se dice en la obra, incluso antes de que los *performers* se presenten. Esta aclaración puede servir para que el público se libere de prejuicios sobre quiénes son, debido a quiénes son sus padres. Después de este momento sobre la herencia, cada uno habla de su nacimiento, menciona el día en que nació y algún dato particular sobre sus padres o su familia que servirán para presentar mejor las historias que contarán más adelante:

---

<sup>92</sup> Ídem.

- Manolo: Julio de 1984, llega a la puerta de la casa de mi madre, mi "tía" Violeta. Llega a anunciar que ella también está embarazada de mi padre. Febrero de 1985, nazco yo, un mes después, mi hermana Andrea.
- Sebastián: 7 de marzo de 1984, nazco en San Isidro a las 5:30 de la mañana. Mi mamá decide ponerme de nombre Sebastián para no llamarme igual que mi papá y mi abuelo.
- Lettor: 5 de junio de 1987, nazco a las 11:46 de la noche después que a mi mamá le habían dicho que no podía tener hijos. Tiempo después, fui bautizado y mi padrino fue el ex presidente Alan García.
- Amanda: 1982, nazco el 13 de mayo en Miraflores. Durante el embarazo, mi papá saca los pies del plato, así que a los pocos meses que nací, mis padres se separan. El primer recuerdo que tengo de mi papá es en un video en el que se me ve muy asustada conversando con un señor de bigotes. Mi mamá cuenta que cada vez que veía un señor de bigotes en la calle, corría a abrazarlo gritando: "¡Papá!"
- Carolina: En 1975, mi madre trabajaba como profesora en el Internado de las Hermanas Ursulinas en el balneario de Ancón. Un día, su hermano José fue a buscarla para pedirle que regrese a Lima y le ayude con el cuidado de Dorita, su pequeña hija de 4 años que acababa de ser abandonada por su madre biológica. Desde entonces, mi madre y mi tío José se dedicaron al cuidado y crianza de Dora. En Lima, mi madre retornó a sus clases universitarias, así se dio la oportunidad de que mis padres se conocieran y se casarán el 14 de abril de 1978. Mi tío José fue el testigo. Cuando yo llegué a este mundo, ya tenía una hermana mayor y una familia muy particular.

Los primeros textos de Carolina, Amanda y Sebastián sobre sus nacimientos y sus familias corresponden directamente a los familiares de los que hablan en el transcurso de sus testimonios: Carolina menciona a su hermana Dora desde el inicio, Amanda

menciona a su padre, Sebastián menciona que su madre le puso ese nombre para que no se llame igual que padre y su abuelo. Por su lado, Manolo menciona a su padre, mas no a su mamá, la primera vez que menciona a su madre viene algunas escenas después cuando dice que “en 1986, mi mamá ya tenía negocios de importaciones. Tuvo un problema con la aduana que casi la lleva a prisión. Le recomendaron un abogado que lo resolvió todo rápidamente, su nombre: Vladimiro Montesinos Torres”. Luego explica “tiempo atrás, mi mamá ya trabajaba como secretaria personal de Vladimiro Montesinos en el Servicio de Inteligencia” (2012).

Por otro lado, Lettor también menciona a su padre mucho más adelante, sus primeros textos están relacionados a su vida personal, su colegio, su madre y su tío. Recién menciona a su padre, como a la mitad de la obra, cuando cuenta que “ en 1989, mi mamá y yo visitamos a mi papá que se encontraba en una base militar en la provincia de Moquegua, que en ese entonces era zona roja” (2012). La próxima y última mención a su padre viene cuando relata lo que le sucedió en un debate en San Marcos:

En la Universidad, en tercer ciclo, participé en un debate entre universidades, nos tocó ir a San Marcos. Yo no iba a ir, pero por casualidades del destino un compañero se enfermó y tuve que reemplazarlo.

Cuando llegamos, la sala estaba llena, el tema a debatir era el terrorismo y a nosotros nos tocaba estar a favor de los militares que dieron su vida para combatirlo. La exposición estaba interesante hasta que llegó el momento de las preguntas. Le pedí a uno de mis compañeros que le pasara el micrófono a un chico que había estado con la mano en alto todo el rato, pero el chico dijo: "¡Ahí, no más! Mi voz es tan fuerte que se va a escuchar en todo San Marcos."

“Uhhhhhhh!”, hizo todo el salón en señal de burla y reto, yo solo reí nervioso. El chico no preguntó nada, solo habló de la gente inocente que murió en mano de los militares. Nos contó que vio cómo sus papás fueron asesinados por éstos. Llegó a oír el alias de varios, y los mencionó, hasta que dijo el de mi padre, como yo lo sé, no podía creerlo. Me sentí mal. Escuchaba que decía que los hijos de ese militar eran unos "malparidos," que debían pasar por lo mismo. Quería responderle que mi papá es bueno, que no mataría a nadie, que es un pan de Dios, que es como una madre fiel, que toda su familia se burla de él porque creen que es pisado.

El chico dijo que los hijos de ese militar debían sentirse avergonzados. Yo me preguntaba ¿por qué? Si mi papá es muy bueno con nosotros, con lo poco que tiene hace lo posible para darnos lo mejor. No pude decirle que él era mi papá; el que combatió el terrorismo; el que para mí, para mi familia y amigos es un héroe; pero para la mitad de la población es un asesino.

Si bien Lettor no veía mucho a su padre de niño, debido a que estaba destacado en provincia combatiendo el terrorismo, no existen textos que hablen de su ausencia o de lo que la familia decía debido a este hecho o las consecuencias de esta. Tampoco se menciona que el padre combatía el terrorismo hasta la mitad de la obra ni en que provincias estuvo, hay muy poca información sobre el padre de Lettor en la obra. Tangoa menciona que esto ocurre porque el padre de Lettor estuvo ausente durante su infancia y que lo interesante de su presencia es que viene de una cultura militar y que su personalidad es muy distinta a lo que estaría como 'bien visto' dentro de esta. En ese sentido, los directores, querían de alguna manera, trascender a los padres biológicos y mostrar como padres a las instituciones, como el colegio, la prensa, entre otras, y cómo estas se relacionan con cada uno de ellos. Sin embargo, también menciona que esto estuvo muy poco desarrollado en la obra (2017).

Como se aprecia, cada *performer* parece tener distintos grados de interés sobre el tema o una línea clara sobre su postura. Sin embargo, si bien existe una intención de parte de los directores de querer plasmar una propuesta de reconciliación, tanto la intención como la resolución son un tanto débiles. El acto más simbólico que ocurre en la obra es el hecho de reunir a estos cinco protagonistas alrededor de una mesa para compartir sus vivencias e historias personales, así como la historia de su país.

Como menciona Laurietz Seda, “este espacio teatral funciona como espacio neutro donde se le da voz a una generación de jóvenes que han decidido sentarse a la mesa para lidiar cara a cara con el proceso de reconciliación” (2014: 67). Estos cinco jóvenes son hijos de personas que pertenecen a distintos “bandos” dentro de un mismo conflicto, de alguna manera, representan diferentes aristas, por eso sentarlos juntos y hacerlos trabajar en equipo al momento de contar sus memorias sobre lo ocurrido hace posible que, desde el público, se vuelva a pensar y se genere una reflexión sobre el proceso de reconciliación de los peruanos.

Rubio comenta que era importante que ellos estén juntos sobre el escenario, ya que si no fuera por un proyecto como este no habrían compartido un espacio común ni se hubieran sentado alrededor de una mesa en el escenario (2015). Este acto puede ser pequeño, pero el gesto está ahí, es un símbolo evidente de la creación de una comunidad que, a pesar de sus ideas y diferencias, está dispuesta a escuchar y, tal vez, hasta a reflexionar sobre uno de los periodos más atroces del Perú contemporáneo (Seda 2014: 69).

Este símbolo de reconciliación no solo ocurre en el escenario durante el tiempo que dura la puesta en escena, sino que viene ocurriendo desde los ensayos de la obra. Como se mencionó anteriormente, el proceso de ensayos de *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* fue particular, desde el primer encuentro se le pidió a los *performers* que no revelaran cuál era la conexión de sus padres con la historia política del país, cuando llego el momento de confesar estas conexiones, los cinco ya eran amigos. Carolina recuerda que ellos llevaban semanas haciendo una serie de ejercicios para el cuerpo y la voz, juegos y dinámicas grupales, pero solo se conocían por nombre, sin embargo, la afinidad ocurrió de manera natural desde el primer día.

Manolo afirmó lo siguiente en la entrevista realizada: “el día que tuvimos que decirnos quiénes eran nuestros padres, nos terminamos fortaleciendo como familia”. Sobre esto mismo, Carolina recuerda que después de varias semanas de interacción, los directores les pidieron que revelaran su motivación para estar en el proyecto, pero sobretodo qué evento de su pasado los hacía relevantes para contar los tiempos difíciles que vivió el país. Después de eso recuerda que se quedaron asombrados, procesando las coincidencias y los nuevos tiempos.

Por otro lado, en la entrevista realizada a Amanda, ella menciona que ya conocía quiénes eran sus compañeros desde el primer día de ensayos, debido a que “Sebastián es igualito a su padre, a Manolo lo conocía de antes así que sabía quién era su mamá, a Caro la reconocí de los periódicos y además, sólo le bastó hablar unos minutos para que yo pudiera percibir su pasado. Lettor fue una sorpresa pero es tan transparente, tan él, que fue fácil saber que su padre era militar y para mí ese dato evidenciaba perfectamente el porqué la necesidad de su presencia” (A. Hume, comunicación personal, 23 de octubre de 2015).

Sin embargo, recuerda que el día que tuvieron la conversación donde se revelaron quiénes eran sus padres “todo fue gracioso y hasta tierno. Tirados en el piso, simplemente conversando como amigos de toda la vida que se cuentan historias familiares. Fue, la verdad, una de las mejores tardes que pasamos. Fue un momento muy honesto entre grandes amigos que término de sellar la confianza y amistad que ya estaba surgiendo entre nosotros” (Hume 2015). La reflexión de Amanda sobre ese momento es la siguiente:

Para mí, especialmente, fue el momento en que acepté la ‘verdad’ de mis compañeros y la arrogancia, por todo lo que yo consideraba saber, fue un golpe de realidad. Ese día entendí a mis compañeros de otra manera, me impresionó su tolerancia y humildad, aprendí no solo a confiar en ellos, sino a respetarlos en otro nivel. La ignorancia que yo percibía en ellos de pronto hizo evidente mi propia ignorancia (Hume 2015).

Esto es un ejemplo de cómo la obra ayudó a que rompiera sus propios prejuicios, pudiera comprender al otro y restablecer sus vínculos con aquellos que no perciben el mundo desde su perspectiva. Los *performers* coinciden en que uno de los objetivos de la obra era hacer memoria y hablar de reconciliación para así poder reflexionar sobre el pasado y no cometer los mismos errores. En la entrevista realizada a Manolo, él responde que “el objetivo del montaje era reconciliar el pensamiento del país, lo que nosotros hacíamos al pararnos en escena, con nuestros fantasmas internos y papás enfrentados, era mostrar que el país podía cambiar su historia si todos miran hacia un mismo objetivo” (M. Jaime, comunicación personal, 20 de octubre de 2015). Para él, ellos hacían lo mismo de manera simbólica: se paraban en escena para cumplir un mismo objetivo, es decir, hacer una obra de teatro.

Del mismo modo, Amanda hace una reflexión interesante sobre su propio proceso de reconciliación durante los ensayos, reconciliación que, aunque de manera simbólica, la ayudó a entender a una parte de la población con la que no comparte los mismos pensamientos o posturas después del conflicto armado. Para ella, su encuentro con Sebastián Kouri significó un proceso complicado e importante:

[A Kouri] al inicio no lo soportaba, debido a lo ignorante y alienado que era sobre su historia, la de su padre y la del país. El representaba para mí ese lado de la población que permite que la historia se siga repitiendo. Con el tiempo, él me enseñó a ser

tolerante, a no ser tan arrogante, a reconciliarme con esa lado de la población, aceptar que justamente esa 'ignorancia' o dejadez por conocer más de muchos peruanos y personas en el mundo es una realidad que ellos no escogieron" (A. Hume, comunicación personal. 25 de octubre de 2015).

Así, Carolina terminó considerando a Kouri como parte de su familia y, gracias a la obra, pudo comprender otras perspectivas de la historia.

Manolo también reflexiona sobre el hecho de que conocer las historias de los demás lo ayudó a comprender en mayor magnitud el conflicto que vivió el país, a entender que errar es humano y que lo que importa es lo que aprendes de estos errores. Por otro lado, Carolina Oyague menciona lo siguiente: "yo ya había perdonado a los verdugos de mi hermana antes de iniciar el proceso de la obra, sin embargo, este también me ayudó a liberar y a reconectarme conmigo misma e ir dejando atrás esos recuerdos horribles" (comunicación personal, 14 setiembre de 2015). Si bien aún llora al hablar de eso, menciona que "cada vez duele menos y es más fácil salir de ese dolor" (Jaime 2015).

Para Tangoa, la obra, entre varias cosas, buscaba "cuestionarse sobre cuál es nuestro rol frente al proceso de reconciliación" (C. Tangoa, comunicación personal, 20 de octubre de 2015). Asimismo, menciona que este proceso que afronta el país está aún lejos de ser el óptimo, pues "somos una sociedad que no quiere ver ni informarse más sobre el tema" (Tangoa 2015). Eso está indicado, de alguna manera, en el montaje. La directora es clara con que durante la obra había una falta de posición de algunos de los *performers* que mostraba que no querían profundizar mucho más sobre el tema. Esto se ve en la escena de Tarata.

Esta ocurre a partir de que los protagonistas hacen la ya mencionada coreografía de la canción *Las Torres*. Esta es interrumpida por un apagón en escena: las luces se apagan y la música se detiene de golpe. El escenario queda completamente a oscuras y en silencio absoluto hasta que Manolo grita "¡Apagón!", Carolina enciende un fósforo, se ilumina el rostro y enuncia la línea de tiempo: "16 de julio de 1992, el grupo terrorista Sendero Luminoso hace estallar dos coches bombas en la calle Tarata, en el corazón de Miraflores, Lima". Evidentemente, el apagón en escena es un recurso que sirve para retratar lo que se vivía en aquellos años y permite que el público recuerde los apagones

a través de la representación del mismo hecho en escena. La acción de encender un fósforo también es una referencia directa a la época, pues es lo que comúnmente hacían las personas cuando los terroristas ocasionaban un apagón bajándose una torre de luz. Este recurso escénico utilizado a través de la iluminación es destacable porque está en función de representar lo que sucedía en aquellos años.



Figura 19: Carolina prende un fósforo a partir del apagón ocurrido en escena

El primero que menciona su primer acercamiento al atentado en Tarata es Lettor: “yo estaba internado en la Clínica San Juan de Dios, no sabía nada. 15 años después, gracias a Gisela Valcárcel que actuó en la película *Tarata* de Fabrizio Aguilar, me enteré qué pasó, y hace 3 años supe donde quedaba cuando fui a comer churros a Manolos” (2012). Con este texto, se aprecia su poco conocimiento sobre el tema y cómo durante varios años no se enteró de lo ocurrido

El siguiente es Manolo, quien relata lo siguiente: “yo no sabía qué era Tarata, ese día estaba en el Callao, creo. Me enteré luego en el colegio, no le tomé importancia. Ahora entiendo por qué me llevaban tanto al Callao; no querían que me enterara lo que pasaba en Lima” (2012). En este caso, él sí se enteró de lo sucedido, sin embargo, no le tomó importancia. Siguiendo esta línea, Sebastián (2012) cuenta que “era muy chico en esa época y no me acuerdo de mucho; nosotros vivíamos en La Molina y mis papás no me

hablan del tema”. Aquí se aprecia también desinformación al respecto y poco interés sobre lo sucedido.

Por otro lado, Carolina cuenta lo siguiente: “esa noche estuve probándome vestidos para asistir al quinceañero. Me enteré a la mañana siguiente por las noticias. Entonces, mis padres empezaron a asistir a las marchas por la paz y todos en casa teníamos que usar pañoletas blancas”. Ella se estaba probando vestidos para asistir al quinceañero con su hermana. Este terrible hecho ocurrió dos días antes de la matanza a su hermana a manos del Grupo Colina. Con este testimonio se aprecia que su familia estaba más enterada y comprometida con lo que sucedía en el país.

Del mismo modo, Amanda comparte: “yo lo vi todo por televisión y recuerdo la angustia de saber que mi papá estaba ahí cubriendo la noticia, fue el primer reportero en llegar porque sintió la explosión desde su oficina. Con ese reportaje mi papá se ganó un Emmy”, luego menciona “mi papá me llevó a ver el Banco de Crédito destrozado. Recuerdo que pregunté por qué habían puesto la bomba en la calle donde vivía la gente y no en la esquina donde estaba el banco, y me explicó: ‘Eso es el terrorismo y el terror no tiene sentido’” (2012).

Por otro lado, Amanda señala en la entrevista realizada para esta investigación lo siguiente: “mis padres me criaron leyendo los periódicos y haciéndonos participar de las conversaciones y discusiones de los adultos. Tal vez, por esto siempre me impresionó e indignó la ignorancia en que muchos peruanos escogen vivir”. Sobre esto también comenta que “de todos los compañeros y directores aprendí mucho, cada uno de ellos me hizo cuestionar múltiples veces mi visión del mundo y de mi misma”

Tangoa menciona que era consciente de que Sebastián, Manolo y Lettor no conocían sobre la historia, pero que quisieron respetar quienes eran y trabajar con ese material. “Creo que pudimos trabajar más con esa desinformación o no postura, como una forma de traer a la escena la representatividad de otras personas en esa situación y tal vez transformarlo en algo más. Éramos conscientes de que se notaba los diferentes niveles de conocimiento sobre el tema pero no lo enfocamos más” (Tangoa, 2017).

Si bien Sebastián Kouri y Manolo Jaime son los que Tangoa menciona como el

“espíritu del proyecto” (2015), ninguno de los dos logra hacer una reflexión sobre los actos de sus familiares. En el caso de Sebastián, este habla muy poco durante el montaje; la mayor parte del tiempo se la pasa ambientando las escenas con su guitarra. A continuación, se analizará sus textos relacionados a la época:

14 de setiembre del año 2000, yo estaba en mi casa tomando desayuno justo antes de ir al colegio, de pronto me llama un amigo y me dice que prenda la televisión, que vea las noticias. Al prenderla, veo a mi papá, en ese entonces congresista de la República, recibiendo dinero del ex Asesor Presidencial y Jefe del Servicio de Inteligencia Nacional, Vladimiro Montesinos. Yo no le di mucha importancia, simplemente acabé mi desayuno y me fui a clases. Recuerdo que llegué unos minutos tarde y mi profesora Cecilia se sorprendió de que hubiese ido. Yo no entendía por qué, para mí era un día normal.

En este texto, relata lo que sucedió la mañana en la que se presentó en la prensa el primer ‘vladivideo’. El texto que más resalta es el del hecho de que para él fuera un día normal en su vida. Más adelante, cuenta que tuvo una discusión con su padre en el 2011 y que fue la primera vez que le mencionó el tema del video:

Yo tengo una banda y se nos presentó la oportunidad de tocar fuera del país. Me emocioné mucho y decidí dejar atrás muchas cosas para dedicarme enteramente a la música. [...] Mi papá se preocupó mucho, lo cual es comprensible; se molestó y se negó a ayudarme. A raíz de eso, tuvimos una discusión fuerte y fue la única vez en esos 11 años que tocamos el tema del video. Le dije que cómo pudo haberlo hecho, tuvo una oportunidad para hacer algo bueno por el país y en cambio de eso nos falló. Lo que yo hubiese hecho de estar en su posición. Pero bueno, yo lo perdono porque pienso que todos podemos equivocarnos y podemos corregir nuestros errores.

Aquí resalta que un hecho así de importante no se discutió en once años en su casa, es decir, no hubo una conversación al respecto entre padre e hijo. Finalmente, Sebastián menciona que perdonó a su padre porque todos tienen derecho a equivocarse. Con este texto, deja claro que el tema ha sido superado entre ellos; sin embargo, no va más allá ni cuestiona lo ocurrido, por la manera en que lo menciona se nota cierta incomodidad al hablar del tema.

Más adelante, señala que le gustan mucho los videojuegos y que su favorito es

uno japonés que cuenta la historia del rey de todo el universo que un día sale a pasear por el espacio con unos tragos de más y de casualidad destruye todas las estrellas. Entonces, manda a su hijo, el príncipe, al planeta Tierra con una pelota mágica que tiene la habilidad de poder recolectar todas las cosas. [...] Una vez que ha recogido todo, le da esta pelota de masa al rey, y el rey tiene el poder de convertir todo esto en las estrellas que ha destruido para así recomponer el universo.

Este fragmento es sumamente interesante porque a través de su videojuego favorito se puede entender la relación padre-hijo entre Sebastián y su padre: el padre comete un error y el hijo lo ayuda a recomponerlo. A través de esta metáfora, Sebastián aporta una nueva imagen sobre su padre, una dimensión íntima únicamente alcanzable a través del testimonio, que otorga valor subjetivo al hecho documentado. El juego refleja, no solo la relación padre-hijo, sino la percepción de este último sobre los actos del padre e incluso la sensación de una responsabilidad heredada. Asumir dicha responsabilidad es el inicio de una reconciliación personal entre Sebastián y su padre. Siguiendo la propuesta de Tangoa, el intento más próximo a la reconciliación entre Manolo Jaime y Sebastián Kouri ocurre precisamente cuando este último le cuenta al público qué estaba haciendo él el día que se hizo público el 'vladivideo' Kouri-Montesinos<sup>93</sup>.

Mientras Kouri cuenta su relato, Manolo se acerca a él con un maletín negro, se sienta a su lado, abre el maletín, saca un globo de color blanco, color que representa la paz, y empieza a inflarlo. Cuando Kouri termina de relatar, Manolo le pasa el globo y empieza su parte de la historia: “Tiempo atrás, mi mamá ya trabajaba como secretaria personal de Vladimiro Montesinos en el Servicio de Inteligencia. Un día, ella iba caminando por las oficinas y escuchó que Montesinos conversaba con un general, éste le decía que ya era tiempo de eliminar a mi mamá porque sabía mucho. Mi mamá se llenó de nervios y decidió sacar los 'vladivideos'”.

---

<sup>93</sup> Kouri-Montesinos es el nombre con el que se le conoce al primer 'vladivideo' donde aparece Alberto Kouri recibiendo dinero de Vladimiro Montesinos. Este video fue dado a conocer públicamente en el país en la señal de Canal N y se transmitió en vivo mientras se pasaba por primera vez en el Congreso.



Figura 20: Manolo y Sebastián juegan cabecitas con globo blanco

Después de esta confesión donde se descubre que fue la mamá de Manolo quien entregó el 'vladivideo' donde salía el papá de Sebastián, ambos juegan a las cabecitas<sup>94</sup> con el globo. Esta acción termina siendo un acto simbólico de reconciliación, muestra el vínculo que tienen los *performers* con lo sucedido y a través del juego con el globo transmiten un ambiente de paz entre ellos. Esta escena se crea a partir de que los directores habían guardado una ficha con información de que ambos habían pertenecido a equipos de divisiones menores durante su infancia y que compartían en común también el 'vladivideo'. El globo apareció debido a que primero les entregaron una pelota para que jueguen en escena, sin embargo, el desempeño de ambos con esta fue deficiente. Es ahí donde los directores les entregan un globo, que es un elemento mucho más manejable. Si bien esto ocurrió por azar, muchas cosas con significado se fueron construyendo a partir de las coincidencias. Se eligió que el globo sea blanco justamente para representar la paz o la reconciliación entre estos. Esta coincidencia de que ambos compartieran estos hechos significó algo y se transformó en yo puedo jugar contigo, a pesar de quienes sean nuestros padres (Tangoa 2017).

Otro momento donde se hace presente la intención de la obra de colaborar con el proceso de reconciliación es cuando los *performers* afirman que son hijos de sus padres

<sup>94</sup> Juego que consiste en pasarse el globo de cabeza a cabeza sin dejar que este caiga al suelo.

ante ellos mismos y los demás. Seda (2014) menciona que la reconciliación individual también ocurre cuando ellos pueden afirmar “yo soy hijo de”. Este es el caso de Amanda Hume cuando habla de su padre:

Cuando yo era chica y mi papá no estaba cubriendo alguna guerra, no solo era mi héroe, era mi mejor amigo. De grande, no nos entendíamos, así que aunque me cueste admitirlo, debo decir que llegué a odiarlo. Más de una vez bajé la cabeza ante ex colegas o compañeros suyos. Por eso, al empezar este proceso, cogí mi cámara y me senté a conversar con él. Después de más de 5 horas de entrevistas me dolió darme cuenta qué fácil era para él coger su cámara y largarse sin muchas veces siquiera pensar en nosotros. Cuando me contaba "su historia," mis hermanos, mis abuelos, yo, no éramos más que una anécdota en su historia de amor y desamor con la Izquierda. Hasta ahora no entiendo cómo pudo alejarse tan radicalmente de ella si antes la puso por encima de todo, de sus hijos, de su vida.

Ahora, se dicen muchas cosas de mi papá, y que digan lo que quieran, su integridad nunca estará en duda para mí. Yo creo que él hace lo que él cree que es correcto, también creo que se equivoca en muchas cosas. No soporto ver su canal, mucho menos el programa de su esposa, y ellos lo saben. A veces los escucho hablar y se me escarapela el cuerpo, otras veces no me queda otra que darles la razón. Me ayudan a encontrar un equilibrio. Ahora, con el tiempo, a pesar de no estar de acuerdo con él, mi papá ha vuelto a ser una de las primeras personas a las que acudo cuando tengo un problema. A veces, la mayor parte del tiempo, no lo entiendo pero confío en él y ya no bajo la cabeza (Hume 2012).

Esta confesión es un claro ejemplo de su proceso de reconciliación personal y con su padre.

Por otro lado, en la obra se pueden apreciar ejemplos de una intención de reconciliación colectiva en el hecho de que el público se pare al final de la obra a aplaudir a los protagonistas (Seda 2014). Esto ocurre a pesar de sus creencias y juicios sobre los padres de estos jóvenes, este es un acto simbólico de reconocer a todos como ciudadanos semejantes a pesar de las diferentes opiniones que tienen sobre los padres de los *performers* o las posturas que tienen sobre el conflicto.

Ahora, si bien la obra tuvo una intención de presentar una propuesta de reconciliación

esta fue débil. Hay un gran vacío en el montaje que no se puede dejar de mencionar. Hace falta el punto de vista de un hijo o familiar de un terrorista, en la obra queda vacío el espacio de aquellos que iniciaron esta guerra interna, no hay nadie que sea cercano a personas de Sendero Luminoso o el Movimiento Revolucionario Tupac Amaru (MRTA). Asimismo, el conflicto perjudicó a más personas de provincia que de la capital, sin embargo, en la obra no está representado el punto de vista de aquellos que vivieron en el interior del país durante esa época.

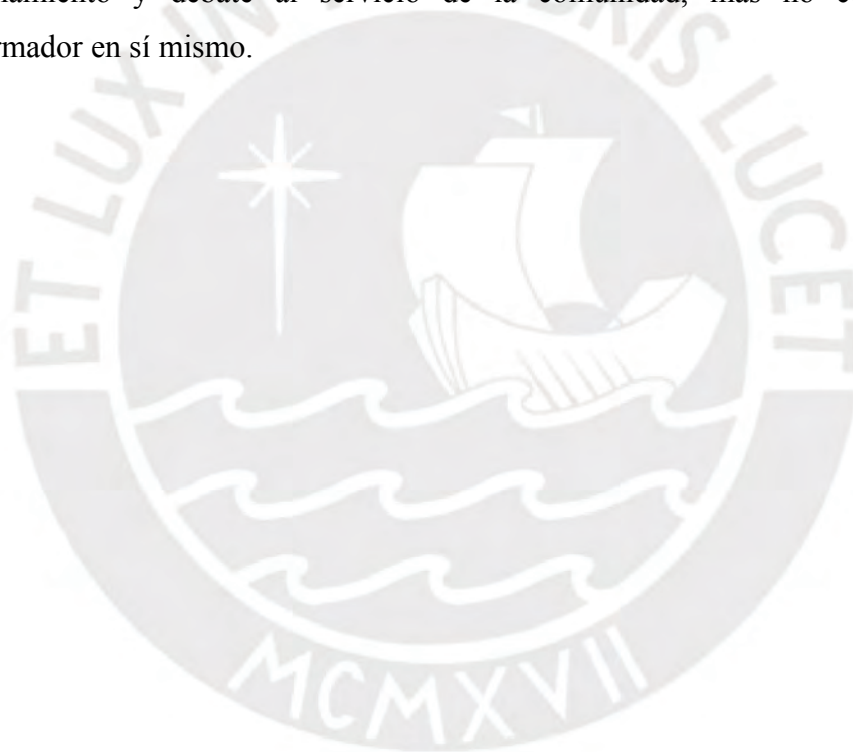
*Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*, como se mencionó, terminó presentando la visión de cinco jóvenes de Lima, pertenecientes a la misma clase socioeconómica y los directores de la obra están conscientes de este vacío. Tangoa afirma que “aunque nos hubiera gustado cubrir todas las aristas, y ese fue nuestro propósito cuando empezamos, no hubiese sido posible, sobre todo en un país tan fragmentado como el nuestro. Finalmente, como directores, hemos abordado el tema desde nuestra realidad, desde la edad y la ciudad en la que nos tocó vivir” (2015).

Del mismo modo, comenta que si bien ellos no querían hacer una metáfora de reconciliación en escena, lo que buscan era cuestionarse si era posible que esta exista. “Era una idea muy pretenciosa. Cuando los convocamos no sabíamos mucho sobre ellos, hubo una entrevista con cada uno pero esta no dijo mucho. Luego vimos que había desinformación y que el tema del conflicto no era algo que los había marcado, algunos ni sabían qué era Tarata y, para mí, la reconciliación en distintos sentidos tiene que pasar por un reconocimiento de falta porque si no es hablar desde la ignorancia, uno no puede hablar si no sabe lo que ha pasado” (Tangoa 2017). Esto es cierto pues no se puede hablar de reconciliación sin conocimiento de los hechos y sin asumir cuál fue el rol de cada uno en estos. Asimismo, la reconciliación necesita de una reparación porque esta necesita expresarse en hechos concretos.

Con todo, la obra demuestra que es posible sentarse a la mesa a dialogar y reflexionar sobre un mismo conflicto que afectó a todos los peruanos, a pesar de las diferencias y las heridas ocasionadas. Definitivamente, el mayor logro de esta es haber reunido a estos jóvenes y darles la oportunidad “de confrontarse con los estereotipos y la culpa, ensayar el perdón, cuestionar la herencia recibida, intentar auto determinarse, e imaginar, sin juzgarse ni a ellos ni sus padres, una reconciliación que, de momento, no

parece posible en la nación” (Luque 2014).

Efectivamente, lo que presenta la obra son acciones simbólicas que remiten a una reconciliación, pero que en efectos concretos no son suficientes. En la obra, los protagonistas logran reconciliarse con sus historias personales o perdonar a sus familiares; sin embargo, no es posible extrapolar una reconciliación real a nivel nacional, pues las posturas son tibias, algunos *performers* no están del todo informados y, por lo tanto, no generan el debate complejo que se necesita para alcanzar la reconciliación. Asimismo, el alcance de una obra de teatro documental debe ser entendido en su real medida, sin mayor ambición que generar un espacio de reflexión, cuestionamiento y debate al servicio de la comunidad, mas no como un acto transformador en sí mismo.





**CAPITULO 6:  
CONCLUSIONES**

A modo de conclusión, se presenta un recuento de los puntos más importantes de mis hallazgos, contrastándolos con las hipótesis propuestas.

1. Los elementos más importantes en juego para la creación de esta obra de teatro documental son los testimonios y documentos auténticos extraídos de la realidad para ser presentados en escena. Estos contribuyen a crear una experiencia única e irrepetible donde la relación *performer*-espectador es aún más compleja que la ocasionada por las obras de teatro de cuarta pared. Tener el cuerpo real de una persona contando su historia, permite que el público adopte una actitud más receptiva frente al espectáculo. Que todo el espacio está impregnado de realidad es lo más valioso del teatro documental, es por esto que el documento tiene un valor tan importante en este tipo de obras. Este es también un testimonio material que permite demostrar que lo que se menciona en escena es real, ya sea un periódico, revista, fotografía, carta o cualquier tipo de archivo que provee información ligada a determinada coyuntura. En todos los casos, busca brindar información objetiva, mientras que el testimonio está más ligado a particularizar el hecho o denotar las consecuencias que este tuvo en la vida personal de quien relata. Por otro lado, el documento permite establecer el contexto histórico, político y social en el que se inserta dicho testimonio. Asimismo, sirve para demostrar que lo expresado existe o existió, según sea el caso, independientemente del montaje: no solo es informativo, busca señalar y rectificar lo expresado. Además, este se presenta con el fin de proporcionar suficiente información para que sea el espectador quien reflexione sobre el tema en cuestión teniendo todas las herramientas necesarias para el análisis.
2. *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*, es una obra de teatro documental que tiene como elemento más importante los testimonios de cinco jóvenes, familiares de personas directamente involucradas en los hechos más resaltantes de la época. En escena, los protagonistas reconstruyen su historia personal entrelazándola con la historia política reciente del país. En esta obra, el documento sirve para reconstruir el conflicto armado que se vivió en el Perú durante los años 1980 y 2000. Este logra plasmar los eventos políticos más representativos de estas dos décadas de violencia, así como revisar el contexto

histórico-político de la época. En el caso del testimonio, no solo ofrece una visión personal de las consecuencias que tuvo en la vida privada de cada uno de los protagonistas, sino que permite darle dimensión a aquel que está parado en escena. Por otro lado, permite mostrar diferentes perspectivas y realidades sobre el conflicto.

3. Los recursos escénicos utilizados en la obra, tanto los materiales como los técnicos, apuntan a reconstruir el contexto histórico-social de las dos décadas de violencia que vivió el Perú. Un elemento escenográfico que ejemplifica este punto es la línea de tiempo que contiene los hitos políticos más importantes de esos años. Estos son mencionados a lo largo del montaje, algunos son comprobados con imágenes de archivo, fotografías o portadas de revistas relacionados al acontecimiento referido; otros fueron acompañados por los testimonios personales de cada uno. Por otro lado, en diferentes escenas se utilizan recursos técnicos como la iluminación o la música para remitirnos a la época. Las canciones utilizadas en la obra son *Las Torres* de “Los no sé quién y los no sé cuántos” y *Pollito con Papas*. Ambas fueron canciones representativas en aquellos años, incluso la primera menciona actores sociales reconocibles. Los actores realizan una pequeña coreografía grupal, pero se interrumpe debido a que en la escena las luces se apagan y la música se detiene de golpe como si hubiera ocurrido un “apagón”. Este es un recurso que sirve para retratar lo que se vivió en aquellos años, además, permite que el público recuerde y se identifique.
4. La obra presenta un gran vacío en el montaje, pues no se incluye a ningún familiar de aquellos que originaron el conflicto. No hay nadie vinculado a Sendero Luminoso o el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru. Asimismo, tampoco se encuentra a ninguna persona de provincia, quienes fueron los más afectados durante este conflicto. En escena se terminó presentando la perspectiva de cinco jóvenes de Lima y pertenecientes a un rango socioeconómico similar.
5. La hipótesis planteada sobre el discurso de *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*, exponía que la obra presentaba un mensaje de reconciliación, ya que

reunía en escena a cinco jóvenes que, al ser familiares de personajes antagónicos en la historia del país, representan cinco aristas diferentes del conflicto armado. Sin embargo, al analizar a detalle la obra se descubrió que no se puede afirmar que la obra tiene un discurso total de reconciliación. La obra no fue concebida con un mensaje claro de parte de los directores, esta surgió a partir de la pregunta: ¿es posible que estos cinco jóvenes, cuyos padres son antagónicos en el imaginario del país, puedan compartir un espacio en conjunto? Lo que se encuentra en la obra son metáforas y actos simbólicos que refieren a una reconciliación pero que no son suficientes. A pesar de esto, algunos sí logran reconciliaciones personales o con sus familiares. Por ejemplo, Amanda menciona, en la entrevista realizada, que se reconcilió con Sebastián Kouri y con el sector de la población que, para ella, él representaba y con su padre al realizarle una entrevista de largas horas durante el proceso de la obra. En este sentido, hay varios elementos simbólicos para hablar de reconciliación. Se mencionaran a continuación los más resaltantes: la reunión de los protagonistas, ya que tienen padres que no compartirían un mismo espacio; la escena de Manolo y Sebastián jugando con el globo blanco mientras relatan sus experiencias familiares a partir del 'vladivideo' Kouri-Montesinos; y, el baile de Lettor y Carolina. Todos estos hechos refieren a reconciliación pero de una manera superficial. No se puede decir que efectivamente esta era la propuesta, porque para hablar de ella es necesario que todos los participantes en la reunión estén debidamente informados sobre lo ocurrido. En esta obra, se mostró que había desinformación de parte de algunos de los *performers* sobre la época, incluso se percibe que, en la mayoría de casos, el conflicto no fue algo que los marcó de manera particular. Para hablar de reconciliación es necesario hablar desde el conocimiento, desde asumir las consecuencias y las posturas o roles tomados por cada uno en el enfrentamiento. Finalmente, se concluyó que *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*, demuestra que es posible sentarse a la mesa a dialogar y reflexionar sobre una época difícil que afectó a todos los peruanos, aunque sea a distintos niveles.

6. En este caso, no es posible extrapolar una reconciliación real a nivel nacional porque no solo requiere de mayor debate y más actores implicados, sino también porque el alcance de esta obra teatro documental debe ser entendido en su real medida: generar un espacio de reflexión, cuestionamiento y debate sobre el país, nuestro proceso de reconciliación y la política.





**BIBLIOGRAFÍA**

ABUÍN, Anxo

2016 *Historia oral, memoria colectiva y comunidad en el teatro del mundo: el caso del Teatro Verbatim*. Universidad de Santiago de Compostela.

BEVERLEY, John

2010 *Testimonio: sobre la política de la verdad*. México: Bonilla Artiga Editores.

BLAIR, Elsa

2008 “Los testimonios o las narrativas de la(s) memoria(s)”. *Estudios Políticos*. Medellín, volumen 32, pp. 85-115. Consulta: 10 de julio de 2017.

<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/estudiospoliticos/article/view/1249/979>

BENZA, Rodrigo

2013 “Una mirada al Perú: Teatro Documental Contemporáneo”. *Anais do Simpósio da International Brecht Society*. Porto Alegre, vol. 1, pp. 1-14. Consulta: 24 de abril de 2016.

[https://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/09/Una-mirada-al-Per%C3%BA\\_-teatro-documental-contempor%C3%A1neo.pdf](https://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/09/Una-mirada-al-Per%C3%BA_-teatro-documental-contempor%C3%A1neo.pdf)

BRAVO- ELIZONDO, Pedro

1982 *Teatro documental Latinoamericano*. México: Universidad Autónoma de México.

BRECHT, Bertolt

1976 *Escritos políticos*. Madrid: Futura.

BROWNELL, Pamela

2012 “Proyecto Archivos: el teatro documental según Vivi Tellas”. En *Emisférica*. Consulta: 14 de julio de 2017.

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91/brownell>.

BUENO, María A.

2006 “La reconciliación como un proceso socio- político. Aproximaciones teóricas”. *Reflexión Política*. Bogotá, vol. 8, pp. 3-15. Consulta: 19 de julio 2017.

<http://revistasnew.unab.edu.co/index.php/reflexion/article/viewFile/1073/979>

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN (CVR)

2003 *Informe final*. Nueve Volúmenes. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación.

<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>

CORNAGO, Óscar

2005 “¿Qué es la teatralidad?: Paradigmas estéticos de la modernidad”. *Revista de Teoría y Crítica Teatral Telón de Fondo*. Buenos Aires, vol. 12, pp. 1-19. Consulta: 10 de abril de 2017.

<http://www.telondefondo.org/numerosanteriores/numero12.html>

CORRALES, Adriano

2006 “El discurso teatral de Rodolfo Usigli. Del signo al discurso”. *Revista Escena*. Buenos Aires, vol. 29(59), pp. 87-92. Consulta: 10 de noviembre de 2017.

<file:///C:/Users/user/Downloads/8158-11281-1-SM.pdf>

DE CERTEU, Michel

1996 *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer.* México: Universidad Iberoamericana.

DE VICENTE, César

2013 *La escena constituyente: teoría y práctica del teatro político.* España: Centro de Documentación crítica.

FÉRAL, Josette

2003 *Acerca de la teatralidad.* Buenos Aires: Nueva Generación/Universidad de Buenos Aires.

FISCHER-LICHTE, Erika

2009 “La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales”. *Revista Apuntes de Teatro.* Santiago, vol. 130, pp. 115-125. Consulta: 10 de abril de 2017.

<https://repositorio.uc.cl/handle/11534/4620/000513499.pdf?sequence=1>

FOUCAULT, Michel

1977 *Los discursos de poder a través del cuerpo.* Madrid: La Piqueta.

FREIRE, Silka

2007 *Teatro documental latinoamericano: el referente histórico y su (re) escritura dramática.* La plata: Al margen.

HAMMOND, Will & Dan STEWARD

2014 *Verbatim: Contemporary Documentary Theatre.* London: Oberon Books.

KIRBY, Michael

- 2005 “On Acting and Non-Acting”. En *Acting (Re)considered: A Theoretical and Practical Guide*. Londres, vol. 4, pp. 40-52. Consulta: 15 de marzo de 2017.

[file:///C:/Users/user/Downloads/Acting+\(Re\)considered.pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/Acting+(Re)considered.pdf)

LEHMANN, Hans-Thies

- 2010 “El teatro posdramático: una introducción”. *Revista de Teoría y Crítica Teatral Telón de Fondo*. Buenos Aires, vol. 12, pp. 1-19. Consulta: 14 de mayo de 2017.

<http://www.telondefondo.org/numerosanteriores/numero12/articulo/318/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-.html>

LEONVENDAGAR, María

- 2010 “Ñi pu tremen y las voces del espacio común”. *Revista Apuntes de Teatro*. Santiago, vol. 131, pp. 49-55. Consulta: 28 de agosto de 2017.

<https://repositorio.uc.cl/handle/11534/4634>

LUQUE, Gino

- 2014 “Memorias traumáticas, narrativas del yo y reelaboración del pasado en Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé”. *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*. Buenos Aires, vol. 58, pp. 11-118. Consulta: 13 de setiembre de 2015.

<http://www.humanities.uci.edu/gestos/58>

MARTIN, Carol

- 2010 *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Londres: Palgrave Macmillan.

MASSIMO, Castri

- 1978 *Por un teatro político: Piscator, Brecht, Artaud*. Madrid: Akal.
- MORA, Genoveva
- 2010 “Tensión entre teatralidad y discurso crítico”. En *Cuadernos de Picadero*. Buenos Aires, vol. 21, pp. 11-12. Consulta: 15 de octubre de 2017.
- <http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/12/21.pdf>
- NICHOLS, Bill
- 2001 *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University.
- OSORIO, Catalina
- 2014 *Biodrama: teatralidad liminal en el trabajo de Teatro Kimen*. Tesis de licenciatura en la Facultad de Artes con mención en Actuación. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Departamento de Teatro. Consulta: 15 de octubre de 2015.
- <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/132294/biodrama-teatralidad-liminal-en-el-trabajo-de-teatro-kimen.pdf?sequence=1>
- PAVIS, Patrice
- 2000 *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- 1987 *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- PAGET, Derek
- 1987 “„Verbatim Theatre“: Oral History and Documentary Techniques”. *New Theatre Quarterly*. Londres, vol. 3, Issue 12, pp. 317-336. Consulta: 24 de abril de 2017.

<https://www.cambridge.org/core/journals/new-theatre-quarterly/article/verbatiem-theatre-oral-history-and-documentary-techniques/E31C74656F9C8E4EB731D5A6AE00C46D>

PAREDES, José

2014 *El debate sobre la memoria del conflicto armado en el Perú (1980-2000). Un acercamiento a través de la cultura visual.* Tesis de licenciatura en Artes y Ciencias de la Comunicación con mención en Literatura y Lenguas Modernas. Canadá: Université de Montréal, Facultad de Artes y Ciencias de la Comunicación. Consulta: 10 de noviembre de 2017.

[https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/11481/Parades\\_Davila\\_Jose\\_Ricardo\\_2014\\_memoire.pdf?sequence=2](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/11481/Parades_Davila_Jose_Ricardo_2014_memoire.pdf?sequence=2)

PISCATOR, Erwin

1973 *Teatro político.* La Habana: Instituto Cubano del Libro.

REYERO, Alejandra

2007 “La fotografía etnográfica como soporte o disparador de memoria. Una experiencia de la mirada”. *Revista Chilena de Antropología visual.* Santiago, vol. 32, pp. 38-70. Consulta: 17 de agosto de 2016.

[http://www.rchav.cl/2007\\_9\\_art03\\_reyero.html](http://www.rchav.cl/2007_9_art03_reyero.html)

RICOEUR, Paul

1970 *Freud and philosophy: An essay on interpretation.* Traducción de Denis Savage. New Haven: Yale University Press.

RUBIO, Sebastián y Claudia TANGO

2012 *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* [obra teatral]. Lima. Museo de Arte de Lima (MALI). Fecha de realización: 13 al 23 de setiembre de 2013.

SAFFON, María Paula & UPRIMNY, Rodrigo

2009 *Hacia una concepción democrática de la reconciliación* [informe].  
Barcelona. Consulta: 24 de setiembre de 2017.

[http://files.caminosparalareconciliacion.webnode.es/200000012-b8c39b9bcf/Saffon\\_Uprimny\\_RECONCILIACION.pdf](http://files.caminosparalareconciliacion.webnode.es/200000012-b8c39b9bcf/Saffon_Uprimny_RECONCILIACION.pdf)

SANCHEZ, José Antonio

2007 *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid, Visor.

SEDA, Laurietz

2014 “Trans/Acciones de la memoria: Proyecto 1980/2000: El tiempo que heredé”. *Revista Gestos, en los escenarios del mundo hispánico*. Buenos Aires, vol. 57, 65-80. Consulta: 14 de agosto de 2015.

TANGO, Claudia

2014 “Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé”. *Revista Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico* Buenos Aires, vol. 58, pp. 146-174. Consulta: 4 de marzo de 2016.

<http://www.humanities.uci.edu/gestos/58>

TAYLOR, Diana

2011 *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.

WEISS, Peter

1976 *Escritos Políticos: Notas sobre el Teatro documento*. Barcelona: Ediciones Lumen.

**ANEXOS**



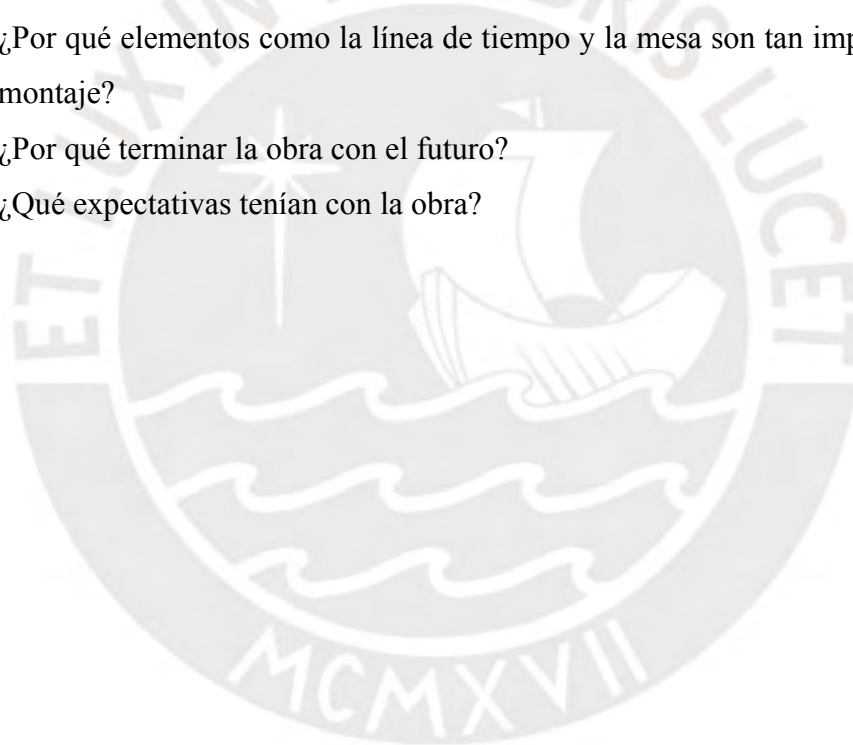
## ANEXOS

### Anexo 1: Guía de entrevista – *Performers*

1. ¿Por qué decides aceptar hacer *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*?
2. ¿Cuál era tu objetivo al entrar en la obra?
3. ¿Cuáles eran tus expectativas?
4. ¿Cómo fue el proceso?
5. ¿Cuáles fueron las dificultades dentro del proceso?
6. ¿Cómo fue el día que se enteraron quiénes eran los demás compañeros de la obra?
7. ¿Cómo se iban armando las escenas, a partir de una propuesta colectiva o de los directores de la obra?
8. Durante el proceso de montaje, funciones o después, ¿repensaste, te reconciliaste o comprendiste algo que no habías reparado sobre tu propia historia, la historia de algún compañero en escena o la historia del país?
9. ¿Qué crees tú que hacían al pararse los cinco en escena a contar su historia?
10. ¿Qué se aprende de pararse en escena a contar tu historia?
11. ¿Qué repercusiones trajo *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* en tu vida?

**Anexo 2: Guía de entrevistas – Directores 1**

1. ¿Por qué deciden hacer *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*?
2. ¿Qué querían decir o cuestionarse con esta obra?
3. ¿Qué querían lograr con esta obra?
4. ¿Qué decisiones escénicas tomaron para lograrlo?
5. ¿Cómo se eligió el casting de la obra?
6. ¿Cómo fue el proceso de laboratorio?
7. ¿Por qué decidieron abordar el laboratorio de esta manera?
8. ¿Cuáles fueron las dificultades y los aciertos durante el proceso?
9. ¿De quién parte la creación de las escenas?
10. ¿Por qué elementos como la línea de tiempo y la mesa son tan importantes en el montaje?
11. ¿Por qué terminar la obra con el futuro?
12. ¿Qué expectativas tenían con la obra?



### **Anexo 3: Guía de entrevistas – Directores 2**

#### **Sobre los inicios del proyecto y el montaje**

1. ¿Cuáles son tus intereses como artista escénico? ¿En qué proyectos has trabajado anteriormente?
2. ¿En respuesta a qué o con qué interés deciden hacer el proyecto?
3. ¿Por qué los protagonistas de la obra fueron los elegidos para el montaje? ¿Qué perfiles se buscaron al inicio del proyecto?
4. ¿Por qué era importante reunir a estos cinco jóvenes en escena? ¿Faltó algún actor social o perfil en el elenco? ¿Qué ocasionó esto?
5. ¿El montaje se inició con un discurso preconcebido? ¿Qué discurso reconoces finalmente en el montaje?
6. ¿A qué público querían llegar? ¿Con qué fin se descentralizó el montaje?
7. ¿Cuál era la intención del montaje y de la confrontación con el público?
8. ¿De qué manera fue creada la obra? ¿Qué elementos o recursos se utilizaron para crearla? ¿Hubo algún elemento que guió la creación de las escenas (el azar, los objetos, los temas o los testimonios)?
9. La obra comienza con un texto sobre la herencia, hay una breve presentación de cada uno y sus familias, luego vienen testimonios personales entrelazados con la historia política del país, finalmente ellos hablan sobre cómo se imaginan en 10 años, ¿por qué se organizó la obra de esa manera?
10. ¿Cómo se seleccionaron los textos que dicen finalmente en escena los protagonistas?
11. ¿En qué recae la importancia de este proyecto?
12. ¿Es necesario tener un discurso en una obra de teatro documental?
13. ¿Con qué fin al final del montaje los protagonistas comparten como se imaginan de aquí a 10 años?

#### **Sobre los recursos utilizados en el montaje**

14. ¿Cómo aportaron los testimonios de los protagonistas? ¿Qué función cumplían los testimonios en el montaje?
15. ¿Cómo la interacción de los elementos y los testimonios de los protagonistas aportan o reflejan el discurso?
16. Algunos elementos fueron claves en el montaje, a continuación algunas preguntas particulares sobre estos:
  - ¿Por qué fue necesario utilizar cajas de leche gloria en el montaje, cuál era la intención de que sean de esta misma marca y no cajas similares?
  - ¿Qué se buscaba decir con el hecho de que sean todos quienes rompan la caja de leche gloria en escena y luego ocurra un pogo?
  - ¿Por qué fue necesario mostrar las cartas del papá de Amanda y leer fragmentos de estas? ¿Cuál era el objetivo?

- ¿Qué representa o con qué fin los protagonistas muestran fotos de ellos de pequeños y las intervienen?
- ¿Para qué se muestran y en qué aportan las imágenes de archivo de la disolución del Congreso, la ocupación militar en las calles y de un grupo de senderistas?
17. ¿Por qué Sebastián Kouri toca la guitarra la mayor parte del tiempo del montaje en lugar de contar más sobre su historia?
  18. Los textos de Manolo, Sebastián y Lettor son los que menos demuestran un interés político o reflexión sobre sus historias, ¿a qué se debe esto, fue intencional, qué aporta esto al montaje?
  19. ¿Por qué era importante que Lettor cuente su paso por el colegio militar de Zárate? ¿De qué da cuenta esto?
  20. ¿Con qué fin se utiliza la cámara de circuito cerrado en momentos de “confesión” como cuando Lettor cuenta lo ocurrido en el debate en San Marcos o cuando Carolina cuenta la última vez que vio a su hermana?
  21. ¿De qué sirve que Manolo cuente sus historias familiares como que su madre lo golpeaba de pequeño o que su padre tuvo muchas mujeres y muestre su árbol genealógico? ¿De qué manera aporta esto al montaje?
  22. ¿Con qué fin se pone a Manolo y Sebastián a jugar cabecita con un globo blanco mientras relatan sus historias acerca del Vladivideo Kouri-Montesinos? ¿Por qué Amanda aparece al final del relato y pincha el globo antes de confesar que su papá sacó al aire este video?
  23. ¿Qué se buscaba generar con los testimonios de Carolina con la luz de escena apagada, alumbrada solo con la luz de la lámpara y la guitarra de Sebastián?
  24. Cómo se dieron las elecciones de la música, por ejemplo, la canción “pollito con papas” aparece después de que él confiesa que no pudo caminar durante un tiempo debido a su enfermedad, ¿esto corresponde a algún fin en particular? ¿Por qué esta canción?
  25. ¿Con qué fin se muestran imágenes del cuarto de la hermana de Carolina cuando ella confiesa que el Poder Judicial le dijo que su hermana no existía?
  26. ¿Por qué los protagonistas bailan la canción “las torres”? ¿Qué se quería lograr con esto? ¿Por qué el apagón durante el baile?
  27. ¿Por qué después de que Carolina cuenta que tuvo que dejar de jugar en la calle y patinar durante su adolescencia, sus compañeros le dan vueltas en la mesa?
  28. ¿Por qué se decide contar lo de “Vladi perro” con cartulinas? ¿Esta decisión ocurrió por algo en particular? ¿Cómo surgió durante los ensayos?
  29. ¿Cómo apareció el momento de las etiquetas en los ensayos? ¿El momento en que Lettor los etiqueta apareció en ensayos o se armó como antesala a las etiquetas que la sociedad le puso a los protagonistas? La respuesta de ellos a estas etiquetas, ¿con qué fin aparece y cuál fue la premisa?
  30. En el momento en el que los protagonistas hablan de Tarata, los textos de Lettor solo están relacionados a la película de Fabrizio Aguilar, los de Manolo y

Sebastián muestran desinformación y desinterés, solo los textos de Amanda y Carolina reflejan interés y conocimiento sobre el atentado, ¿esto confesaron ellos durante los ensayos, hubo un objetivo detrás para que los testimonios queden de esa manera?



**Anexo 4: Matriz 1 - Acciones dentro de la obra (videograbación)**

Matriz 1			
Acciones de la obra <i>Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé</i>			
Acciones	Posibilita	Representa	Rol
Se proyectan en las pantallas las imágenes captadas por la cámara de circuito cerrado: fotos de los nacimientos y de las familias de los actores, se muestra cómo estas son intervenidas con plumones mientras cada uno comparte con el público las circunstancias en las que nació.	Permite que las fotos físicas, al estar proyectadas, puedan verse por todos los espectadores.	La historia personal de cada performer y a ellos mismos pero en otra época.	Estético. Ilustrativo, que el público reconozca que son ellos mismos contando sus historias y que lo se está contando en real.
Se proyectan en las pantallas videos de archivos con imágenes del momento en el que Fujimori anuncia la disolución temporal del congreso y de la ocupación militar que se dio en Lima	Que el espectador recuerde las imágenes del momento donde Fujimori anuncia la disolución del congreso en televisión nacional.	El autogolpe de Estado de 1992.	Introducir lo que viene sobre ese año y la época

<p>Se proyectan en las pantallas, las imágenes captadas por la cámara de circuito cerrado: los actores tomando pisco alrededor de una mesa.</p>	<p>La reunión de los performers en un mismo espacio.</p>	<p>Su vínculo con el Perú. Espacio de reconciliación.</p>	<p>Demostrar que son peruanos. Generar un ambiente íntimo entre los performers.</p>
<p>Se escucha la canción "pollito con papas". Carolina se acerca a Lettor y lo invita a bailar. Sebastián interrumpe colocando un banco en medio de ambos. Carolina y Lettor dejan a Sebastián solo.</p>	<p>Acciones colectivas que los vinculan y que el público recuerde referentes de la época.</p>	<p>Representa el Perú de los 90s y el desconcierto de la época.</p>	<p>Continuar con lo planteado anteriormente, generar un ambiente de fiesta y familiar que converse con lo que mencionaba Lettor anteriormente. La acción de Sebastián busca romper el ambiente festivo e introducir el tono de lo que dirá a continuación.</p>
<p>Manolo empieza a inflar un globo blanco. Sebastián amarra el globo. Manolo y Sebastián juegan cabecitas con el globo.</p>	<p>Manolo y Sebastián tengan la misma acción.</p>	<p>Paz y reconciliación.</p>	<p>Demostrar la relación que tienen los performers con el mismo tema. Vincular lo dicho por los performers con una acción escénica que simbolice la paz entre ambos. Generar una relación física entre ambos.</p>
<p>Se proyectan en las pantallas imágenes de la habitación de Dora, la hermana de Carolina.</p>	<p>Que el espectador conozca la habitación de la hermana de</p>	<p>La existencia de Carolina. Lo absurdo de la respuesta del Poder Judicial.</p>	<p>Generar algún tipo de vínculo entre las imágenes y el espectador. Mediar. Mostrar pruebas de que Carolina existió.</p>

	Carolina.		Desacreditar la respuesta del Poder Judicial. Contrastar lo que está diciendo con las imágenes mostradas.
Cada actor enciende un fósforo, se ilumina el rostro y enuncia la línea de tiempo.	Acciones colectivas en torno a referentes de la época.	Los apagones de la época.	Evocar la época. Introducir lo que viene después. Acompañar los textos de los performers en torno a un recuerdo específico.
Carolina reparte una etiqueta a cada uno de sus compañeros, estos las ven y las intercambian hasta que cada uno recibe la que se supone que le corresponde.	Que el espectador los identifique según las etiquetas que el montaje mismo propone. Relacionarlos con una misma acción.	Los prejuicios de la sociedad.	Mostrar las etiquetas con las que la sociedad los encasilla. Introducir la respuesta que los performers tienen a estas etiquetas. Vincularlos directamente con el periodo de violencia política vivido en el país.

**Anexo 5: Matriz 2 - Análisis de contenido del texto literal de la obra**

Matriz 2			
El teatro documental como teatro de información: ¿Qué textos de la obra <i>Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé</i> representan el periodo histórico referido y de qué manera lo presentan?			
Texto de la obra	Información objetiva de contexto político	Testimonio	Rol
A fines del gobierno de Alan García, el Perú atravesaba una de las crisis económicas más grandes de su historia: escasez de alimentos y otros productos básicos, y una inflación que llegó al 2.775% en 1989.	X		Brindar hechos y datos objetivos sobre esa época. Mostrar los antecedentes a la elección de Fujimori como presidente del Perú. Ejemplificar la gravedad de la situación económica del país.
el 5 de abril de ese mismo año, el presidente Alberto Fujimori da el autogolpe de Estado.	X		Brindar hechos y datos objetivos sobre esa época. Mostrar una de las medidas antidemocráticas que realizó Fujimori durante su gobierno.
1986. Mi mamá tuvo un problema con la aduana que casi la lleva a la cárcel. Le			Demostrar que Vladimiro tenía mucho poder. Introducir el primer

<p>recomendaron un abogado que lo resolvió todo rápidamente, su nombre: Vladimiro Montesinos Torres.</p>			<p>acercamiento de la mamá de Manolo y Vladimiro.</p>
<p>Era la mañana del martes 14 de julio de 1992. Mi hermana estudiaba Educación Inicial en la Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle, La Cantuta. Hace varios meses que el país vivía en toque de queda y después de las 6 pm era muy peligroso movilizarse. Ir a su universidad era complicado porque se encontraba en las afueras de la ciudad, por eso ella debía quedarse en el internado. Esa era su cuarta semana. Se iba los martes al mediodía y regresaba los viernes en la tarde noche. Esa mañana acordamos que iniciaríamos los preparativos para festejar nuestros cumpleaños, ese año sí los celebraríamos. Me dijo: "Ya verás, pronto llegarán tiempos mejores." Esa fue la última vez que hablé con ella.</p>		<p>X</p>	<p>Contextualizar. Introducir la Universidad La Cantuta para lo que viene después. Brindar información sobre la época. Explicar las condiciones por las cuales su hermana vivía en la universidad, contar el poco tiempo que su hermana vivía en el internado y las pocas semanas que llevaba viviendo ahí. Mostrar la relación entre las hermanas. Preparar al espectador para la continuación de la historia.</p>

<p>Mi papá combatía el terrorismo en provincia. Como mi cadera comenzó a descalcificarse, tuvieron que enyesarme desde el pecho hasta los tobillos con un palo al medio, me había deformado. Este yeso lo tuve durante 5 años. Cada 4 meses, por un periodo de 15 días, me lo quitaban y coincidía con las vacaciones de mi papá. Todos hacían una fiesta para ver mis piernas libres, es el único momento feliz que recuerdo con él.</p>		<p>X</p>	<p>Brindar información sobre su padre y su relación con el periodo de violencia política. Mostrar la relación entre Lettor y su padre.</p>
<p>14 de setiembre del año 2000, yo estaba en mi casa tomando desayuno justo antes de ir al colegio, de pronto me llama un amigo y me dice que prenda la televisión, que vea las noticias. Al prenderla, veo a mi papá, en ese entonces congresista de la República, recibiendo dinero del ex Asesor Presidencial y Jefe del Servicio de Inteligencia Nacional, Vladimiro Montesinos. Yo no le di mucha importancia, simplemente acabé mi desayuno y me fui a clases.</p>		<p>X</p>	<p>Contextualizar. Presentar al papá de Sebastián y su relación con Vladimiro Montesinos. Demostrar la familiaridad de Sebastián con la corrupción. Introducir el tema de los Vladivideos.</p>

<p>Recuerdo que llegué unos minutos tarde y mi profesora se sorprendió de que hubiese ido. Yo no entendía por qué, para mí era un día normal.</p>			
<p>Tiempo atrás, mi mamá ya trabajaba como secretaria personal de Vladimiro Montesinos en el Servicio de Inteligencia. Un día, ella iba caminando por las oficinas y escuchó que Montesinos conversaba con un general, éste le decía que ya era tiempo de eliminar a mi mamá porque sabía mucho. Mi mamá se llenó de nervios y decidió sacar los vladvideos. Esto generó un revuelo mediático muy grande porque, además, Fujimori acusó públicamente a mi madre de ser testafarro de Montesinos.</p>		<p>X</p>	<p>Contextualizar. Mostrar la relación entre Matilde Pinchi Pinchi y Vladimiro. Ejemplificar el poder de Vladimiro y los crímenes que planeaba en el SIN. Contar por qué Pinchi Pinchi decide sacar los Vladivideos. Explicar las implicancias de este acto. Relacionar y vincular las historias de los performers.</p>

<p>En esos momentos, mi papá era director de Canal N que fue el primer medio en hacer públicos los ahora famosos vladivideos, videos donde se podía ver a personajes influyentes y políticos del país recibiendo dinero de manos de Montesinos a cambio de favores. Los reporteros del N se encargaron que la transmisión en vivo del video fuera vista en plena sesión del Congreso. Esto destapó la corrupción del gobierno y propició la caída del régimen Fujimorista.</p>	X	X	<p>Mostrar el rol del papá de Amanda durante el periodo de violencia política del país. Vincular las historias de Sebastián, Manolo y Amanda a partir de los Vladivideos. Explicar qué es un Vladivideo. Dar información precisa sobre el momento en que se hizo público el primer Vladivideo. Contar las implicancias de este acto. Re afirmar la corrupción del gobierno de Fujimori.</p>
<p>El 18 de julio de 1992, nueve estudiantes y un profesor de la Universidad La Cantuta son secuestrados y ejecutados por un escuadrón de aniquilamiento del Servicio de Inteligencia del Ejército denominado Destacamento Colina.</p>	X	X	<p>Brindar información y datos objetivos sobre la matanza en La Cantuta. Mencionar al “Grupo Colina” como responsable de estas ejecuciones. Prepara al espectador para lo que viene.</p>
<p>En 1995 el gobierno de Alberto Fujimori da la amnistía al Destacamento Colina</p>	X	X	<p>Brindar información objetiva sobre la época. Cerrar la historia anterior con esta información. Demostrar la injusticia.</p>

<p>Recuerdo que fue una mañana que desperté y mi mamá no estaba en la casa, para variar. Era la quinta vez en la semana. Después, mi mamá entró a mi cuarto y nos dijo que se iría de viaje con el pelado. Yo en realidad no sabía lo que estaba pasando, lo único que sabía era que el pelado, Montesinos, estaba prófugo de la justicia. Tiempo después, me enteré por las noticias que Montesinos decidió fugarse del país luego de los vladivideos. Entonces, entendí que mi mamá había decidido irse con él para que no se sospechara que fue ella quien filtró los videos a la prensa.</p>		X	<p>Brindar información objetiva sobre la época. Demostrar que ni la familia cercana de los implicados sabían lo que sucedía en el país con claridad. Recordar que fue Matilde Pinchi Pinchi quien filtró los vladivideos a la prensa.</p>
<p>El 26 de enero de 1983, sucede la masacre de Uchuraccay en Ayacucho. Ocho periodistas, un guía y un comunero fueron asesinados en Huanta cuando fueron a investigar el levantamiento del pueblo en contra de Sendero Luminoso</p>	X		<p>Brindar información sobre uno de los crímenes producidos durante esa época. Explicar objetivamente los hechos de la masacre.</p>
<p>16 de julio de 1992, el grupo terrorista Sendero Luminoso</p>	X		<p>Brindar información sobre el primer atentado de</p>

<p>hace estallar dos coches bombas en la calle Tarata, en el corazón de Miraflores, Lima.</p>			<p>Sendero Luminoso en Lima. Introducir lo que viene después.</p>
<p>Mi papá me llevó a ver el Banco de Crédito destrozado. Recuerdo que pregunté por qué habían puesto la bomba en la calle donde vivía la gente y no en la esquina donde estaba el banco, y me explicó: "Eso es el terrorismo y el terror no tiene sentido."</p>		<p>X</p>	<p>Mostrar el recuerdo de la performer en base al hecho mencionado. Ejemplificar lo que el terrorismo es para la performer y los creadores del montaje.</p>
<p>Nunca pensé que años más tarde me devolverían los restos de mi hermana en una miserable caja de leche Gloria.</p>		<p>X</p>	<p>Ejemplificar cómo se devolvieron los restos de personas durante esa época.</p>
<p>Junio del 2013. El gobierno le niega el indulto a Alberto Fujimori. Enero del 2014, MOVADEF y Fuerza Popular insisten en la amnistía a sus líderes políticos.</p>	<p>X</p>		<p>Cerrar con la situación actual de Fujimori. Dar información reciente sobre la política del país y grupos dentro de esta.</p>

**Anexo 6: Matriz 3 - Análisis de contenido de escenas específicas**

Análisis de la escena del 'vladivideo' entre Sebastián y Manolo					
Escena	Textos	Acciones	Elementos	Iluminación	Música
Escena "Vladivideo"	<p>Sebastián cuenta lo que sucedió la mañana en la que se mostró en la prensa el 'vladivideo' de su padre.</p> <p>Manolo cuenta por qué su madre lo hizo público.</p>	<p>La escena comienza con Manolo sentado en una silla, hablando con el público.</p> <p>Manolo se acerca con un maletín negro, se sienta junto a él y empieza a inflar un globo blanco. Ambos juegan "cabecita" con este.</p> <p>La escena termina con Amanda pinchando el globo.</p>	Maletín, globo blanco.	Cenital.	Pollito con papas.

Análisis de la escena del 'Tarata'					
Escena	Textos	Acciones	Elementos	Iluminación	Música
Escena "Tarata"	Carolina anuncia la fecha y lo que ocurrió en el atentado. Después, cada uno cuenta qué estaba haciendo durante el atentado.	La escena comienza con un apagón total en el escenario. Carolina enciende un fósforo y se ilumina la cara. Luego lo hace Lettor, le sigue Manolo, Sebastián y Amanda.	Fósforos.	Luces de escena y de sala apagadas	-

Análisis de la escena de las etiquetas					
Escena/Tema	Textos	Acciones	Elementos	Iluminación	Música
Escena Etiquetas	La escena comienza con Carolina diciendo "yo te voy a dar etiquetas".	Carolina reparte una etiqueta a cada uno de sus compañeros, estos las intercambian hasta que cada uno	Carteles con etiquetas, tijera, cámara de circuito cerrado, plumón y tijera.	Luz fría abierta.	Percusión grabada, luego Sebastián toca la guitarra en acordes menores.

		<p>recibe la que se supone que le corresponde. Luego van a la mesa, escriben una respuesta personal detrás de la etiqueta y la muestran al público. Finalmente, regresan a la mesa, cortan las letras de las etiquetas y arman una frase en conjunto: “Vivo por reivindicar mi tiempo cálido”.</p>			
--	--	--	--	--	--

**Anexo 7: Matriz entrevista Claudia Tangoa (Directora de la obra)**

Matriz Análisis de Contenido	
Entrevista a Claudia Tangoa (Directora de Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé)	
Inicios del proyecto	1. Intereses compartidos con la obra <i>El año en que nació</i> de Lola Arias: época del terrorismo, trabajo con el material y la biografía del mismo performer, la relación padre-hijo y la relación de una generación con la otra. 2. No se propusieron hacer un teatro testimonial ni documental. 3. Dramaturgia de actor (testimonios como fuente principal). 4. Espíritu del proyecto: Sebastián y Manolo.
Dudas durante el proyecto	1. ¿A quién le va a interesar la vida de estos performers? 2. ¿Cómo se va a establecer un puente con el espectador?
Laboratorio y proceso de ensayos	1. Los performers no sabían quién era el otro. 2. Especie de taller de teatro. 3. Buscaban que se conozcan en el presente. 3. Trabajo guiado a partir de entrevistas, de material que ellos traían y a partir de la línea de tiempo con acontecimientos de la época.
Dificultades durante el proceso	1. No eran actores entonces no todos llevaban su material ni proponían. 2. No entendían las indicaciones. 3. No funcionó tanto la "dramaturgia de actor". 4. Algunos hablaban mucho, otros nada o de otra cosa. 5. No encontraron un hijo de terrorista. Hubo un vacío en el montaje. 6. La emoción de los performers y la negociación con ellos ya que es un material muy personal. 7. No haber podido incluir más performers y abordar más aristas para complejizar el montaje. 8. El formato tiene muchos requerimientos técnicos, lo cual hace

	bien difícil moverlo porque se pierde el lado estético.
El rol del testimonio	<p>1. Recurso: la presencia de los testimoniados en el espacio porque al tenerlos ahí se establece una comunicación emocional muy directa. 2. Sus presencias genera un real momento de encuentro. 3. Importante que estas personas tengan un espacio donde se escuche sus voces. 4. La visibilidad para algunos actores sociales es importante. 5. Importancia de un encuentro físico pero además de sus verdades y de sus vidas que son los testimonios. 5. El respeto y la posibilidad de poder escuchar el testimonio del otro e ir reconstruyendo una historia muy compleja. 6. Material sustancial y el nivel de detalle que solo puede dar la verdad. 7. Elemento de manipulación: utilizar su testimonio para decir lo que uno quiere con un fin claro.</p>
Objetivo del Proyecto	<p>Responderse si "¿es posible que estas personas se puedan reunir alrededor de una mesa y entablar una conversación?" Para Claudia la pregunta debió ser "¿Cuál es nuestro rol en el proceso de reconciliación?"</p>
Importancia del Proyecto	<p>1. El haber cohabitado 5 meses de trabajo. 2. Ellos mismos quisieron cohabitar. 3. Es en ese espacio donde ellos se han conocido, se han vuelto amigos, han escuchado el testimonio del otro, han discutido y han podido comprender la visión del otro. 4. Han podido conocer detalles de su infancia y su entorno familiar. 5. Creemos que se debe hablar de esto, por eso hicieron la obra. 6. Es importante que se entienda que es algo muy complejo que tiene muchos datos y muchos actores</p>

	<p>implicados y que surge a partir del desencuentro entre peruanos. Momento de terrorismo entre nosotros mismos. 7. Cuestionar si es posible ahora después de lo que ha pasado generar un encuentro. 8. Mostrar ese acercamiento al individuo para contar algo más político y sobre todo en esa generación que le toca seguir e informarse pero informarse con un compromiso que solo te puede dar entablar una relación más profunda con el otro, lo cual permitió el proceso del proyecto.</p>
Línea de tiempo	<p>1. Eje dramático. Esta era fundamental para sacar material: sacaban la acción, lugar o el texto. Así podían formar unidades y organizar este material. 2. La línea del tiempo en un primer momento era sobre el país y sobre su vida profesional, después se incluyó sus vidas personales.</p>
Creación y montaje de la obra	<p>1. Criterios para escoger los testimonios que se iban a usar: la relación del testimonio personal con la documentación del país; testimonio que estuviera enlazado a algún evento clave que tuvo real implicancia en la política de ese momento y que al mismo tiempo haya influido mucho en la vida personal del performer. 2. Partía también de la línea de tiempo personal de cada uno. Ejemplo: Carolina que tenía una línea de tiempo con un objetivo claro que era encontrar a su hermana. 3. Cruzaban también testimonios sacados en entrevistas con otros elementos o con eventos de la línea del tiempo. 4. También se armaron escenas a partir de lo que decía cada performer sobre los personajes de su vida. Ejemplo: Vladi perro. 6. Conectar y contrastar a los performers. 7. El azar y el juego: Manolo y Sebastián jugaban mal fútbol entonces se decide un globo. 8. No buscaban que nadie acuse ni defiendan a nadie dentro del</p>

	<p>montaje y tampoco que se vea la postura de cada uno. 9. Hablar de sus padres pero a partir de ellos y cuál era su posición frente a esto. 10. Línea clara: 5 personas, la historia del país y sus biografías. 11. Los performers tienen que sentir que ellos también están creando entonces hay que guiarlos hacia lo que el director ya tiene en mente. Ejemplo: Lo de las etiquetas salió de Sebastián. 12. Era necesario tener momentos grupales y momentos donde se liberara la tensión. Era necesario que tengan un respiro. 13. Momentos donde más allá de testimoniar se les vea como lo que representaban de manera grupal: jóvenes de una generación (Momento del pogo). 14. Buscar detalles de la cotidianidad que puede significar algo más.</p>
Performers	<p>1. La convocatoria partió de tres premisas claras: que sean de la misma generación de los creadores, que los performers hayan vivido su infancia dentro de la época del terrorismo. Que a través de sus familiares (de preferencia padres) hayan tenido una relación cercana con esos hechos relevantes dentro de la política de ese momento. Por último, que tuvieran una distancia al momento de trabajar el tema. 2. Que tengan alguna cosa particular en su personalidad o profesión que sea interesante como elemento que pueda abrir posibilidades dentro de la obra. 3. Es importante manejar de alguna manera que el performer no sea tan consciente de que está siendo visto, sino que está siendo nada más porque cuando él siente que está siendo visto reconstruye algo menos verdadero y en ese sentido la falta de consciencia era interesante. 4. La persona que se encuentra con esa situación. 5. Testimonio no consciente que te permite conocer a la persona en otro campo donde se ve reflejados temas tan</p>

	grandes no de manera consciente.
Discurso	<p>1. Si había un testimonio que no iba con el discurso de los creadores se trabaja con el performer para replantear ese mismo texto. Ejemplo: Amanda y un texto que iba referido directamente a la gente que criticaba a su padre. Ejemplo: Carolina es muy religiosa pero durante la obra eso no se muestra, porque a los creadores no les interesaba tener una carga ni visión religiosa en el montaje. Además, los creadores no creen en eso. 2. No querían tener auspiciadores que tenga que ver con derechos humanos ni con nada que pudiera representar a una de las aristas. 3. Tenían una postura "no postura" (ahora Claudia la cuestiona) no querían que sea algo político, solo querían escuchar a las voces que heredaron las consecuencias del terrorismo. 4. Un performer es alguien que sabe hacer bien eso (ejemplo del jugo de naranja). Ellos son performers. Ejemplo: Carolina que hable de genética. (Experto del cotidiano). 5. Nosotros escogemos qué queremos que se vea de ellos. Ejemplo: Carolina nada de la Iglesia.</p>

<p>Reflexiones posteriores al montaje</p>	<ol style="list-style-type: none"><li>1. Sí es posible reunir en una mesa a esta generación que hereda las consecuencias del terrorismo, pero que hay muchos factores aún que están desatendidos y que en la etapa que estamos de reconciliación de nuestro país todavía es muy difícil poder hacer esa reconciliación porque hay mucha desinformación.</li><li>2. No hay tanta información ni conocimiento de parte de los performers sobre sus padres en esa situación. Había desinformación y una falta de querer asumir y ver lo que estaba pasando. Quizás debieron tomar ese elemento y explotarlo. Ejemplo: Todo el texto de Manolo sobre lo de su mamá solo tiene 4 líneas importantes y todo lo demás demuestra que el no tiene ganas de hablar del tema ni de decir. Esto es una característica muy nuestra que tiene que ver con nuestra no ganas de hablar del tema, con no estar informados, con no querer ver ni comprometernos con la situación del otro y no interesarnos por lo que el otro vivió como si nos pasara a nosotros mismos. Recién a partir de que se conocieron han podido saber y entablar una verdadera relación con el otro que les permita entender qué pasó y qué no debe volver a pasar.</li><li>3. Era particular que justo Manolo y Sebastián, que justo sus padres eran los más relacionados a la corrupción eran los que menos hablaban. Mientras que Carolina era la que más cosas que tenía que decir porque tiene cosas que denunciar. Asimismo, Amanda que viene del lado de la prensa estaba muy informada.</li><li>4. ¿Por qué nosotros como directores no hemos dicho nada respecto a ese no</li></ol>
---	---

	<p>querer ver? Solo lo hemos puesto y no lo hemos hecho conversar con otro momento o hacer decir a Manolo algo como "yo no me he preguntado más". Quizás no hemos ido más allá de lo anecdótico y no hemos logrado asumir esa no posición y no ganas de tenerla. 5. El hilo de la obra no está tan sólido, tienen algún tipo de conexión pero también es como un collage, pero no va a ningún lado. Es muy tibio. Igual no queríamos decir algo concreto. Quizás debimos trabajar con un concepto más grande a partir de los testimonios que es el "no querer ver". Ya teníamos los testimonios, pero debimos preocuparnos por lo que estaba detrás. Sí lo pensamos, pero no ahondamos en eso. En ese desencuentro que es lo que yo estoy haciendo frente a eso, no me estoy informando, no quiero aceptarlo en mi vida personal. 6. Es un error no poner a alguien que viene de ese lado del terrorismo, porque es el origen. 7. Hubiera sido más interesante partir de otra pregunta que no se responda con un sí o un no porque ahí se acaba la conversación. Hubiera sido mejor que el público tenga diferentes respuestas. 8. El solo visibilizar ya es poderoso sobre todo si son cosas que nadie quiere ver y más si es en un país donde todos estamos separados y buscamos cambiar la información.</p>
<p>"Vivo por reivindicar mi tiempo cálido"</p>	<p>1. Azar. 2. Cálido remite a familiar. 3. Reivindicar puede sonar a defender, pero en realidad es como rescatar lo bueno que sí pasó. Ellos van a seguir construyendo. Rescatar de las cenizas algo bueno.</p>

## Anexo 8: Entrevista a Manolo Jaime

1. ¿Por qué decides aceptar hacer *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*?

**MJ:** No sabía en lo que me estaba metiendo. Cuando me enteré, me gustó la idea. Tenía ganas de estar parado en escena, contar mi historia y resolver mis dudas. Pensé que eso podía ayudarme a sanar algunas heridas, aunque después me di cuenta de lo que eso implicaba y terminé contando más sobre mí que sobre mi mamá.

2. ¿Cómo fue el proceso de ensayos?

**MJ:** Fue muy divertido e intenso. Más que nada cuando nos tocaba hablar de nuestras historias. Trabajamos casi tres meses, nos conocimos, jugamos y nos volvimos amigos. Durante el proceso, Claudia y Sebastián hicieron que no se perdiera la esencia de cada uno en la obra.

3. ¿Cuáles eran tus expectativas?

**MJ:** Creo que reconciliar el pensamiento del país.

4. ¿Cuáles crees que era el propósito del encuentro de ustedes 5 en el escenario?

**MJ:** La importancia recaía en mostrar la historia del país, demostrar que la historia puede cambiar si todos miramos hacia el futuro y un mismo objetivo. Escuchar las historias de cada uno, con fantasmas internos o papás enfrentados, y salir a contar nuestra verdad intentaba reconciliar el pensamiento del país. Creo que nosotros salíamos a escena para hacer una obra de teatro, teníamos un mismo objetivo. El Perú también debería estar enfocado en cumplir un mismo objetivo: ser un mejor país.

5. ¿Cómo fue el proceso?

**MJ:** Fue un proceso largo, pero divertido. Me ayudó a conocer las historias de los demás y enterarme de cosas de la historia del país que no conocía. Yo sabía las cosas pero desde otra perspectiva, cada uno tenía una perspectiva distinta y eso me permitió conocer todo en otra magnitud. Por ejemplo, sobre lo de La Cantuta, yo no sabía lo que

sucedió, pensé que habían muerto terroristas. Recién cuando escuché a Carolina me enteré la verdad. Amanda también me ayudó a conocer más cosas sobre la época.

6. ¿Cuáles fueron las dificultades dentro del proceso?

**MJ:** Lo más difícil fue hablar sobre mi mamá, tuve mucho miedo de decir cosas porque no sabía cómo lo iba a tomar. Se me hacía difícil recordar cosas del pasado, cada vez decía menos. Quise abandonar todo por el desgaste emocional que me provocaba. Todas las funciones cambiaba lo que tenía que decir, decía otras cosas, o alguna información más o menos.

7. ¿Cómo fue el día que se enteraron quiénes eran los demás compañeros de la obra?

**MJ:** Llevamos semanas siendo amigos, así que el día que nos enteramos de quién era el otro fue bonito, ya no existían prejuicios ni juzgamientos hacia el otro. Enterarnos quiénes éramos nos hizo más fuertes como familia.

8. ¿Cómo se iban armando las escenas, a partir de una propuesta colectiva o de los directores de la obra?

**MJ:** Nosotros contábamos nuestras historias y los directores seleccionaban, nos pedían que lleváramos tareas con propuestas escénicas para los textos que íbamos a decir y a partir de eso se creaban las escenas. Todo era un trabajo en equipo. Había propuestas que partían de los directores, otras de nosotros. Pero siempre respetaban lo primero que decíamos sobre la historia que contábamos. La primera versión de lo que decíamos era lo que quedaba. No se modificaba ni una palabra, todo quedaba registrado por una cámara de video y sobre eso repetíamos.

9. Durante el proceso de montaje, funciones o después, ¿repensaste, te reconciliaste o comprendiste algo que no habías reparado sobre tu propia historia, la historia de algún compañero en escena o la historia del país?

**MJ:** Sí, conmigo, con mi historia.

10. ¿Tu familia fue a ver la obra?

**MJ:** Nadie. Ni mi madre. Yo no quise que nadie vaya a verla. Mi madre una vez me dijo que tenga cuidado con lo que decía y con las entrevistas que daba. Para mí era un tema difícil hablar de la obra con mi mamá. Ella se ve como la mujer que salvó el país, que cambió el rumbo de la historia, pero yo no pienso lo mismo. Igual nunca lo conversamos porque es una persona mayor y siento que decirle lo que pienso le puede hacer daño.

11. ¿Qué repercusiones trajo Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé en tu vida?

**MJ:** Ahora trato de enseñarles a mis alumnos que todos podemos ser agentes de cambio. Trato de enseñarles lo importante que es trabajar en equipo, ser honestos, responsables, tener disciplina y valores. Pararme en el escenario me enseñó a tener fuerza, a darme cuenta que podemos hacer algo bueno con nuestra historia. Ahora veo la vida de manera distinta, tengo fe y siento que las cosas pueden salir mejor. Además, el montaje me ayudó a soltar algunos temas no resueltos. Me di cuenta que hay cosas, como el temor a mi madre, que no voy a poder superar pero que ahora asumo. La obra también me ayudó a distanciarme y darme cuenta que errar no es malo, que uno debe aprender de sus errores.

### Anexo 9: Entrevista a Carolina Oyague

12. ¿Por qué decides aceptar hacer Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé?

**CO:** Porque conocía a uno de los directores. Sebastián Rubio y yo nos conocimos unos años antes en Chile durante el proceso de extradición de Fujimori, fueron momentos difíciles pero nuestra juventud. Creamos una buena afinidad amical, así cuando él y Claudia me dijeron para participar en el proyecto dije sí desde el inicio, aún sin entender del todos los detalles, pero lo era claro es que sería un aporte al trabajo de memoria del país.

13. ¿Cuál era tu objetivo al entrar en la obra?

**CO:** Colaborar en una iniciativa para la construcción de memoria reflexiva del tiempo de violencia.

14. ¿Cuáles eran tus expectativas?

**CO:** Desarrollar un dialogo constructivo y reflexivo desde distintos ángulos de la historia, un granito de arena para hacer memoria en un país que prefiere el olvido.

15. ¿Cuáles crees que era el propósito del encuentro de ustedes 5 en el escenario?

**CO:** Mostrar los diversos matices de un evento, presentar los múltiples ángulos que construyen la historia y las numerosas aristas desde donde podemos leer y analizar el pasado para aprender de él y no repetir.

16. ¿Cómo fue el proceso?

**CO:** Fue un proceso largo, totalmente no previsto para mí, pero muy enriquecedor. Durante semanas estuvimos haciendo ejercicios para el cuerpo, la voz, dinámicas grupales, escenificaciones imaginarias. Esas cosas extrañas de interacción y conexión que hacen los teatreros para desenvolverse mejor en el escenario asumo. Demasiada irracionalidad para mí, pero quienes no teníamos conciencia del teatro nos divertíamos con esas peticiones extrañas, definitivamente mejoraron nuestras flexiones y flexibilidad corporal y mental. A lo largo de esas semanas hicimos también un viaje a nuestras historias personales, en diferentes tiempos y aspectos de nuestras vidas, de esos

*backs* salieron varios escritos, los directores escogieron los que daban una mejor contextualización del tiempo y esos fueron nuestros textos.

17. ¿Cuáles fueron las dificultades dentro del proceso?

**CO:** Entender las múltiples herramientas del teatro. Yo pensé sólo me sentaría en una mesa a recordar y dialogar sobre todo lo vivido, con una directriz claro, pero el teatro es muy rico para presentar un texto en el escenario, no podía ser de ningún modo tan plano como imaginé era lo único que haría. Armarse de paciencia infinita para que las luces cuadren con tus movimientos y posición en el escenario. Soy hiperactiva por lo cual me parecían miles de horas inútiles.....con el tiempo entendí. Además los directores debieron tener la paciencia de santos porque para esa cosas técnica yo evitaba el desgaste emocional, con las justas podía hablaba en el escenario con público.

18. ¿Cómo fue el día que se enteraron quiénes eran los demás compañeros de la obra?

**CO:** Llevamos semanas se estar haciendo ejercicios para el cuerpo la voz, dinámicas grupales. Todos nos conocíamos por nombres, así no la afinidad se dio natral desde el primer día. Una mañana después de varias semanas de interacción nos pidieron explicar porque estábamos en el proyecto, después del obvio, porque conocía a Sebastián, debimos explicar la motivación personal, pero sobretodo que evento de nuestro pasado nos hacía relevantes para contar los tiempos difíciles de nuestro país. Después de explicarlo estábamos ahí asombrados, procesando los nuevos tiempos y la coincidencia.

19. ¿Cómo se iban armando las escenas, a partir de una propuesta colectiva o de los directores de la obra?

**CO:** Los directores nos solicitaron propusiéramos elementos que se conectaran o estaban anexados a nuestro recuerdo de un evento de nuestras vidas. Por ejemplo yo hablé con Sebastián sobre lo crítico para mi memoria la significancia de una caja de leche Gloria, le dije para usarla, pero que yo no la compraría porque ese era un acto vetado en casa. Él me dijo hiciese una intervención con la caja, yo hice una manualidades de flores, de cantutas nuestra flor nacional, ver la caja era muy hardcore para mí, así él llamó a Manolo para que la me ayudara a romperla, nuestros ensayos

personales coincidían, el lunes desarrollamos la propuesta con todos y los directores iban analizando y diciendo que hacer según la estética y mensaje visualizado.

20. Durante el proceso de montaje, funciones o después, ¿repensaste, te reconciliaste o comprendiste algo que no habías reparado sobre tu propia historia, la historia de algún compañero en escena o la historia del país?

**CO:** Yo perdoné a los verdugos de mi hermana hacía muchos años antes, fue un arduo trabajo espiritual, pero esa es una decisión personal....

Pude ver los maravillosos escapes de la mente, el aislamiento temporal de los ciertos hechos que duelen en el alma pero deben ser encapsulados para seguir caminando, tomar decisiones más racionales, para sobrevivir al horror.

21. ¿Qué crees tú que hacían al pararse los cinco en escena a contar su historia?

**CO:** Eso simplemente eso contar... cuando uno cuenta aprende del pasado, atesora lecciones para actuar, para hacer y decidir mejor en el futuro.

22. ¿Qué se aprende de pararse en escena a contar tu historia?

**CO:** Que no se puede cambiar lo vivido, pero debemos construir mecanismos de no repetición de actos lesivos. Viajar al pasado muestra la real magnitud del daño, pero es en el contraste con el hoy, que uno puede apreciar y fortalecer el espíritu porque contra todo pronóstico seguimos andando y haciendo camino.

23. ¿Qué repercusiones trajo Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé en tu vida?

**CO:** Fue una catarsis. Recordé muchos eventos, los cuales mi subconsciente encapsuló para poder hacer, pero estaban ahí empozados en mi alma, era necesario y vital dejarlos salir. Hay dolores cuando llegan se quedan hasta el fin de los tiempos. Y son vitales por fin poder procesarlos para suavizar el alma y fortalecer el espíritu.

## **Anexo 10: Entrevista a Amanda Hume**

### **1. ¿Por qué decides aceptar hacer Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé?**

**AH:** Yo tuve la suerte de ver el trabajo de Lola Arias en Chile, que de alguna manera sirvió de inspiración supongo. Por lo menos, para mí, al ver el montaje e investigar sobre el anterior realizado en Argentina, me conmovió mucho. Sentí las similitudes de pueblos hermanos completamente ignorantes de nuestra realidad colectiva como latinoamericanos. Esto obviamente hizo surgir la necesidad de un proceso propio de introspección, como latina, como mujer y especialmente como joven peruana. Cuando los directores me ofrecieron ser parte del equipo, fue como caído del cielo pues de pronto había una necesidad de entender de conocer más de mi propia realidad y para esto, la del país en el que vivo.

### **2. ¿Cuál era tu objetivo al entrar en la obra?**

**AH:** Yo crecí muy consciente de lo que sucedía en Lima y el Perú, mis padres me criaron leyendo los periódicos y haciéndonos participar de las conversaciones y discusiones de los adultos. Tal vez, por esto siempre me impresionó e indignó la ignorancia en que muchos peruanos escogen vivir. Trabaje muchos años con Yuyachkani y como dicen en una obra: La memoria es selectiva... Creo que no sólo yo quería recordar, quería entender esa memoria colectiva que decide ignorar lo que debe recordar. De alguna manera, también, quería examinar mi propia memoria. Cómo yo recordaba muchas cosas y cómo realmente sucedieron.

### **3. ¿Cuáles eran tus expectativas?**

**AH:** ¿Expectativas? Wow, la verdad entre con mucho miedo. No sabía cómo el resto viviría el proceso, cómo sería nuestra relación. Yo era más consciente del propósito del encuentro, y quienes éramos, lo que creo me hizo estar muy a la defensiva al inicio. Estaba aterrada.

### **4. ¿Cómo fue el proceso?**

**AH:** Fue difícil, como todo proceso humano. Hubo conflictos especialmente porque no se habla de un texto ajeno, o una ficción, es tu vida, es tu recuerdo, es tu familia y seres

queridos. Luego estaban los prejuicios y la ignorancia que de alguna manera todos teníamos. Por eso fue genial que los directores empezaran con juegos y simplemente generando confianza y un vínculo entre nosotros los performers. Las defensas bajaron, la tolerancia tuvo lugar y de pronto éramos una familia aprendiendo el uno del otro y discutiendo ciertas veces, para terminar de nuevo como hermanos.

5. ¿Cuáles fueron las dificultades dentro del proceso?

**AH:** Para mí fue difícil cerrar el pico, dejar mis prejuicios en la puerta y simplemente confiar en mis directores y compañeros. Entender que tu historia era ahora parte de un colectivo y dejaba de ser sólo tuya. Pelee cada cambió en mi “guión”, luche mucho con lo que se decía y con lo que no. El miedo a decir algo completamente equivocado, algo que ofenda, algo que tu familia no perdona que compartas. Eso fue muy difícil, el lograr entender que no hay una “verdad” única y que nada de lo que decíamos podía estar “equivocado” ya que nosotros no pretendíamos contar la historia oficial del Perú, queríamos contar lo que nosotros vivimos en cierto periodo de la historia de nuestro país y cómo eso nos afectó en distintos niveles.

6. ¿Cómo fue el día que se enteraron quiénes eran los demás compañeros de la obra?

**AH:** Yo sabía muy bien quien era quien al momento de entrar al primer ensayo. Sebastián es igualito a su padre, a Manolo lo conocía de antes así que sabía quién era su mamá, a Caro la reconocí de los periódicos y además, sólo le bastó hablar unos minutos para que yo pudiera percibir su pasado. Lettor fue una sorpresa pero es tan transparente, tan él, que fue fácil saber que su padre era militar y para mí ese dato evidenciaba perfectamente el porqué de la necesidad de su presencia. Igual el día que se reveló todo oficialmente fue gracioso y hasta tierno. Tirados en el piso, simplemente conversando como amigos de toda la vida que se cuentan historias familiares. Recuerdo a Caro y Manolo explicándole a Sebas cómo estábamos todos cierta manera ligados y Lettor y yo riéndonos. Fue, la verdad, una de las mejores tardes que pasamos. Fue un momento muy honesto entre grandes amigos que terminó de sellar la confianza y amistad que ya estaba surgiendo entre nosotros. Para mí, especialmente, fue el momento en que acepte la “verdad” de mi compañeros y la arrogancia por todo lo que yo consideraba saber fue un

golpe de realidad. Ése día entendí a mis compañeros de otra manera, me impresionó su tolerancia y humildad, aprendí no solo a confiar en ellos sino a respetarlos en otro nivel. La ignorancia que yo percibía en ellos de pronto hizo evidente mi propia ignorancia.

7. ¿Cómo se iban armando las escenas, a partir de una propuesta colectiva o de los directores de la obra?

**AH:** Todo fue un aprendizaje como jugando. Nos sentábamos conversar sobre la realidad del Perú en el tiempo que queríamos hablar. Fue mucha investigación tratando de enterarnos de esa historia del Perú que nadie quiere poner en los libros de historia oficial. Fue así que se llegó a las líneas de tiempo, la del Perú y las nuestras. Comenzamos a jugar comparando hechos en el Perú y lo que nos sucedía a menar personal. Y luego jugábamos, a contarnos historias entre nosotros. Los directores guiaban todo el proceso, cambiaban de rumbo cuando era necesario y fueron los encargados de editar todo lo que nosotros queríamos decir o no. Nos llevaron de la mano cuando nos moríamos de miedo de explorar y muchas veces nos sacaban las cosas con cuchara, otras, mayormente a mí, nos mandaban callar cuando era necesario.

8. Durante el proceso de montaje, funciones o después, ¿repensaste, te reconciliaste o comprendiste algo que no habías reparado sobre tu propia historia, la historia de algún compañero en escena o la historia del país?

**AH:** Creo que mi encuentro con Sebastián Kouri fue muy importante para mí. De todos mis compañeros y directores aprendí mucho, cada uno de ellos me hizo cuestionar múltiples veces mi visión del mundo y de mi misma. Pero con Sebas hubo un proceso más difícil y especial. A principio lo odiaba, no soportaba lo ignorante y alienado que era sobre su historia, la de su padre y la del país. Él representaba para mí a todos los peruanos que dejan que la historia se siga repitiendo. Con el tiempo, él me enseñó a ser tolerante, a no ser tan arrogante... sí, a reconciliarme con esa lado de la población, aceptar que justamente esa “ignorancia” o dejadez por conocer más de muchos peruanos y personas en el mundo es una realidad que ellos no escogieron. Fue la humildad de Sebas y sus ganas de entender, su tolerancia y paciencia, las que me ayudaron a no ser tan arrogante. A en vez de pelearme y reclamarle porque no conoce más de su propia

realidad, aprendí a valorar sus ganas de saber más y me enseñó a ver otras perspectivas de la historia, tanto propia como colectiva, a las que yo no le daba validez.

**9.** ¿Qué crees tú qué hacían al pararse los cinco en escena a contar su historia?

**AH:** Eso, contar nuestra historia. Al pararnos en ese escenario, dejábamos de ser seres individuales. Éramos una familia, apoyándonos y cuidándonos los unos a los otros. Yo no creo que hubiese podido pararme a contar todo lo que contábamos sin ellos a mi lado. Nos dábamos fuerza y creo que lo único que sabíamos con certeza era que queríamos decir que esto fue lo que vivimos y que para seguir adelante no se puede “olvidar” ni “perdonar”, se debe aceptar al otro y respetarlo y sólo así crecemos como seres humanos independientes pero parte de una sociedad.

**10.** ¿Qué se aprende de pararse en escena a contar tu historia?

**AH:** Aprendí a aceptarla, a valorarla, a explorarla y a vivirla con orgullo. Soy quien soy por lo que viví y por cómo me afectó.

**11.** ¿Qué repercusiones trajo Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé en tu vida?

**AH:** Creo que ahora hay una forma distinta de ver mi realidad y la de otros. Hay mucho más tolerancia y honestidad al ponerse en el lugar del otro. Además, aunque no los vea hace casi 2 años, Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé siempre será mi familia. Hay un vínculo fuerte. Cada uno de ellos tiene un lugar muy importante en mi vida, en mi corazón. Suena cursi y a flor tal vez, pero es verdad. A veces se les extraña tanto que pongo el video de nosotros bailando Las Torres y me mato de la risa.

## **Anexo 11: Esquema de una estrategia para el análisis de un texto dramático o teatral de Juan Villegas**

### **1. Información básica:**

- Datos básicos sobre el autor, director o grupo.
- Fecha de edición, producción o representación.
- Bibliografía dramaturgo, grupo o tendencias teatrales de la época.

### **2. Cultura como sistema semiótico**

- El objeto cultural como signo: emisores y destinatarios (productores y consumidores)
- Códigos de emisores y receptores: culturales, dramáticos, teatrales
- Competencias culturales de productores y receptores

### **3. El contexto social de la comunicación**

- Las condiciones históricas: nacionales e internacionales
- Las condiciones políticas e ideológicas
- Los proyectos nacionales y las políticas culturales
- Los proyectos nacionales específicos

### **4. El contexto cultural**

- Los sistemas culturales coexistentes
- Sistema o sistemas culturales en los que se inserta el texto
- Los cánones de los discursos culturales hegemónicos y alternativos
- Coexistencia de autores canonizados y emergentes
- Los modelos culturales hegemónicos
- Posición social, ideológica y cultural de autores o grupos teatrales
- Su inserción dentro de los proyectos culturales coexistentes
- La posición social, ideológica y cultural de los espectadores

### **5. El contexto teatral:**

- Sectores sociales y culturales productores de discursos teatrales
- Sectores sociales y culturales consumidores de discursos teatrales
- Tendencias dramáticas o teatrales contemporáneas, en las cuales se podría ubicar el autor, el texto o la producción
- Las condiciones materiales de las producciones teatrales
- Factores mediatizadores de la producción de espectáculos o textos dramáticos

### **6. El contexto del sistema cultural visual**

Teatralidades sociales:

- Pluralidad de teatralidades sociales
- Teatralidades sociales y sectores sociales y políticos
- Factores generadores o mediatizadores de las teatralidades sociales específicas: políticas, deportivas, profesionales, religiosas, pedagógicas. etc.
- Los códigos de las teatralidades sociales coexistentes
- Factores mediatizadores de la representación y la legitimación: políticos, culturales, económicos, socio-históricos específicos

### **7. El análisis del texto dramático o teatral**

#### **El contexto comunicacional:**

- El mensaje comunicado. Productores y destinatarios potenciales oreales
- Inserción del mensaje dentro de los proyectos nacionales coexistentes

#### **Análisis textual:**

- El imaginario social. Estructura del mundo
- Sistema de valores que explica el comportamiento de los personajes y representantes de las instituciones
- Factores determinantes de las transformaciones internas del imaginario social

**Análisis dramático:**

- El mensaje: lo comunicado
- La historia
- Disposición temporal. Tratamiento del tiempo
- Construcción dramática: procesos, fases y subfases
- Factores determinantes en la construcción del conflicto
- Motivos básicos y motivos recurrentes
- Códigos: códigos teatrales, culturales, dramáticos, estéticos
- Hablante dramático básico: caracterización, lenguaje, perspectiva temporal y espacial, función
- Personajes: representatividad, técnicas de caracterización, función en la comunicación del mensaje, relaciones entre los personajes, su inserción en el imaginario social del texto, motivos asociados con los personajes
- El lenguaje: clases de lenguaje, lenguajes de los personajes, lenguajes y sectores sociales, lenguaje y grupos culturales

**Análisis de textos teatrales y espectaculares:**

- Producción del texto espectacular: productor/emisor: sistema cultural, códigos culturales e ideológicos
- Sector cultural productor del discurso teatral: proyecto social
- Lo comunicado: mensaje, imaginario social construido, sistema de valores, códigos de la comunicación, estructura del imaginario social, significado de lo comunicado en el contexto social y cultural
- El destinatario potencial y su sistema cultural
- Los signos: análisis de los signos en función del mensaje y la estructura
- Códigos: teatrales, dramáticos, culturales
- Signos visuales: la gestualidad, los objetos, el escenario, la escenografía
- La actuación: los actores, modalidades de actuación, funcionalidad en la comunicación del mensaje y en la recepción por parte del espectador, los modelos de actuación prevaletentes en el sistema cultural
- La iluminación y otros signo