

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



**Lo político en la obra teatral ADIÓS AYACUCHO
del grupo YUYACHKANI y su relación con el
periodo de violencia política 1980 – 2000.**

**Tesis para optar el Título de Licenciada que presenta la
Bachiller:**

PILAR DE MARIA DURAND SÁNCHEZ

**NOMBRE DEL ASESOR:
Carla Colona**

Lima 2012

Agradecimientos

Agradezco especialmente a mis padres y a mi hermana por darme toda su comprensión y todo su apoyo en esta aventura que significó hacer mi tesis. Gracias por comprender mis ausencias y por alentarme a seguir. Gracias porque creen en mí y me apoyaron en la decisión de estudiar Artes Escénicas.

Quiero expresar mi profundo agradecimiento a mi asesora Carla Colona, que me guió y ayudó en esta investigación. Gracias porque con sus valiosos aportes pude ver mi tesis desde otro enfoque. Sus correcciones y aportes fueron cruciales. También debo agradecer a Celia Rubina, lectora de mi tesis y profesora de Seminario de Investigación, curso durante el cual nació la idea de hacer esta tesis. Gracias por su rigurosidad y porque desde los inicios de esta investigación también contribuyó al desarrollo del tema de mi tesis.

Gracias a todos mis profesores por haber avivado mi gusto por el teatro y porque de alguna manera, con sus enseñanzas, despertaron en mí la inquietud por investigar sobre este tema.

Esta tesis también ha sido posible gracias al apoyo y cariño inmenso de mi familia que siempre está pendiente de mí y me apoya en todo lo que hago. Del mismo modo, quiero agradecer a todos mis grandes amigos que han sabido alentarme y apoyarme en este intenso camino de tesis.

Finalmente, quiero expresar mi más sincero y profundo agradecimiento al grupo teatral Yuyachkani. Gracias por ser una inspiración y un ejemplo a seguir, y por despertar en mí esta inquietud por hacer un teatro comprometido con la realidad social. Gracias especialmente a Augusto Casafranca, por abrirme las puertas y colaborar con esta investigación. Gracias a todos los que, desinteresadamente, aportaron para que esta investigación se lleve a cabo.

Esta investigación está dedicada a todas las víctimas de la violencia terrorista en nuestro país. Especialmente a aquellas que aún no encuentran la paz.

Abstract:

El teatro es un acto de comunicación entre actores y espectadores. Este intercambio permite lograr una transformación en el espectador y hacer que éste tome una posición activa respecto a lo que ve. Pero al mismo tiempo, el teatro surge de un diálogo con el acontecer social. El grupo teatral peruano Yuyachkani se vio impulsado a incorporar elementos políticos en sus obras teatrales como respuesta a los crímenes perpetrados por los grupos subversivos y las Fuerzas Armadas y Policiales durante el periodo de violencia política que vivió el Perú en los años 1980 – 2000. La obra teatral *Adiós Ayacucho* representa elementos políticos propios de este periodo. El objetivo del presente estudio es conocer de qué manera se presentan esos elementos en esta obra.

Palabras Clave:

Adiós Ayacucho, Yuyachkani, performance política, liminalidad, teatralidad liminal, terrorismo, violencia política.

Contenido

Introducción	iv
Contexto	8
Capítulo I: El Arte y la Sociedad.....	13
1.1 Relación entre arte y sociedad.....	14
1.2 El teatro como un medio de comunicación social.....	15
1.2.1 Teatro político	17
1.3 Performance Política	19
1.3.1 Liminalidad.....	21
1.3.2 Teatralidad liminal.....	22
Capítulo II: Sociedad y Teatro en el Perú entre los años 1970 y 1980	26
2.1 Contexto teatral en el Perú de los años 1970 y 1980.....	27
2.1.1 Cuatro Tablas	28
2.1.2 Grupo Maguey	29
2.1.3 Grupo Ensayo.....	29
2.1.4 Otros grupos	29
2.2 Grupo Teatral Yuyachkani.....	30
2.2.1 Primeras obras	31
2.2.2 Propuesta artística.....	32
2.2.3 Labor pedagógica	35
2.3 Yuyachkani en la etapa de violencia política de 1980 - 2000	36
2.3.1 Adiós Ayacucho	37
2.3.2 El papel de Yuyachkani en la CVR	38
Capítulo III: Lo político en el teatro de Yuyachkani.....	40
3.1 Fundamentación	41
3.2 Elementos políticos: Un enfoque de análisis de lo político en el teatro.	42
3.2.1 Muertos y desaparecidos a causa de Sendero Luminoso (SL), el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) y las Fuerzas Armadas y Fuerzas Policiales.....	43
3.2.2 Abusos cometidos por las Fuerzas Armadas y Fuerzas Policiales.....	44

3.2.3	Reclamo de justicia de parte de los afectados por el terrorismo.....	44
3.2.4	Indiferencia de parte de las autoridades políticas y de parte de la sociedad.	46
3.3	Sobre el análisis de una puesta en escena	47
3.4	Técnicas aplicadas para la investigación	48
3.4.1	Cuestionario de Patrice Pavis	49
3.4.1.1	Desglose del Cuestionario de Patrice Pavis.	50
3.4.2	Entrevista estructurada	56
Capítulo IV: Análisis		57
ELEMENTO POLÍTICO 1:		
Muertos y desaparecidos a causa de Sendero Luminoso, el MRTA, y las Fuerzas Armadas y Policiales.		60
ELEMENTO POLÍTICO 2:		
Abusos cometidos por parte de las Fuerzas Armadas y Fuerzas Policiales.....		75
ELEMENTO POLÍTICO 3:		
Reclamo de justicia de parte de los afectados por el terrorismo.		82
ELEMENTO POLÍTICO 4:		
Indiferencia de parte de las autoridades políticas y de la sociedad.....		98
Conclusiones		111
Bibliografía.....		115
Anexos.....		127
Anexo 1: Cuestionario de Patrice Pavis (2000: 51-52).....		128
Anexo 2: Guía de Entrevista.....		129
Anexo 3: Matriz de Análisis		130
Anexo 4: Matriz de investigación.....(Archivo digital)		
Anexo 5: Audio de entrevista..... (Archivo digital)		
Anexo 6: Transcripción de Entrevista		(Archivo digital)



Introducción

La relación entre teatro y sociedad es muy profunda. Los grupos teatrales viven inmersos en una determinada realidad y por lo tanto no pueden ser ajenos a ella. Sus productos culturales son reflejo del mundo en el que viven debido a que la sociedad provee al artista material para incorporar a sus obras.

Yuyachkani es un grupo de teatro peruano con 41 años de trayectoria. Desde su inicio ha estado comprometido con el país y ha asumido una posición activa frente a lo que sucede en la sociedad. Por ello, cuando la violencia política golpeó al Perú durante los años 1980 – 2000, Yuyachkani se sintió interpelado y se vio en la necesidad de responder a lo que sucedía. Sus obras se volvieron espacios políticos, acciones que buscaban mostrar y denunciar el estado de las cosas. El hecho de que estas acciones se constituyeran espacios de diálogo y reflexión política inevitablemente los impulsó a buscar nuevas formas de comunicar.

Así, lo político apareció en sus obras a través de la temática que debían abordar, de los personajes, también en las acciones dramáticas, en el uso del espacio, en las fuentes de creación, etc. *Adiós Ayacucho* es la obra que refleja claramente esta incorporación de lo político, pues tiene como eje el conflicto interno que asoló al país durante 20 años.

En el año 2001 el gobierno de transición de Valentín Paniagua crea la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) para esclarecer los hechos ocurridos durante los años 1980 - 2000 y dar a conocer a la población lo que realmente sucedió durante esos 20 años de violencia, y a fin de iniciar un camino de reconciliación. En junio del año 2001, *Adiós Ayacucho* toma la iniciativa de presentarse en la Plaza de Armas de Lima pidiendo que se cree dicha comisión. La obra fue un eco de lo que muchos peruanos exigían al gobierno. Luego, cuando se creó la CVR, era necesario contar con los testimonios de pobladores víctimas de esta guerra que ayudaran a contar la historia vivida. Es así que se

recurre a las audiencias públicas como uno de los medios para darles voz a las víctimas y conocer la verdad de los hechos. Yuyachkani fue parte de este proceso, pues acompañó las audiencias públicas presentando, entre otras obras, *Adiós Ayacucho*. El objetivo de estas presentaciones era sensibilizar a la población. Yuyachkani propuso una forma de diálogo con la población durante este proceso y logró que las víctimas contaran su testimonio.

La pregunta que guía esta investigación es ¿De qué manera se presenta lo político en *Adiós Ayacucho* en relación al periodo de violencia política que vivió el Perú durante los años 1980 - 2000? Se parte de la hipótesis de que Yuyachkani se vio impulsado a buscar nuevas formas de crear como respuesta a los crímenes perpetrados por los grupos subversivos y las Fuerzas Armadas y Policiales.

Se busca conocer a qué elementos propios de la realidad social vivida en ese momento remite la obra analizada. Se partirá de la hipótesis que *Adiós Ayacucho* representa elementos propios de los años de conflicto armado interno, como: muertos y desaparecidos a causa de Sendero Luminoso, el MRTA y las Fuerzas Armadas y Policiales; el reclamo de justicia de parte de los afectados por el terrorismo; el abuso de parte de las Fuerzas Armadas y Policiales; y la indiferencia de parte de las autoridades y la sociedad.

Además, interesa conocer qué hechos sociales impulsaron al grupo Yuyachkani a incorporar elementos políticos a sus obras.

En el Capítulo I: *Arte y Sociedad* se sentarán las bases teóricas para poder comprender la relación entre la sociedad y el teatro. Se verá porqué el teatro puede ser el espejo de determinados momentos sociales. Asimismo, se abordarán los temas de performance política y teatralidad liminal, conceptos que son cruciales para comprender el terreno en el que se halla *Adiós Ayacucho*.

Posteriormente, en el Capítulo II: *Sociedad y teatro en el Perú*, se ofrece un panorama de la escena teatral de los años 80, para establecer la ubicación de Yuyachkani respecto a otros grupos. Finalmente se dedicará gran parte del capítulo a describir al grupo Yuyachkani, desde sus inicios, sus fuentes de creación, sus obras, su método de trabajo, y su papel durante la época de violencia política de 1980 - 2000.

En el capítulo III: *Lo político en el teatro de Yuyachkani*, se presentan 4 elementos políticos que caracterizaron el periodo de lucha armada interna que sufrió el país durante los años 1980 – 2000, y que fue el contexto en el cual se concibió *Adiós Ayacucho*. Asimismo, se exponen las dificultades que implica analizar un material escénico debido a su fugacidad. Se expondrán también las técnicas de investigación utilizadas para poder responder a las preguntas que guían este estudio.

La sección de *Análisis* se hallará en el capítulo IV. Aquí se analizarán 4 elementos políticos del periodo de violencia, presentes en *Adiós Ayacucho* a través de los componentes escénicos. Estos elementos son: muertos y desaparecidos a causa de Sendero Luminoso, el MRTA y las Fuerzas Armadas y Policiales; reclamo de justicia de parte de los afectados por el terrorismo; abuso de parte de las Fuerzas Armadas y Policiales; e indiferencia de parte de las autoridades y la sociedad.

Finalmente, en la sección *Conclusiones* se presentarán los hallazgos más importantes de esta investigación, entre ellos que los elementos políticos analizados están presentes en todos los componentes escénicos de *Adiós Ayacucho*. Por otra parte, en esta sección también se ofrecerán los aportes de esta investigación al campo del teatro. Posteriormente en *Bibliografía*, el lector encontrará las fuentes a las cuales se tuvo acceso para apoyar esta investigación.



Capítulo I

El Arte y la Sociedad

1.1 Relación entre arte y sociedad

Arnold Hauser afirma en su *Sociología del Arte* que éste surge de la sociedad, ya sea desde los individuos provenientes de una determinada comunidad o como resultado de lo que acontece en dicha sociedad. Cualquier producto artístico es resultado de múltiples factores que tienen su origen muchas veces en el entorno del artista.

Hauser dice que “los componentes de un todo artístico pertenecen en parte a la clase de fenómenos naturales, constantes o relativamente constantes, y en parte a la clase de fenómenos culturales, sociales e históricamente variables” (1977: 215). El entorno social e histórico realmente influye en el desarrollo artístico de una sociedad. Todo lo que las personas hacen tiene una carga histórica o social.

Existe una relación recíproca entre arte y sociedad. El arte devuelve a la sociedad lo que esta le entrega y viceversa. Todos los productos artísticos están dirigidos a una determinada comunidad. Todo lo que se hace es pensando en ese receptor de producto artístico a quien se tiene algo que decir.

Por otra parte, el arte es un medio de expresión y comunicación muy poderoso que apela a los sentimientos. El arte ha servido para decir lo que muchas veces no puede ser dicho de otro modo. Y en este sentido, es imprescindible en cualquier sociedad.

Yuyachkani, a la manera de Henrik Ibsen, quien con su obra “Casa de Muñecas” marcó un hito en la lucha por la igualdad de derechos de hombres y mujeres, es un grupo que se ha visto influenciado por lo que sucede en su entorno. En este caso, desde sus fuentes de creación, desde la temática que aborda o desde el mensaje que propone, este grupo siempre ha respondido a lo que sucede en su contexto social.

Sobre esto, es importante destacar que el arte se anticipa. José Enrique Gómez Álvarez, citando a Aristóteles, indica que “[...] no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad [...]” (citado por Gómez 2003: 175). El arte es no sólo un reflejo de lo que sucede en la sociedad sino que también dice qué podría pasar, se anticipa. En el citado ejemplo de Henrik Ibsen y su pieza “Casa de Muñecas”, se muestra a una mujer que busca emanciparse y se convierte en un paradigma para todas las mujeres que vendrían después del año 1900.

1.2 El teatro como un medio de comunicación social

Desde su origen, a modo de celebraciones rituales colectivas, el teatro tenía la finalidad de comunicar al hombre un acervo sociocultural que servía para despertar en el participante el sentido de pertenencia a una determinada comunidad. Por ejemplo, en la Grecia antigua se realizaba un ritual denominado “Ditirambo” que tenía como fin ofrecer culto a Dionisio, dios del vino. Lo interesante era que el pueblo griego expresaba a través de este rito el gozo de su unidad (Prieto 1992: 5 - 19).

Tal vez este poder del teatro se deba a que éste sólo es posible a través del encuentro entre artistas y espectadores. Es sólo gracias al público que existe el teatro. Además de que el espectador se ve identificado al ver una obra de teatro debido a que lo que ve son seres humanos como él en el escenario.

Antonio Prieto indica que “la gente se reúne en el teatro para compartir y participar de una representación que lo hace consciente de su condición humana y para comunicarse a sí mismo mensajes creados por la colectividad” (1992: 198). Se entiende entonces que el teatro es un acto de comunicación y comunión entre dos partes que permite que el espectador se vea a sí mismo y tome conciencia de muchos aspectos de su vida.

Tal vez sea esta la razón por la cual el teatro es considerado como una gran herramienta de comunicación y educación, porque tiene la capacidad de lograr esta transformación en el espectador. El teatro lo impulsa a tomar una posición y una actitud activa: que el espectador haga algo después de ver la puesta en escena.

Un caso paradigmático en el Perú es el de la participación del Grupo Yuyachkani como motivador de la expresión de sentimientos profundos en las audiencias públicas convocadas por la Comisión de la Verdad y Reconciliación en el año 2002. El grupo presentó las obras *Antígona* y *Adiós Ayacucho* en los lugares más golpeados por la violencia (Huamanga, Huanta, etc). Esto se hizo debido a que se tenía la certeza de que al ver estas obras teatrales la gente que temía declarar lo que le había pasado perdería el temor y se animaría a hacerlo. Y en efecto, eso fue lo que sucedió.

Al ser el teatro un arte, es evidente su fuerte relación con el acontecer social, más aún cuando se trata de un arte de carácter representativo, que toma elementos de la vida diaria y los representa en escena, maximizándolos y haciéndolos visibles ante nuestros ojos. Y es que el teatro tiene la gran capacidad de hacer ver cosas que a simple vista no se notan.

Gino Luque, dramaturgo e investigador teatral peruano, menciona a propósito de *Antígona* de Yuyachkani: “Cada comunidad desarrolla prácticas simbólicas que funcionan como espejos por medio de los cuales adquiere cierto grado de autoconciencia acerca de sus procesos sociales” (Luque 2008: 75). Siguiendo al autor, entre estas prácticas se encuentra el teatro que constituye “un espacio privilegiado para explorar los conflictos sociales” (Luque 2008: 75). Esto, debido a que el teatro da la posibilidad de volver a vivir o recordar lo que acontece en la sociedad y, a partir de esto, analizar y hasta tener una visión crítica y amplia del asunto.

Esto es lo que sucede, por ejemplo, en *Antígona* de Yuyachkani. Esta obra busca mantener la memoria de un país que es casi indiferente a lo que está sucediendo en el interior. Lo mismo sucede en *Adiós Ayacucho*, en donde la violencia política es el tema de fondo y es narrada en escena por el protagonista. Estas obras proponen al público, cada una a su manera, vivir la realidad que vivió el país durante el conflicto armado de los años 80 y 90.

Teatro y sociedad están íntimamente ligados y se alimentan recíprocamente de modo tal que “el teatro se convierte en un espacio que funciona como espejo de ciertos momentos traumáticos de la historia nacional reciente en el que el público aprende algo acerca de su identidad colectiva y de la responsabilidad ética y política que atañe a su rol de espectador” (Luque 2008: 82). Lo que sucede en la sociedad determina y tiene repercusiones en la producción teatral y artística, y del mismo modo, lo que ve el espectador en escena tiene y debe tener repercusiones en su nuevo desenvolvimiento en la sociedad.

1.2.1 Teatro político

El teatro político es aquel que “quiere participar con sus propios medios específicos en el esfuerzo general y en el proceso de transformación de la realidad social” (Catri 1988: 8). Erwin Piscator, director de teatro alemán, fue quien propuso en el año de 1929 la noción de un teatro orientado a cambiar radicalmente la sociedad. Su teatro era revolucionario debido a que quería contribuir al derrocamiento de la burguesía (Gallo 1968: 58) durante la situación política que atravesaba Alemania después de su derrota en la Segunda Guerra Mundial (Piscator 1973: VIII).

Durante esta época Erwin Piscator se cuestionaba sobre la situación social y la necesidad de que el teatro tuviera alguna participación en el esfuerzo por cambiar la sociedad. Al respecto Blas Raúl Gallo dice: “Las necesidades

impulsaban la creación de un teatro que marchara de acuerdo al ritmo social. ¿Cómo es posible –se preguntaba Piscator- que mientras las tropas que venían de Potsdam y Juterboj ametrallaban a los obreros en las calles de Berlín, en los teatros semidesiertos se representara “Como gustéis” de Shakespeare?” (Gallo 1968: 58)

El teatro surge del diálogo y la comunicación entre artistas y espectadores, por lo tanto, supone la participación activa de ambas partes. De ahí su carácter político, de participación. Ileana Diéguez indica: “El teatro es de naturaleza política, no por decisiones temáticas, sino por la naturaleza de sus relaciones, y en Yuyachkani esta ha sido una vertiente ampliamente explícita, precisamente porque siempre ha elegido la creación escénica como una práctica relacional construyendo sus procesos a partir del diálogo con los otros y concretizando la idea del arte como un intersticio social” (Diéguez 2008: 24).

No solo la temática de una obra define que esta sea considerada teatro político, también está el hecho de que el teatro invita al espectador a actuar, a ejercer su derecho de ciudadanía y a reconocerse parte de un todo. Por ejemplo, lo que logró Yuyachkani con *Antígona* al presentarla durante las audiencias públicas fue sensibilizar a la población para que asuma un rol participativo en la sociedad y se anime a contar su verdad. (Rubio 2008: 67).

El teatro político coloca los recursos artísticos al servicio de acciones que tienen como finalidad mostrar y revelar lo que está sucediendo. Es en este camino que la línea entre la realidad y la ficción es casi imperceptible y la realidad pasa a ser presentada más que representada (Diéguez 2008: 27). Lo que se hace es poner en escena lo que sucede en la vida diaria. Esta mezcla entre ficción y realidad hace que el espectador tenga un papel más activo.

1.3 Performance Política

Interesa abordar el término de *performance* para el desarrollo del presente estudio debido a que la obra que se analiza en esta investigación puede ser representada en un espacio teatral o bien puede ser trasladada e irrumpir espacios cotidianos.

Definir el término *performance* no es tarea fácil debido a que se trata de un objeto de estudio extraño que escapa la fijación material pues es efímero (Diéguez, citado por Devesa 2008). La performance es una “expresión artística que de algún modo pertenece a todos los géneros señalados por Aristóteles” (Gómez 2003: 174).

El término no es nuevo, viene del campo de la antropología y sirve para referir a prácticas culturales. Una performance es una práctica cultural, una práctica de representación que está inevitablemente cargada de ideología (Counsel y Wolf 2001: 31). “Para Víctor Turner, así como para otros antropólogos [...], las performances revelaban el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura” (Taylor 2005: 4).

Richard Schechner propone que todas las prácticas culturales como actos políticos, festividades y eventos sociales, tienen potencial performativo y pueden ser circunscritos dentro del ámbito teatral, llegando así al concepto de performance teatral (Carvajal 2009). Interesa desarrollar más este concepto con ejemplos de la vida cotidiana. Por ejemplo, un partido de fútbol, tiene una acción desarrollándose en el campo de juego y tiene a una serie de espectadores observando lo que sucede. Un partido de fútbol bien podría explotarse y mezclarse con el acto teatral y convertirse en una performance.

Una performance es una acción. Para Diana Taylor “las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard

Schechner ha dado en llamar *twice behaved - behavior* (comportamiento dos veces actuado)” (2005: 4).

Es así que, tomando como base las prácticas culturales, los artistas crean acciones cargadas de ideología que buscan transmitir algo al espectador. Sobre el performance debe recalcarse que no es "mal teatro", ni una propuesta artística "incompleta", sino el empleo del cuerpo como una herramienta de expresión y comunicación (Mateos 2007). Respecto al uso del cuerpo:

Los artistas del performance usan como materia prima al cuerpo en acción (aunque también trabajan al cuerpo inmóvil o al cuerpo ausente), para lo cual en ocasiones recontextualizan las técnicas cotidianas del cuerpo para tornarlas significativas. Mientras que un performer trabaja con acciones significativas, un actor teatral trabaja medularmente con actuaciones narrativas. (Prieto 2009: 11).

Es así que en algunas performances no se cuenta necesariamente una historia con principio y fin. A veces no hay personajes sino sólo presencias que se encargan de realizar acciones llenas de significado.

Adiós Ayacucho ha sido presentada en espacios públicos durante la etapa de elaboración del informe de la Comisión de la Verdad, que investigó los hechos ocurridos durante la guerra interna que sufrió el Perú desde el año 1980 hasta el año 2000. La obra tiene como espacio escénico un rito social: un velorio.

José Enrique Gómez Álvarez dice que el performance es acción y los personajes que en el intervienen desarrollan una trama o nudo de acciones. Asimismo, a través del performance se busca mostrar o denunciar algún hecho al espectador (Gómez 2003: 171). Un claro ejemplo de ello se dio en la intervención-performance “Peru No-Vio”¹, llevada a cabo en el año 2003 en el frontis del Palacio de Justicia. Un grupo de novias llegó para expresar a los ciudadanos su

¹ Esta intervención fue concebida durante el curso Taller de producción teatral II, dictado en el año 2003, ciclo I, en la Pontificia Universidad Católica del Perú por Miguel Rubio, director de Yuyachkani.

intento por hacer que el Perú no olvide lo que sucedió durante los años del terrorismo. Las participantes querían expresar su deseo de dejar de lado la indiferencia e identificarse con la verdad.

1.3.1 Liminalidad

Víctor Turner “propuso el concepto de liminalidad para designar acciones o situaciones alternativas inscritas en el margen o umbral entre distintos campos” (Carvajal 2009). Este antropólogo analiza la liminalidad en situaciones ambiguas, pasajeras o de transición, propone cuatro aspectos para el análisis de la condición liminal:

1) *la función purificadora y pedagógica* al instaurar un período de cambios curativos y restauradores; 2) *la experimentación de prácticas de inversión* -“el que está arriba debe experimentar lo que es estar abajo” (Turner 1988: 104) y los subordinados pasan a ocupar una posición preeminente (1988: 109), de allí que las situaciones liminales pueden volverse riesgosas e imprevisibles al otorgar poder a los débiles-; 3) *la realización de una experiencia, una vivencia en los intersticios de dos mundos*; y 4) *la creación de communitas*, entendida ésta como una antiestructura en la que se suspenden las jerarquías, a la manera de ‘sociedades abiertas’ donde se establecen relaciones igualitarias, espontáneas y no racionales (Diéguez 2009: 2).²

La propuesta de Víctor Turner ayuda a entender las formas de puesta en escena del performance. Lo que se muestra en muchas performances es una situación de protesta social que es llevada a cabo para reclamar o expresar lo que se debe decir y así generar un cambio. Respecto a la experimentación de prácticas de inversión, en una performance se presentan personajes que a veces no existen para el teatro convencional. Con su aparición en las performances se les da a estos personajes voz dentro de las representaciones públicas del sistema social.

² La cursiva es nuestra.

Con respecto a la realización de una experiencia en los intersticios de dos mundos, el performance ocurre en la brecha que existe entre la sociedad y la representación. El performance está en un limbo entre lo teatral y lo cotidiano. Y de allí parte su riqueza para poder ser aprovechada como medio de comunicación social. El artista en un performance es a la vez actor, performer y ciudadano (Diéguez 2008: 28).

Finalmente, respecto a la creación de *communitas*, en el performance se suspende la separación entre performer y espectador y éste pasa a participar del acto performático volviéndose testigo y en algunos casos participando de la acción. Pero no sólo eso, sino que al ser las *communitas* una antiestructura en donde se establecen relaciones no racionales, se abre la posibilidad de comprender el trance entre un personaje vivo y uno muerto, tal y como sucede en la obra *Adiós Ayacucho*.

1.3.2 Teatralidad liminal

Hay una doble perspectiva en el performance, pues el actor se convierte en un “ente liminal”. Es practicante a la vez que participante, es implicado a la vez que “observador periférico”. El actor está en una condición dual (Diéguez 2008: 27). Esto debido a que, desde su rol de ciudadano, denuncia lo que sucede en su entorno, pero a la vez se encuentra representando para un determinado público.

Ileana Diéguez propone el concepto “teatralidad liminal”, que refiere a prácticas que desde el arte se arriesgan a intervenir en espacios públicos insertándose en dinámicas ciudadanas (Carvajal 2009). Son éstas, situaciones en donde se cruzan la teatralidad y la performatividad, la representación y la presencia, el arte y la vida (Diéguez 2009: 5). Esto es claramente visto en *Adiós Ayacucho*. La obra fue llevada a distintas partes del Perú y en muchos casos tuvo que irrumpir espacios cotidianos: plazas, mercados, etc. Los actores eran performers pero también ciudadanos pues expresaban el sentir del pueblo.

Es así que se entiende a la “[...] liminalidad como extrañamiento del estado habitual de la teatralidad tradicional y como acercamiento a la esfera cotidiana” (Diéguez 2009: 3). El arte parece acercarse más a los rituales y esto es posible en situaciones de mutación, crisis y cambios (Diéguez 2009: 3), tales como la situación de violencia política que vivió el Perú. Un momento de crisis y cambios en un país hace posible la creación de piezas artísticas de gran contenido social.

1.3.2.1 Performance política y cuerpo

El término “performance política” es introducido por Miguel Rubio, director de Yuyachkani, en su libro *El cuerpo ausente*, y refiere a “intervenciones en la polis” (Diéguez 2008: 26). Es decir, acciones que irrumpen en el desarrollo cotidiano de un determinado lugar con el propósito de confrontar al público. Se les llama *políticas* debido a que son hechas en la polis, y debido a que estas prácticas trascienden la dimensión estética y hacen que se activen para los artistas roles de participación ciudadana (Diéguez 2008: 26).

Es claro que el centro del acto teatral es el cuerpo del actor, es allí donde nace el hecho escénico y donde se concentra la acción. Pero el cuerpo no es una presencia material solamente.

De acuerdo con Ileana Diéguez, el cuerpo del actor es el de un sujeto inserto en una coordenada de tiempo y espacio que asume no solo su fisicalidad sino también la eticidad y responsabilidad del acto y las derivaciones de su intervención (Carvajal 2009). Esto significa que el cuerpo del actor no es sólo un material corpóreo, sino también un ente que al representar debe asumir las responsabilidades y consecuencias que genera. Por ejemplo, Yuyachkani llevó la obra *Antígona* a Huanta, Huánuco, Huancayo, etc., durante las audiencias públicas de la CVR. Lo sus intervenciones trajeron como consecuencia fue que los

afectados por el terrorismo se atrevieron a darles públicamente su testimonio y a contar lo que realmente sucedió (Rubio 2008: 55).³

Alfonso del Toro dice que el cuerpo como materialidad representacional es un lugar para la memoria y un registro de la opresión, de la tortura, la manipulación (Kurapel 2007). Es aquí cuando se ve que el artista puede ser parte del acontecer social y que su cuerpo es prestado para hacer visible los cuerpos ausentes y recuperar, metafóricamente, tantos rostros borrados (Diéguez 2008: 26).

Esto es claro en la representación de *Rosa Cuchillo* del grupo Yuyachkani, en el que una madre busca desesperadamente el cuerpo de su hijo desaparecido. El propio grupo Yuyachkani se basó en Angélica Mendoza, cuyo hijo fue desaparecido en Ayacucho en 1983. Desde ese entonces ella se convirtió en la madre de todos los desaparecidos a causa de la guerra interna pues se dedicó a buscar a su hijo al igual que muchas madres ayacuchanas (Rubio 2008: 75).

³ La CVR registró el testimonio de 422 personas durante las 8 audiencias con víctimas, 5 audiencias temáticas y 7 asambleas públicas. Estas audiencias se realizaron en Huanta, Huamanga, Huancayo, Huancavelica, Lima, Tingo María, Abancay, Trujillo, Chumbivilcas, Cusco, Cajatambo, Pucallpa, Tarapoto, Huánuco, Chungui.



Capítulo II

Sociedad y Teatro en el Perú entre los años 1970 y 1980

2.1 Contexto teatral en el Perú de los años 1970 y 1980

En la década de los '70 surgieron un gran número de grupos teatrales en el Perú, todos ellos con la premisa de incorporar elementos de la realidad social del país a su propuesta artística. Era el turno del gobierno militar de Juan Velasco Alvarado. Era este un gobierno de convicciones socialistas que propuso cambios radicales en el sistema agrícola, de propiedades, educativo, etc. (Olano 2010). Era una época de cambios sociales y reformas económicas que no podía dejar de influenciar el teatro.

Aparecieron las organizaciones populares, se hicieron más visibles los militantes de izquierda. Muchos grupos de teatro eran prácticamente participantes activos de estos movimientos o surgieron con esta finalidad. Esta era la temática que prevalecía entre los diversos grupos de teatro en la década del '70. Sin embargo, en la década de los 80, y con la creciente presencia de grupos terroristas y el inicio de la lucha armada, el panorama cambió radicalmente.

Esta guerra que había comenzado estaba atacando también a los militantes de izquierda y movimientos populares, era algo que ni siquiera ellos esperaban (Manrique 1989: 9). Con todo esto: asesinatos, torturas, desapariciones y la crueldad propia de la guerra, la violencia apareció como temática dominante de todo el teatro peruano.

Según diversos testimonios, esto planteó un gran reto a todos los que hacían teatro, un reto que debían afrontar con creatividad y compromiso. El teatro peruano da un giro y “se empieza a evidenciar un claro desplazamiento de reflexión sobre nuestra historia reciente que antes era prerrogativa exclusiva de las ciencias sociales” (Salazar 1989: 65). En efecto, los grupos de teatro se convirtieron en “investigadores sociales de campo” (Salazar 1989: 66).

El hecho de estar en mayor contacto y más enterados de lo que sucedía en los andes sin duda fue un motivo para que comenzaran a incorporar elementos de tradición andina en su propuesta escénica (Salazar 1989: 66). Es interesante notar cómo se da una relación de influencia de la sociedad en un grupo teatral y posteriormente de incorporación. Era inevitable y necesario que un grupo teatral respondiera a su entorno social de manera activa.

Se debe destacar cómo es que este periodo de guerra afectó a todos los grupos teatrales. Cada uno afrontó esta problemática de distinta manera y se lanzaron a una búsqueda para llegar a nuevas formas de comunicar. Al respecto, Hugo Salazar describe: “En el ámbito del teatro los nuevos agentes sociales y sus estrategias simbólicas plantean cambios radicales tanto dentro de la escena como fuera de ella. Grupos como Yuyachkani, Cuatro tablas y posteriormente Telba, reformulan sus presupuestos estilísticos y conceptuales intentando, cada cual a su manera, inserta los nuevos imaginarios que segrega la escena social dentro de la escena teatral” (1989: 67).

Puede verse cómo algunos grupos de teatro tuvieron que cambiar. Todos eran muy distintos entre sí y tenían diferentes métodos de trabajo, algunos se quedaron en el camino y no continuaron. Junto a Yuyachkani, objeto del presente estudio, encontramos a grupos peruanos bastante importantes.

2.1.1 Cuatro Tablas

Este grupo teatral se fundó en 1971 en Lima. Su fundador y director Mario Delgado, junto a otros jóvenes, apostó por un teatro que manifestara su disconformidad con lo que sucedía en el entorno político y social. Como primer espectáculo presentaron *Tu país está feliz*. Luego, con otra generación de miembros, presentaron *OYE*, su obra más reconocida estrenada en 1972. Este grupo ha estado y sigue orientado a desarrollar un teatro para las comunidades

andinas y de la selva. Además se dedica a la enseñanza. Sus miembros ahora son otros, pero el grupo sigue vigente (Grupo Cuatro Tablas 2006).

2.1.2 Grupo Maguey

El grupo Maguey se formó en el año 1982, y con el tiempo se consolidó como un grupo de teatro que sigue hasta nuestros días. Maguey se inició y continúa como un grupo dedicado a la investigación y pedagogía teatral. Proponen un teatro interdisciplinario y transcultural (Grupo de Teatro Maguey). Sus miembros más destacados son Willi Pinto y María Luisa de Zela.

2.1.3 Grupo Ensayo

Este grupo teatral fue formado en el año 1983 por Luis Peirano, Alberto Isola, Jorge Guerra, Alicia Morales, Mónica Rodríguez y Gianfranco Brero. Desde sus inicios se preocuparon por trabajar con obras de repertorio de autores internacionales, pero sobre todo de autores nacionales. Este grupo se formó bajo la idea de abordar en sus obras la problemática social que consideraban suya. Entre algunas de las obras que presentaron se encuentran: *El alma buena de Sechuan* de Bertolt Brecht, *La Salsa Roja* de Leónidas N. Yerovi, *Matrimonio de Bette y Boo* de Christopher Durang, entre otras (Eidelberg 1994: 176-177).

2.1.4 Otros grupos

También existieron grupos con menos presencia, algunos de los cuales continúan produciendo hasta hoy. El grupo teatral Abeja, dedicado al teatro para niños. El grupo teatral Magia, que tiene como director y fundador a José Carlos Urteaga Castro. La Tarumba nació en el año 1984 y fue fundada por Fernando Zevallos. Este grupo nació con el afán de formar un colectivo que explorara diversas artes.

2.2 Grupo Teatral Yuyachkani

Yuyachkani es un grupo teatral peruano fundado en 1971 cuyo nombre significa “Estoy pensando, estoy recordando”. Es un grupo que se ha mantenido, a través de sus 41 años, en su compromiso por hacer un teatro político y social que refleje la situación y realidad peruana. Yuyachkani está reinventándose constantemente y buscando nuevas formas de comunicación. Comienza teniendo como director a Miguel Rubio Zapata y como parte del grupo a Teresa Ralli, Rebecca Ralli, Débora Correa, Ana Correa, Augusto Casafranca, Fidel Melquiades, Amiel Cayo, y Julián Vargas. Nacieron como grupo de teatro, mas no como compañía. Dado que eran un grupo asumieron un estilo de vida en colectivo.

En sus inicios era un grupo que hacía teatro de enseñanza política, y al igual que otros grupos peruanos, estaba vinculado a movimientos de izquierda (opuestos a los gobiernos militares), sindicatos, comunidades, universidades, etc. Peter Elmore dice sobre Yuyachkani, “hasta mediados de los 80 se distinguió por hacer un teatro de pedagogía política y afirmación militante del movimiento sindical clasista” (Elmore 2002: 132).

Este grupo es un ejemplo de cómo “el artista es un instrumento con el que se puede ejercer influencia, ya sea directa o indirectamente, en su calidad de transmisor de propaganda manifiesta o de ideología latente” (Hauser 1977: 312).

Desde sus inicios, Yuyachkani comenzó a trabajar bajo los postulados de Bertolt Brecht, lo cual le dio una fuerte carga social a su trabajo teatral. Por otra parte, el grupo siempre ha estado y está en contacto e intercambio artístico con Jerzy Grotowski, Eugenio Barba y el Odín Theater; así como con Santiago García y el Grupo La Candelaria de Colombia. Estas relaciones marcaron el enfoque de su trabajo.

2.2.1 Primeras obras

El trabajo de Yuyachkani se inició con una creación colectiva de fuerte contenido ideológico titulada *Puño de Cobre*, estrenada en 1972. El sociólogo Nelson Manrique indica que “fue ante todo una obra de denuncia, inspirada en la masacre de Cobriza, un campamento minero de la sierra central” (1989: 7). La obra era un testimonio de una huelga minera y de cómo ésta fue reprimida por las fuerzas del orden.

Después surgió *Allpa Rayku* (1978), obra fundamental con la cual se iniciarían en la búsqueda de referentes andinos como fuente de creación: las fiestas populares, la danza, la música, el quechua, etc. (Manrique 1989: 8). Fue con esta obra que descubrieron el inmenso mundo de las prácticas culturales andinas, que ya de por sí eran teatrales. Esta obra trataba la lucha de los campesinos para llevar a cabo la reforma agraria. Es evidente que aquí comenzaron a incorporarse las múltiples disciplinas (danza, música, canto, etc) que componen el trabajo de Yuyachkani.

La obra *Encuentro de Zorros* (Lima, 1985) también fue importante pues planteaba el encuentro entre el mundo occidental y el mundo andino. Esta obra ya presentaba personajes propios de la imaginería popular, “Encuentro de Zorros convoca a personajes de estirpe mítica” (Elmore 2002: 135). Por ejemplo una santera y diversos personajes de los andes. Pero también fue importante porque incorporó elementos propios de la situación social que se vivía, por ejemplo la migración como escape a la pobreza y a la violencia (Rubio 2008: 92).

Pero con los sucesos violentos de la guerra interna, cada vez más frecuentes, Yuyachkani tomó otro camino. En efecto, la obra que cerró el ciclo didáctico de la producción de Yuyachkani fue *Los músicos ambulantes* (Elmore 2002: 133). Y la obra que marcó el inicio de un nuevo camino fue *Contraelviento*, obra con referentes andinos, que impulsó al grupo a esta nueva forma de teatro propia de un contexto lleno de violencia.

2.2.2 Propuesta artística

Como grupo, Yuyachkani tiene un método particular de trabajo. Sus obras son creaciones colectivas. Es decir, actores y director aportan al desarrollo y creación. Al respecto, Enrique Buenaventura dice que “la creación colectiva es definida como una participación creadora igual por parte de todos los integrantes, que cambia radicalmente las relaciones de trabajo convencionales. Todos los miembros son responsables por el producto artístico, todos participan en cada etapa y en todos los aspectos de la producción” (s.a.: 99). Esta es una gran diferencia con el teatro convencional en el que, por lo general, es el director quien ordena y organiza mientras que el actor sigue indicaciones.

Algo que hay que mencionar sobre la creación colectiva de Yuyachkani, es que no parte de un texto ya escrito para crear, sino que busca que todo surja de las exploraciones que hacen los actores. El texto surgirá al final del proceso y sobre todo con el contacto con el público, que es pieza fundamental. Respecto a esto Buenaventura dice que “la intervención del público representa, en esencia, una nueva propuesta de creación” (s.a.: 104).

La etapa de creación de Yuyachkani tiene dos momentos: *Acumulación sensible* y *Trabajo de mesa*. Durante el proceso de *Acumulación sensible* se trabaja para acumular la mayor cantidad posible de material que proponen los actores durante las improvisaciones e información que investiguen sobre el personaje que están creando. Es este el momento para jugar y proponer (Rubio s.a.: 4). En el segundo momento -en el *trabajo de mesa*- el grupo dialoga para determinar, de acuerdo a lo que han acumulado, la temática de la obra y la trama argumental (Elmore 2002: 139). Como se observa, el proceso de creación es complejo y puede tomar varios meses.

Por otra parte, Yuyachkani se ha preocupado por lograr que cada uno de sus integrantes sea un actor completo. Esto con el fin de lograr mayores

posibilidades de comunicación y “desarrollo de las capacidades expresivas, que alcanza niveles de verdadero virtuosismo en la utilización de la danza, los instrumentos musicales, la voz, y el instrumento principal de un actor: su propio cuerpo” (Manrique 1989: 8). Se puede observar esto en cada obra de Yuyachkani, todos tocan instrumentos, a la vez que cantan y hablan en quechua, o danzan, etc., ejemplo claro de esto es *El último ensayo*, estrenada en Lima en el año 2008.

Siguiendo en esta misma línea hay que destacar que el grupo se dedica a la investigación de aspectos diversos que puedan contribuir a su desarrollo como actores, al desarrollo de su presencia en el escenario, el dominio de su cuerpo. Yuyachkani está muy influenciado por disciplinas orientales como lo son el Kung-fu o el Tai-chi. De hecho, cada integrante tiene una disciplina particular bajo la cual trabaja e investiga.

Todo este sistema incluye el que Yuyachkani marque algunos de sus espectáculos con una carga festiva y lúdica, logrando con esto una relación más fluida con el público y teniendo como objetivo principal la reflexión (Elmore 2006: 126). Es interesante notar cómo desde el humor o el juego se invita a la reflexión. Esto se relaciona con lo que Bertolt Brecht denominó *distanciamiento*.

2.2.2.1 Temática y Compromiso con la sociedad

La temática de las obras de Yuyachkani ha estado siempre relacionada con lo que se vive en la sociedad peruana. Desde que se inició, Yuyachkani ha estado comprometido con la sociedad, ya sea denunciando lo que sucedía en ella o reflexionando sobre la situación social e invitando al público a que reflexione y se convierta en un ciudadano activo. Es importante notar este fuerte vínculo entre teatro y vida. Al respecto, Ileana Diéguez dice: “La participación del artista en las problemáticas de urgencia de su contexto, propiciando rituales colectivos, colocando sus recursos artísticos al servicio de acciones que buscan denunciar el estado de las cosas o simplemente aliviar el sufrimiento cotidiano; constituyen

situaciones en las cuales se vuelven borrosas las fronteras entre arte y vida, entre actor, performer y ciudadano, entre ficción y realidad” (Diéguez 2008: 27).

Es claro que Yuyachkani está en el límite entre teatro y vida. Lo que hacen lo hacen no sólo desde su papel artístico, sino también desde su papel de ciudadanos, como miembros de esta comunidad. Esto mismo propone Bertolt Brecht: “El teatro debe dirigirse a la realidad para estar en condiciones y tener el derecho de producir imágenes eficaces de la realidad” (Brecht 1957: 27). Por ello Yuyachkani tiene derecho de dirigirse a la sociedad porque, al igual que cualquier ciudadano, es parte de ella.

Los temas por los cuales ha fluctuado la obra de Yuyachkani han tenido como principal componente la realidad política y social peruana, ese es el gran tema de las obras del grupo. Las injusticias sociales, la coyuntura política, los anhelos de la sociedad, su visión de la sociedad, son ejes de sus historias. Es necesario recalcar que en este proceso ha tenido gran influencia la recurrencia al mundo andino.

Pero los propios miembros del grupo Yuyachkani también han sido tema de sus propias obras, como en *Hasta cuando corazón* o *El último ensayo*. Además, es innegable la influencia que ejercen José María Arguedas y José Carlos Mariátegui en la temática y el lenguaje de las obras del grupo (Soberón 2001). Así, la obra “Los músicos ambulantes” plantea la unidad de lo andino, lo selvático y lo criollo para construir un nuevo país.

2.2.2.2 Fuentes de creación

Es evidente que las fuentes en las cuales se apoya Yuyachkani para crear provienen de las tradiciones andinas: danzas, fiestas patronales, creencias, mitos, etc. Personajes propios del Cuzco como el “Qolla”, presente en *Adiós Ayacucho*, hasta representaciones de las devociones populares como en *Santiago*, permiten verificar sus puntos de partida.

Yuyachkani hace una apropiación de los elementos de la cultura andina, los reelabora y los incorpora a su creación. Yuyachkani no hace uso de estas tradiciones como sólo proveedoras de color y utilería, sino como un modo nacional de hacer teatro (Elmore 2006: 126). No es que presente las tradiciones populares igual que en la realidad, sino que hacen una apropiación de esos elementos a través de las disciplinas que manejan y a través de su propia historia personal como seres humanos.

2.2.3 Labor pedagógica

Yuyachkani también se ha dedicado a la enseñanza. En la casa Yuyachkani, en Magdalena del Mar, se ofrecen talleres dedicados a compartir lo que ellos han encontrado en 41 años de búsqueda artística. Además, Yuyachkani sigue en su afán por trabajar con el mundo andino y también realiza talleres en comunidades, con mujeres y niños.

Por otra parte es importante mencionar el trabajo que hace Yuyachkani en los desmontajes y demostraciones del trabajo de los actores. “La demostración de trabajo es un estilo teatral que se abordó en el grupo Yuyachkani con el objetivo de compartir con los espectadores los ‘secretos’ que están detrás de aquello que el público ve, el camino que permite construir un resultado escénico” (Grupo Yuyachkani 2009). Esto es importante pues permite al espectador conocer lo que hay detrás, pero también es significativo para el grupo pues le permite conocer las reacciones del público.

2.3 Yuyachkani en la etapa de violencia política de 1980 - 2000.

La violencia política sufrida en el Perú a partir de los años 80 obligó a Yuyachkani a cambiar su propuesta teatral. Durante ese tiempo se vigilaba al grupo porque había mucho interés por saber lo que hacían. Ellos no sabían de qué

lado venía esa vigilancia. Miguel Rubio cuenta: “Por esos días, frente a la casa del grupo solíamos encontrar una pareja de ‘enamorados’ que se abrazaba y besaba sólo cuando abríamos la puerta. Obviamente nos vigilaban” (Rubio 2008: 48). El grupo también comenzó a sentir las consecuencias del clima de inseguridad y violencia que se vivía.

Para Yuyachkani el cuerpo ha sido y es el centro y fuente de la acción. Sin embargo, con el periodo de violencia que sufrió el país, ellos percibieron que para el discurso público, el de los medios, el de la política, la idea de cuerpo se fue diluyendo ante sus ojos y fue perdiendo valor. Comenzó a ser cosa de todos los días el hallazgo de los cuerpos de peruanos masacrados, mutilados, o las denuncias de desapariciones. Los actores debieron trabajar en la ausencia de sí mismos para prestar su cuerpo a los ausentes y desaparecidos (Rubio 2008: 37). Se puede observar aquí cómo la idea de cuerpo cambia a partir de lo que sucede en el contexto social.

Interesa dar a conocer un fragmento de la declaración que Yuyachkani dio con motivo del Primer Encuentro de Teatro por la Vida en el año 1988, realizado como parte de la Campaña Contra la Desaparición Forzada en el Perú:

Este evento es nuestra modesta respuesta, desde el teatro, contra el peligroso avezamiento ante la muerte impune, contra la indolente costumbre que, parece envolvernos incontinentemente frente a la violación permanente de los derechos humanos. El teatro, que muestra, deslumbra e inquieta, se convierte también así en una respuesta consciente y decidida, cuando la violencia política, en nuestro país, durante los últimos años, ha logrado erigirse sobre una viejísima violencia estructural que se ejerce desde las más recónditas instancias del Estado.

Nosotros nos negamos a que la vida del pueblo se consigne como un simple dato estadístico. Nos negamos a que los políticos y técnicos que manejan el país hagan pasar por verdad la inevitabilidad de la muerte de niños, mujeres y hombres del pueblo peruano. Nos negamos a aceptar el flaco humor, la broma

cruel que significa decidir el número mayor o menor de muertos que se requiere para terminar, supuestamente con la inflación. Nos negamos a aceptar la disyuntiva de muerte inmediata o muerte lenta para los hijos del pueblo, como posible solución a una crisis profunda y despiadada. *Nosotros nos negamos rotundamente a ser cómplices de esta situación injusta.* (Rubio 2008: 46-47)¹

En las obras que Yuyachkani presentó a partir de 1989 se observa que todas tienen la misma temática. En *Rosa Cuchillo* el personaje busca el cuerpo de su hijo. En *Antígona* el personaje busca el cuerpo de su hermano para darle entierro y finalmente *Adiós Ayacucho*, obra que se analiza en esta investigación, el protagonista busca su cuerpo para poder enterrarse (Rubio 2008: 37).

2.3.1 Adiós Ayacucho

Esta obra está basada en la novela de Julio Ortega titulada *Adiós, Ayacucho*, escrita en el año 1986. Es una novela de 56 páginas en la que intervienen personajes de la vida de Alfonso Cánepa, el protagonista; también intervienen personajes de la urbe como un estudiante de antropología y un niño que ayuda a Alfonso Cánepa a encontrar descanso.

El director de Yuyachkani, Miguel Rubio, adaptó esta novela al teatro y la convirtió en un unipersonal que se estrenó en 1990. Adicionalmente, el texto teatral ha sido publicado de manera íntegra en lengua quechua². Este unipersonal fue interpretado por uno de los integrantes del grupo Yuyachkani: Augusto Casafranca. La obra teatral *Adiós Ayacucho* difiere del resto de obras de Yuyachkani, pues el grupo partió de un texto adaptado para crear. *Adiós Ayacucho* es la historia de un hombre muerto que viene a Lima a recuperar las partes de su cuerpo que le faltan para poder descansar en paz.

¹ La cursiva es nuestra.

² Para efectos de esta investigación solo se analizará la versión en español, dado que la puesta en escena analizada es también en español.

La obra tiene como protagonista a Alfonso Cánepa, un dirigente campesino ayacuchano que ha sido torturado y asesinado por las fuerzas del orden y arrojado incompleto en una fosa común. Viaja de Ayacucho a Lima para recuperar las partes faltantes de su cadáver y poder descansar en paz. Al llegar a Lima se dirige hasta la Plaza de Armas para pedirle al presidente que le devuelva su cuerpo y no demore más su entierro (Rubio 2008: 41).

El Qolla, un personaje cusqueño propio de la tradición andina, incorpora el componente humorístico a la obra. La escenografía representa un velorio en algún lugar de la sierra, pero es uno sin cuerpo: se velan las ropas del difunto.

2.3.2 El papel de Yuyachkani en la CVR

La Comisión de la Verdad y Reconciliación optó por diversas líneas de acción para conocer la verdad de los hechos ocurridos durante los años 1980 – 2000. Una de ellas fue la realización de audiencias públicas que tuvieron como finalidad darles voz a las víctimas y reivindicar su carácter de ciudadanos, incorporando su testimonio de lo ocurrido durante los años de violencia (CVR 2003).

Estas audiencias fueron sesiones solemnes que se mostraron a todo el país mediante los medios de comunicación. Se realizaron un total de 8 audiencias con víctimas, 5 audiencias temáticas y 7 asambleas públicas. Estas audiencias se realizaron en Huanta, Huamanga, Huancayo, Huancavelica, Lima, Tingo María, Abancay, Trujillo, Chumbivilcas, Cusco, Cajatambo, Pucallpa, Tarapoto, Huánuco, Chungui. Se contó con el testimonio de 422 personas (CVR 2003). Todo esto supuso revivir el trauma y dolor de lo ocurrido durante esos años.

Yuyachkani tuvo un papel muy importante en el desarrollo de las audiencias públicas de la CVR. El grupo se hizo presente, acompañó a las audiencias y realizó representaciones de sus obras como parte de campañas informativas previas al desarrollo de las mismas.

Se hizo un esfuerzo planificado para que las víctimas de la violencia pudieran expresarse, compartir su historia y denunciar los actos de violencia de que habían sido víctimas. En este proceso Yuyachkani tuvo que confrontarse con los testimonios de la violencia. “La intención fue romper la barrera entre el público y el espectáculo para abrir un espacio en que el espectador crea y completa lo mostrado con su propia identidad. Con esto, Yuyachkani, así como los representantes de la CVR en todo el país, facilitaron un intercambio con el pueblo para expresar su verdad” (Zwenger 2004)





Capítulo III

Lo político en el teatro de Yuyachkani

3.1 Fundamentación

El periodo de violencia política que sufrió el Perú ha sido uno de los más crueles de la historia. Entre los años 1980 y 2000 se perpetraron crímenes a manos de grupos terroristas: Sendero Luminoso y el MRTA, pero también por parte de las Fuerzas Armadas y Policiales. Carlos Ivan Degregori, investigador peruano, ha analizado este fenómeno en su obra *Qué difícil es ser Dios*, publicada en el año 2010. Este y otros de sus textos servirán de soporte a este estudio para definir el enfoque de análisis.

Durante los años de lucha armada hubo desconocimiento sobre la naturaleza del accionar del Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso. Las ciencias sociales se encontraban enfocadas en estudiar el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas de Juan Velasco Alvarado (1968-1975) enfocándose en la teoría de la dependencia y el marxismo estructuralista (Degregori 2010: 29).

Hacia finales de la década de 1980 el enfoque de los estudios en las ciencias sociales cambió a partir de las ideas de Antonio Gramsci y Alain Touraine (Degregori 2010: 29). Para Touraine “Los hombres hacen su propia historia: la vida social es producida por los logros culturales y conflictos sociales, y en el corazón de la sociedad arde el fuego de los movimientos sociales” (Degregori 2010: 30). Por otra parte, “a través de Gramsci se comenzaba a ser consciente de las estrechas y complejas relaciones entre Estado y sociedad, entre política y cultura; pero el énfasis estuvo puesto en los movimientos sociales” (Degregori 2010: 30).

A pesar de que el enfoque de las ciencias sociales se acercó a los movimientos sociales, éstas nunca se acercaron a lo que en realidad era el PCP Sendero Luminoso, y por el contrario, en un inicio se le restó importancia.

En este contexto resulta interesante que un grupo teatral como Yuyachkani se haya atrevido a ir más allá y a afrontar nuevos retos pues “el aliento feroz de crímenes y masacres impunes se instaló también en el campo de la creación artística” (Rubio 2008: 26). Yuyachkani fue uno de los pocos actores sociales que sí hablo, a fines de la década de los 80, de lo que sucedía en el Perú con respecto a la violencia.

Así fue que este grupo de teatro se lanzó a invadir nuevas fronteras y a romper límites con el espectador (Rubio 2008: 38) de modo tal que ambos: actor y espectador intervinieran en el espacio de la representación del mismo modo que debían hacerlo en la sociedad, para no acostumbrarse a un estado de violencia generalizada.

De esta idea es que se desprenden los elementos políticos que se analizarán en esta investigación.

3.2 Elementos políticos: Un enfoque de análisis de lo político en el teatro.

Elementos políticos son los ejes conceptuales, temáticos y actitudinales que guían la propuesta creativa y la puesta en escena de la obra de teatro *Adiós Ayacucho*. Se les ha denominado políticos debido a que han sido parte del periodo de violencia política que ocurrió en el país durante 1980 y 2000 y como consecuencia de este periodo estos elementos se han instalado en las creaciones de este colectivo teatral.

Estos elementos políticos son: muertos y desaparecidos a causa de Sendero Luminoso, el MRTA y las Fuerzas Armadas; abusos cometidos por parte de las Fuerzas Armadas y Fuerzas Policiales; reclamo de justicia de parte de los

afectados por el terrorismo; e indiferencia de parte de las autoridades políticas y de parte de la sociedad.

3.2.1 Muertos y desaparecidos a causa de Sendero Luminoso (SL), el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) y las Fuerzas Armadas y Fuerzas Policiales.

El conflicto armado interno fue iniciado en el año 1980 por el Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso en el departamento de Ayacucho. Es allí donde se concentraron más del 40% de muertos y desaparecidos. La guerra interna afectó a los más pobres, campesinos e indígenas. Las víctimas fatales de este conflicto tenían como lengua materna el quechua y vivían en su mayoría en zonas rurales (Degregori 2010: 36). Pero “a partir del año 1982, las Fuerzas Armadas se hicieron cargo de combatir al PCP-SL” (Degregori 2010: 13). Al igual que Sendero Luminoso, las Fuerzas Armadas cometieron excesos y abusos que incrementaron el número de muertos y desaparecidos.

En el año 1984 el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) irrumpió en la escena nacional y causó la muerte de 1.5 % del total de las víctimas del conflicto (Degregori 2010: 13).

De acuerdo a la Comisión de la Verdad y Reconciliación Nacional, el número aproximado de víctimas de este periodo de violencia política fue de 69,280 (CVR 2003). Estos datos permiten tener una idea cercana de la magnitud de la guerra interna y saber que afectó a toda la sociedad peruana.

3.2.2 Abusos cometidos por las Fuerzas Armadas y Fuerzas Policiales

Las Fuerzas Armadas fueron las encargadas de combatir a Sendero Luminoso. Sin embargo, “desde que Ayacucho fue declarado en emergencia en 1981 se multiplicaron las denuncias contra las Fuerzas Policiales” (Degregori 2010: 51).

Dice Carlos Iván Degregori que las Fuerzas Armadas desarrollaron una estrategia de represión selectiva que ocasionó que el Perú se constituyera como uno de los países con más reportes de detenidos-desaparecidos (Degregori 2010: 94). Resulta preocupante pensar que el ente en el cual la ciudadanía debía confiar fue el causante de tantas pérdidas de vidas humanas.

3.2.3 Reclamo de justicia de parte de los afectados por el terrorismo.

El Perú ha estado siempre marcado por una falta de acceso a la justicia. Como algunos estudios mencionan: “En el Perú más de la mitad de la población no tiene un real acceso a la justicia. Distintas barreras de hecho y de derecho impiden un amplio acceso a la justicia: a) barreras legales, b) barreras económicas, c) barreras lingüística” (Transparencia y NDI 2006: 91). Es por ello que las personas que sufrieron a causa del terrorismo muchas veces tuvieron que quedar en el silencio mientras la violencia seguía expandiéndose.

Si bien durante el conflicto armado interno fue poco lo que hizo por luchar en favor de los derechos humanos de tantos peruanos que sufrían, a partir del año 1995 diversos sectores de la población empezaron a expresarse y exigir que la Coordinadora Nacional de Derecho Humanos se concentrara en el derecho a la vida y la protección contra toda forma de abuso (Degregori 2010: 276). Se iban gestando los cimientos para constituir lo que vendría a ser la Comisión de la Verdad y la Reconciliación Nacional.

En el año 2000 más reclamos contra las violaciones de los derechos humanos se hicieron públicos. Todo esto, sumado a una coyuntura de crisis que vivía el país a raíz del fraude electoral de ese año y el descubrimiento de las acciones del grupo Colina, contribuyeron a que se hablara cada vez más de derechos humanos (Degregori 2010: 278).

En el año 2001 se crea la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Ella “llevó a la esfera pública una realidad que quería ser relegada al pasado: la de los miles de familiares de desaparecidos, por ejemplo, atrapados en un presente de sufrimiento, impedidos de cerrar el duelo y voltear la página mientras no ubicaran a sus seres queridos” (Degregori 2010: 282). Es interesante notar un aspecto importante sobre este punto, y es que la idea de derechos humanos está siempre asociada al pasado. Especialmente en países latinoamericanos, como menciona el Anuario de Derecho Constitucional Latinoamericano, “[...] muchas veces los derechos humanos son algo que se analiza exclusiva o básicamente mirando hacia atrás, y hoy casi lo único que importa es saber qué pasó y castigar a los responsables. Importan más, o parecen importar más, las violaciones a los derechos humanos del pasado que las actuales o futuras” (Fundación Konrad-Adenauer 2008).

Se tiene una “visión parcial de lo que son los derechos humanos y esta visión tiene un contenido trágico, un sentimiento de injusticia, o quizás un reclamo de justicia por lo ocurrido en el pasado” (Fundación Konrad-Adenauer 2008). Esto se percibe claramente en las audiencias públicas que organizó la CVR para conocer los hechos. Los testimonios incluyen reclamos de igualdad ante la ley así como reparaciones penales y civiles. Quienes daban su testimonio protestaban “contra los abusos y tratos discriminatorios, especialmente en el acceso a la justicia, exacerbados más allá de cualquier umbral de tolerancia durante los años de violencia política” (Degregori 2010: 283).

Las víctimas del terrorismo usaron el espacio público de expresión que les dio la CVR para dar su testimonio y exigir justicia por todo lo sufrido.

3.2.4 Indiferencia de parte de las autoridades políticas y de parte de la sociedad.

Carlos Iván Degregori hace una interesante afirmación respecto al lugar en donde comenzó y tuvo su epicentro el conflicto armado: “La violencia en el Perú se desarrolló principalmente en zonas alejadas no sólo geográfica sino emocionalmente de Lima, principal centro de producción académica. Esta lejanía emocional puede haber contribuido a una subestimación del fenómeno. Y a una cierta indiferencia con respecto al tema y al conflicto mismo” (Degregori 2010: 40).

La indiferencia de las autoridades y de la sociedad bien pudo haber estado influenciada por el racismo existente en nuestra sociedad, Carlos Iván Degregori dice que el racismo pudo “haber informado los silencios y las primeras planas de los medios de comunicación, las prioridades de los partidos políticos e incluso las agendas académicas de la época, sea en su ignorancia sobre el problema o en sus formas de aproximarse a él” (2010: 42).

Es probable que, por todo ello, la mayoría de peruanos no incorporaran en la lista de sus urgencias ciudadanas el conflicto que se venía desarrollando en la sierra del Perú. Ninguna autoridad política vio, pudo ver o quiso ver lo que se sucedía, hasta que la violencia llegó a la capital.

3.3 Sobre el análisis de una puesta en escena

El hecho teatral es fugaz y efímero. Como menciona Ileana Diéguez: “su materialidad tiene una vida limitada al instante en que ocurre el fenómeno escénico” (citada por Devesa 2009). Analizar una obra teatral presenta múltiples

dificultades. En primer lugar por lo breve del hecho escénico. Pero también porque, como sólo sucede en el teatro, ninguna función de una misma obra es igual a otra.

Además, el hecho escénico sólo cobra valor en el momento del encuentro con el espectador. Ver una obra de teatro en un registro audiovisual no será lo mismo, se perderá la esencia de la relación presente, irrepetible, y en esta investigación se es consciente de ello. Sin embargo, gracias a la observación repetida de *Adiós Ayacucho* cuando estuvo en temporada, se ha podido rescatar lo esencial para nuestro análisis, el texto será el respaldo y la fuente principal de apoyo a la observación.

Se ha tomado como universo del discurso todas las obras del grupo teatral Yuyachkani: *Puño de Cobre* (1972), *Allpa Rayku* (1978), *Contraelviento* (1989), *Encuentro de Zorros* (1985), *Los músicos ambulantes* (1983), *Hasta cuándo corazón* (1994), *No me toquen ese vals* (1990), *Adiós Ayacucho* (1990), *Santiago* (2000), *Antígona* (2000), *Sin Título* (2004), *Hecho en el Perú* (2001), *El último ensayo* (2008) y *Con-cierto Olvido* (2010).

Ahora bien, para esta investigación el corpus de análisis es *Adiós Ayacucho*. Se ha elegido esta obra como la más representativa del universo del discurso pues refleja distintos elementos políticos tomados de la realidad social peruana y sobre todo porque la historia de *Adiós Ayacucho* está basada en un hecho real: el caso del dirigente campesino ayacuchano Jesús Oropeza Chonta, quien fue detenido, desaparecido y asesinado por miembros de las Fuerzas Policiales en el año 1984.

En esta investigación se analizará la puesta en escena de *Adiós Ayacucho* así como el texto teatral hecho por Miguel Rubio sobre la novela de Julio Ortega. Se ha optado por analizar la versión en español dado que la puesta en escena que se analiza en esta investigación es en dicho idioma. *Adiós Ayacucho* es una obra de

3 personajes. El personaje principal es Alfonso Cánepa y es interpretado por el actor Augusto Casafranca. El segundo personaje es el Qolla, danzante andino que también es interpretado por Augusto Casafranca. Y además hay una Presencia Femenina que interviene tocando instrumentos musicales y observa el desarrollo de la obra. Esta Presencia es interpretada por la actriz Ana Correa.

La obra teatral *Adiós Ayacucho* tiene una duración aproximada de 40 minutos. El texto adaptado por Miguel Rubio consta de aproximadamente 20 páginas. La acción se inicia en Ayacucho, pero narra el viaje de Alfonso Cánepa hacia Lima. La obra es una acción continua y es contada en una sola escena. Esto se debe a que la obra narra un viaje continuo y sin descanso de Alfonso Cánepa a la capital para reclamar justicia.

3.4 Técnicas aplicadas para la investigación

Para establecer qué determinó que Yuyachkani incorporara los elementos políticos (muertos y desaparecidos a causa de Sendero Luminoso, el MRTA y las Fuerzas Armadas y Policiales; abusos cometidos por parte de las Fuerzas Armadas y Fuerzas Policiales; reclamo de justicia de parte de los afectados por el terrorismo; indiferencia de parte de las autoridades políticas y de parte de la sociedad) en sus obras y cómo lo hizo, se ha recurrido al cuestionario sobre el análisis de espectáculos teatrales de Patrice Pavis (2000) y a una entrevista estructurada al actor Augusto Casafranca.

3.4.1 Cuestionario de Patrice Pavis

Pavis reconoce que el que analiza espectáculos teatrales no dispone de un repertorio de métodos de análisis universalmente reconocidos y probados y muchas veces se deben inventar metodologías que se adapten al objeto de estudio (Pavis 2000: 18). Así, Pavis diseñó un cuestionario que organiza y pregunta al texto y al espectáculo y que, en la presente investigación, se ha adecuado a fin de enfocarlo a la búsqueda de elementos políticos en *Adiós*

Ayacucho. Con dicho cuestionario se pretende analizar los componentes escénicos de la obra, así como la historia que se cuenta y el texto teatral, tratando de encontrar en cada uno de ellos los 4 elementos políticos previamente mencionados.

El Cuestionario de Patrice Pavis (2000: 51-52)¹ pregunta por la lectura de la fábula por parte de la puesta en escena. Pregunta además por las cualidades de los actores, su descripción física así como las relaciones entre actores dentro de la puesta en escena, la relación entre texto, cuerpo y la voz. Por otra parte, también pregunta sobre la escenografía y el espacio escénico y gestual. Otro aspecto que se aborda es el uso de objetos y vestuario y su relación con el espacio y el cuerpo.

La función de la música, el ruido y el silencio también son abordados por este cuestionario. Además, se pone especial atención en el texto en la puesta en escena y las ambigüedades y dificultades que éste presenta, así como la relación entre el texto y lo que se ve en el escenario.

3.4.1.1 Desglose del Cuestionario de Patrice Pavis.

3.4.1.1.1 Lectura de la fábula por parte de la puesta en escena.

La fábula, de acuerdo a Aristóteles, es el conjunto de acciones realizadas; está profundamente vinculada a la acción dramática. La fábula es la narración de acciones y acontecimientos, es la estructura narrativa de la obra (Pavis 1996:

¹ Se ha adaptado el cuestionario de Pavis de acuerdo a las necesidades de esta investigación. Puede verse el cuestionario en el capítulo de Anexos.

211). De acuerdo a Pavis: “La fábula puede ser reducida a pocas frases que describen sucintamente los acontecimientos” (1996: 216).

Pero por otra parte, para Bertolt Brecht, la fábula informa acerca de los personajes mismos en su interrelación con la sociedad; es decir, “la fábula está vinculada al microcosmos de la obra y al macrocosmos de su realidad original” (Pavis 1996: 214).

3.4.1.1.2 Acción Dramática

La acción es lo que se quiere lograr a lo largo de toda la obra. Puede ser perseguida por uno o más personajes, pero es la esencia del drama y es la que permite que haya conflicto. La acción modifica moral y psicológicamente al personaje, a la vez que “es un elemento transformador y dinámico que permite pasar lógicamente y temporalmente de una situación a otra” (Pavis 1996: 5). Está claro pues, que sin acción no puede haber conflicto y por lo tanto no puede haber drama.

Asimismo, es importante notar que los personajes o el personaje actúan de acuerdo a la acción, tienen un carácter en función de sus acciones (Pavis 1996: 7). Así por ejemplo, en la obra “Hamlet” de William Shakespeare, podemos decir que la acción de la obra es matar al rey y es esta acción la que impulsa al personaje principal a actuar de la manera en que lo hace.

Resulta importante destacar que la “acción tiene principio y fin, y que entre ambas transcurre una sucesión unitaria” (Prieto 1996). Es por ello que al ver una obra teatral sentimos que todo tiene unidad y cohesión y que vamos a hacia un punto determinado. Ahora bien, la acción puede cumplirse o no. A veces, por más esfuerzos que hagan los personajes la acción no llega a lograrse.

3.4.1.1.3 Cualidades de los actores

La representación gira en torno al actor. Como menciona Patrice Pavis “el actor se sitúa en el corazón del acontecimiento teatral; es el vínculo vivo entre el texto del autor, las directrices del director de escena y la escucha atenta del espectador y es el punto por el que pasan todas las descripciones del espectáculo” (2000: 70).

El trabajo del actor es sumamente complejo pues “compone una partitura vocal y gestual en la que se inscriben todos los indicios de su comportamiento verbales y extraverbales lo que proporciona al espectador la ilusión de que se halla ante una persona verdadera” (Pavis 2000: 72). Se ingresa aquí a un terreno que parece expandir sus límites pues en los trabajos de performance política muchas veces el actor no representa a ningún personaje, sino que parece ser el mismo.

Ahora bien, el primer trabajo del actor es estar presente en el aquí y ahora, estar vivo para el espectador. Sin embargo esta tarea parece volverse confusa cuando el personaje a interpretar no está vivo, sino muerto. La segunda tarea del actor es la de permanecer en el personaje (Pavis 2000: 72-73). Esto requiere estar atento a lo que sucede en escena, a la respuesta del público y además estar atento a lo que pide el personaje.

La dicción es una estrategia de comportamiento. Se la puede volver verosímil en cuanto se la somete a la mimesis; pero también puede desconectarse de todo mimetismo y no intentar producir efectos de realidad (Pavis 2000: 73).

Otro elemento importante y parte inseparable del actor es la voz. “Cualquier actividad vocal revela un estado emocional” (Pavis 2000: 144). En efecto, la voz expresa emociones y es reflejo del estado interno del personaje. Pero no sólo eso, sino que también el actor debe ser capaz de proyectar su voz de modo tal que lo escuchen sus compañeros de escena y también los espectadores (Pavis 2000:

145). Esto no resulta obvio cuando se piensa en espectáculos que irrumpen en la vida cotidiana, pues en el espacio público abierto o no preparado para la escenificación, la proyección vocal debe ser mayor.

3.4.1.1.4 Escenografía

El concepto de espacio es vital en el hecho teatral. Existen diferentes tipos de espacio: el espacio dramático, el espacio escénico, el espacio escenográfico y el espacio gestual, espacio textual, etc. El espacio dramático es el “espacio que el espectador debe construir con su imaginación” (Pavis 1996: 177). Sirve éste para fijar el marco de evolución de la acción y de los personajes.

El espacio escénico, en cambio, es el “espacio concretamente perceptible por el público”. En otras palabras y de acuerdo a Pavis “es el signo de la realidad representada” (1996: 181). Pero a la vez tiene un doble valor pues es significativo y significado. Esto se debe a que es el lugar concreto, por ejemplo una habitación. Pero a la vez es el espacio sugerido por ese significativo: su sentido. Por ejemplo, esa habitación puede ser el departamento de una persona (Pavis 1996: 182).

Finalmente, el espacio lúdico, es el “espacio creado por la evolución gestual de los actores” (Pavis 1996: 187). Esto implica acciones físicas, relaciones de proximidad con el resto de actores, desplazamientos; no es pues un espacio realista. En este sentido, por más vacío que aparezca el espacio escénico, el espacio gestual puede llenar el ambiente.

3.4.1.1.5 Objetos

Se entiende por objeto todo lo que puede ser manipulado por el actor. Pero también todo lo que permite caracterizar el medio escénico, para lo cual el objeto debe tener algunos rasgos distintivos (Pavis 1996: 337). Así, si la obra está ambientada en el Perú de los años 80, y si se quiere caracterizar el espacio

escénico de esa forma, entonces los objetos que se pongan deberán pertenecer a esa época.

Es importante señalar que el objeto también puede cumplir una función simbólica, en la cual establece una contra-realidad que funciona de manera autónoma. Es aquí donde el objeto se transforma en signo de cosas muy variadas y se vuelve objeto no mimético (Pavis 1996: 337-338). Esto puede pasar en obras en las cuales se presentan objetos con un uso diferente al que se les da cotidianamente. Los niveles de captación de un objeto no se reducen a un solo plano. Un objeto puede significar muchas cosas a lo largo de toda la obra. Esto se debe, según Pavis, a su sentido social y a que pertenece a un sistema de valores (1996: 337-338).

3.4.1.1.6 Vestuario

El vestuario es un signo de representación, como tal es significante y a la vez significado y tiene como función la caracterización, es decir, indicarnos de dónde proviene el personaje, en qué tiempo vive, dónde se ubica socialmente. El vestuario contribuye además con el sistema de *gestus* de la obra, esto es: con el universo social del espectáculo (Pavis 2000: 180-181).

Del mismo modo, el vestuario “puede materializar una época pero también un ritmo y un modo de desenvoltura”, interviniendo en la acción dramática (Pavis 2000: 183).

3.4.1.1.7 Función de la música, el ruido y el silencio.

La música está al servicio del hecho teatral. Patrice Pavis, citando a Nicolás Frize dice que la música es el conjunto de todas las fuentes sonoras ya sean sonidos, ruidos, el texto hablado, música en cualquiera de sus formas (2000: 151).

La música “[...] influye en la percepción global de la obra [...] crea una atmósfera que hace prestar más atención a la representación” (Pavis 2000: 150).

La música posee múltiples funciones cuando es parte de una puesta en escena, puede caracterizar e ilustrar una atmósfera; puede ser un decorado acústico que sitúa el lugar de la acción o un mero efecto sonoro cuyo objetivo es que una situación se reconozca; también puede servir para marcar cambios de escena o para crear un efecto de contraste.

3.4.1.1.8 El texto en la puesta en escena.

Cualquier texto tiene la potencialidad de ser llevado al teatro, aunque antes deba pasar por cierto filtro. Como indica Patrice Pavis: “el texto deviene representación al perseguir una dirección potencial que no estaba implícita de antemano, y por lo tanto oculta” (2000: 151). De este modo, el texto enunciado y emitido en escena muestra las circunstancias dadas. Corresponde al actor dar vida al texto que el autor escribió y llenarlo de sentido.

El texto que Yuyachkani puso en escena no fue la novela original del año 1984 del ensayista, poeta y narrador peruano Julio Ortega. Miguel Rubio, director de Yuyachkani, tuvo que adaptar este texto al teatro y lo que logró fue una versión más corta y que podía ser interpretada por sólo dos actores, y que además incorporaba al personaje del Qolla y la Presencia Femenina que musicaliza la obra.

La novela de Julio Ortega narra la misma historia que la versión teatral: Un hombre es asesinado en Ayacucho por las Fuerzas Policiales y viene a Lima a pedir al presidente que le devuelva su cadáver. Esta novela fue “uno de los primeros textos narrativos que representó los acontecimientos iniciales del despliegue de la violencia terrorista que marcó al Perú de los años ochenta” (Turco 2009). La novela está llena de referencias históricas y culturales que la

configuran como archivo inicial de la posterior narrativa que relatará los acontecimientos de la violencia terrorista. En el texto hay referencias al presidente Fernando Belaúnde, al caso Uchuraccay, entre otros. (Turco 2009).

Según el autor Julio Ortega, el título de la obra *Adiós, Ayacucho* hace referencia a un huayno peruano titulado *Adiós Pueblo de Ayacucho*. Esta canción es ciertamente una despedida, igual a la de Alfonso Cánepa durante salida de Ayacucho para viajar hasta Lima (Turco 2009).

Para efectos de este estudio, y para identificar los elementos políticos en la obra, se ha analizado cada componente escénico asignándolo a cada elemento político a descubrir. Es necesario notar que en algunos casos los componentes escénicos del cuestionario se han repetido en dos elementos políticos.

3.4.2 Entrevista estructurada

Otro de los instrumentos que se utilizó en la presente investigación fue una entrevista estructurada a Augusto Casafranca, actor de *Adiós Ayacucho*. Se eligió este instrumento debido a que para responder una de las preguntas de investigación era necesario contar con información de una fuente primaria.

La entrevista incluyó un total de 8 preguntas abiertas². Se aplicó este instrumento en persona el día martes 21 de Febrero del presente año a las 5:30 de la tarde en la Casa Yuyachkani, ubicada en Jirón Tacna 363, Magdalena.

En la entrevista se indagó por el origen de la obra *Adiós Ayacucho*, por los elementos escénicos, por la idea de cuerpo y cómo ésta cambió a partir de la

² Ver Anexos para la guía y transcripción de la entrevista

situación de violencia política que vivió el Perú. Se preguntó además por los elementos políticos que pueden verse en *Adiós Ayacucho*, y a causa de qué hechos sociales motivaron la incorporación de estos elementos a las obras del grupo. Asimismo, se preguntó por el distanciamiento y la identificación.

En el análisis se cotejará la información obtenida de la entrevista hecha al grupo Yuyachkani con el análisis de los componentes escénicos, los conceptos propuestos, así como con datos oficiales sobre los años de violencia política que vivió el Perú.





Capítulo IV

Análisis

En este capítulo de la investigación se analizarán los 4 elementos políticos mencionados anteriormente en el capítulo III. Estos elementos son: muertos y desaparecidos a causa de Sendero Luminoso, el MRTA y las Fuerzas Armadas y Policiales; reclamo de justicia de parte de los afectados por el terrorismo; abuso de parte de las Fuerzas Armadas y Policiales e indiferencia de parte de las autoridades y la sociedad.

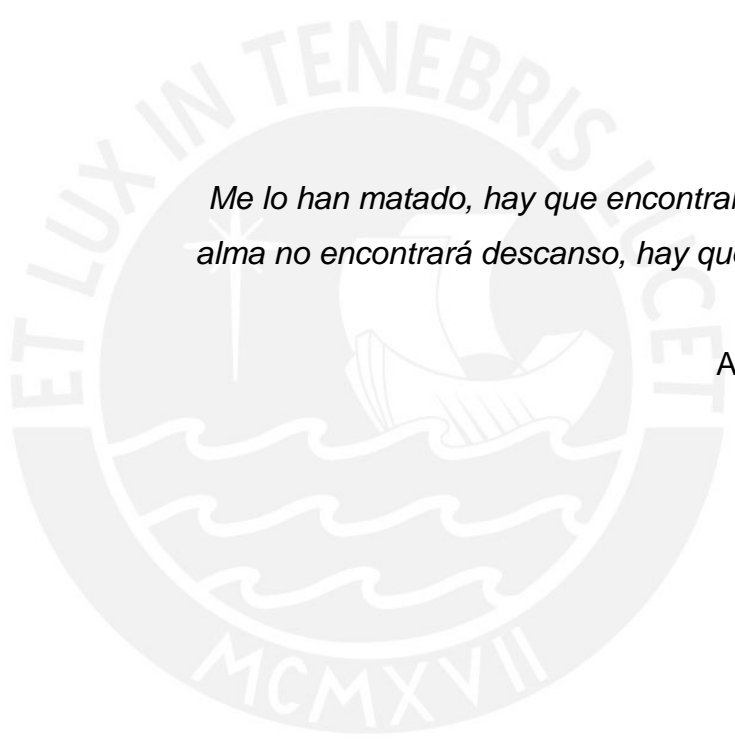
Como se ha descrito en el capítulo 2, la obra *Adiós Ayacucho* cuenta la historia de Alfonso Cánepa. Un dirigente campesino de Ayacucho, asesinado por miembros de la policía. Su cuerpo fue mutilado; una parte de él es arrojado a una fosa común y la otra parte es desaparecida. Alfonso Cánepa presume que sus restos han sido llevados a Lima pues piensa que el responsable de su muerte es el presidente del Perú.

Es así que el alma de Alfonso Cánepa inicia un viaje hacia la capital para pedirle al Presidente de la República que le devuelva su cuerpo. Alfonso Cánepa redacta una carta al presidente para que éste cumpla su pedido. Sin embargo Cánepa nunca puede recuperar su cuerpo y termina yendo a las catacumbas de la Catedral de Lima y encuentra los restos de Francisco Pizarro, los cuales usa para poder descansar en paz. La obra está ambientada en Ayacucho y hacia el final ésta se traslada a Lima.

En la obra también interviene un Qolla, es un danzante de una típica comparsa cuzqueña llamada Capaq Qolla. Esta danza representa “el gran fervor religioso a la Virgen del Carmen y la necesidad de comercio con la zona altiplánica, principalmente” (Centro Universitario del Folklore 2009: 5). Este personaje le otorga a la obra toques de humor y contraste. El Qolla ayuda a contar la historia y es interlocutor de Alfonso Cánepa. Le presta su cuerpo para que Cánepa se manifieste. Ambos personajes: el Qolla y Alfonso Cánepa son interpretados por el mismo actor: Augusto Casafranca. En la obra también

interviene una mujer cuya función es la de musicalizar la obra. Esta presencia y la música en vivo son interpretadas por Ana Correa, actriz de Yuyachkani.





Me lo han matado, hay que encontrar su cadáver, su alma no encontrará descanso, hay que darle cristiana sepultura.

Alfonso Cánepa¹

ELEMENTO POLÍTICO 1:

Muertos y desaparecidos a causa de Sendero Luminoso, el MRTA, y las Fuerzas Armadas y Policiales.

Se ha mencionado en el capítulo 2 que el conflicto armado interno fue iniciado en el año 1980 por el Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso en el

¹ Alfonso Cánepa sobre lo que dice su madre.
RUBIO, Miguel. *El cuerpo ausente*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008.

departamento de Ayacucho y es allí donde se concentraron más del 40% de muertos y desaparecidos. La guerra interna afectó a los más pobres, campesinos e indígenas. Desde el año 1982 las Fuerzas Armadas se hicieron cargo de combatir a Sendero Luminoso (Degregori 2010: 13). Al igual que el PCP-SL, las Fuerzas Armadas cometieron abusos que incrementaron el número de muertos y desaparecidos. Además, el MRTA, otro grupo subversivo, también fue responsable de un número significativo de muertes y desapariciones.

Los componentes escénicos en los que se encontró predominancia de este elemento político son: la escenografía (formas del espacio escénico y gestual), objetos, cualidades de los actores (descripción física, relación entre el actor y el grupo, relación texto / cuerpo, voz), así como el texto en la puesta en escena

4.1.1 Escenografía

4.1.1.1 Formas y estructuración del espacio escénico y gestual

El espacio escénico en la obra *Adiós Ayacucho* presenta el velatorio de las ropas de un hombre a la usanza ayacuchana. En el espacio escénico, al centro del escenario se puede observar una tarima en posición perpendicular al espectador. Cerca de la tarima, al lado derecho del escenario, se puede observar la presencia de una mujer que observa todo lo que sucede y se encarga de musicalizar la obra. El espacio en el que se desenvuelve la mujer está delimitado por un manto en el que se ubican los instrumentos musicales que utiliza y un banco pequeño. Hacia el extremo izquierdo del escenario hay una bolsa de plástico negra grande.

Imagen 2: Adiós Ayacucho de Yuyachkani



Fuente: Rutgers, Center for Latino Arts and Culture

El resto del espacio está vacío físicamente y es llenado gestualmente por el actor y sus movimientos. Al revisar el texto se verá que, para contar su historia, Alfonso Cánepa debe hacer referencia a múltiples lugares (carretera, comisaria, fosa común, plaza de armas), razón por la cual un espacio con pocos objetos permite imaginar estos lugares. El actor y el espectador tienen la responsabilidad de llenar los espacios físicos. El actor con la energía y con lo que cuenta, y el espectador con su imaginación al construir el espacio dramático.

Ahora bien, el espacio escénico representa un velatorio; sin embargo, al iniciar la obra la acción se ubica en la fosa común en la que se encuentra Alfonso Cánepa, con lo cual se puede decir que el espacio escénico no corresponde al espacio que sugiere la obra. Al transcurrir la obra el personaje cuenta su travesía por diferentes lugares, con lo cual el espacio representado tampoco corresponde a lo que sugiere la dramaturgia. Esto se debe a que el espacio fue ideado tomando como referencia una manifestación social que se llevaba a cabo en Lima en esos días.

El elemento político que se analiza: *muertos y desaparecidos a causa de Sendero Luminoso, el MRTA, y las Fuerzas Armadas y Policiales*, puede verse en el uso del espacio, que representa un velorio propio de la sierra, y es explicado por Augusto Casafranca: “Queríamos definir donde ocurrirían los hechos, todo el desarrollo de la obra. Entonces, aquí en Lima se estaba reproduciendo simbólicamente un velatorio de ropas en ausencia de los muertos y

desaparecidos, de mucha gente que había sido víctima principal de esta guerra que ocurrió en el país nosotros tomamos esta imagen que a su vez está tomada de los velatorios que ocurren a los 8 días de un muerto en el pasaje andino” (Durand 2012).

Durante los años de violencia política que vivió el Perú, muchas familias sólo pudieron velar las ropas de sus difuntos o desaparecidos porque no tenían sus cuerpos. Es importante notar cómo Yuyachkani se nutrió de una práctica social que se llevaba a cabo en esos días para alimentar su discurso escénico.

Por otra parte, resulta crucial reflexionar sobre la potencialidad performática de esta obra. El espacio escénico de Adiós Ayacucho representa un velorio. Un velorio es un acto social que tiene potencialidad para convertirse en performance e irrumpir la vida cotidiana como un rito de despedida del cuerpo del ser querido.

Respecto al espacio gestual, éste está marcado por movimientos en círculo por parte del actor. Al inicio los movimientos son en sentido circular, alrededor de la tarima en donde se velan las ropas del difunto. Después, cuando el Qolla se transforma por completo en Alfonso Cánepa, los movimientos se vuelven más lineales y sólo se realizan hacia los lados de la tarima o en el primer plano pues ahora es el propio Alfonso Cánepa quien cuenta la historia. El movimiento circular remarca la presencia de una tarima en la que sólo hay ropas y falta un cuerpo.

4.1.2 Objetos

4.1.2.1 Naturaleza, función, materia, relación con el espacio y el cuerpo, sistemas de utilización.

Los objetos que pueden verse en la *Adiós Ayacucho* son: flores, candelabro con velas, saco, pantalón, zapatos, bandera blanca, bolsa negra de plástico de donde sale el Qolla, instrumentos musicales de viento en su mayoría: zampoña, quena y un violín andino, etc.

Todos los objetos cumplen la misma función que les corresponde en la realidad cotidiana y son utilizados como se usan en la vida real. Sin embargo, no todos son manipulados por los actores. Las flores parecen estar ahí como objeto que sirve para caracterizar el medio escénico y hacer referencia a un velatorio.

El candelabro que se encuentra a los pies de la tarima cumple dos funciones: una función de caracterización del medio escénico, pues indica que se trata de un velorio; y cumple la función de ayudar a crear el espacio dramático pues el actor la usa para iluminar su camino hacia las catacumbas en Lima. Este uso no es gratuito, pues se usa una luminaria propia de un rito funerario para caminar hacia las catacumbas, las cuales son un recinto histórico asociado también con la muerte. Ese espacio debe construirlo el espectador en su imaginación. Hacia el final de la obra las velas que tiene el candelabro sirven como iluminación que ayuda también a recrear el espacio escénico.

Se puede ver un pantalón azul, un saco marrón y zapatos negros de hombre. Los tres elementos están decolorados y están desgastados, y son objetos en tanto son manipulados por el Qolla. Pero cuando éste se los pone para dar vida a Alfonso Cánepa estos objetos se convierten en vestuario y posibilitan la conversión o el tránsito del Qolla a Alfonso Cánepa.

La bandera blanca es utilizada por el Qolla para salir de la bolsa negra en la que se encuentra. El Qolla agita la bandera como pidiendo permiso antes de salir,

pidiendo que no le hagan daño. Esto da a entender que la historia de Alfonso Cánepa se encuentra inserta en un periodo de guerra.

Imagen 3: El Qolla saliendo de la bolsa



Fuente: Rutgers, Center for Latino Arts and Culture

La bolsa negra de plástico, que fue un objeto de permanente presencia durante el periodo de violencia política, pues en ellas arrojaban los cadáveres en fosas comunes los miembros de las Fuerzas Militares, es utilizada como lo señala la fábula: allí han sido arrojadas partes del cuerpo de Alfonso Cánepa. La bolsa es grande y ocupa gran parte del espacio escénico. Es imposible que pase desapercibida. A inicios de la obra el actor manipula la bolsa de tal forma que esta parece cobrar vida. El actor corre con ella, se cubre con ella, la usa como una pesada carga, etc. Después la bolsa es dejada a un lado y deja de tener importancia.

Las flores también remiten a este elemento político pues hacen recordar los velatorios y los cementerios. Respecto a esto el actor de *Adiós Ayacucho* indica: “Cada obra reclama sus elementos, en este caso hay un velatorio, hay flores que

no están en otros espectáculos, hay velas en la forma que no están en otros espectáculos, hay una tarima fija, y hay un permanente discurso antihorario como si se fuera atrás, siempre volviendo al principio” (Durand 2012). Para Yuyachkani cada obra responde a las necesidades que existen en ese momento.

Por otra parte, las velas en el escenario tienen múltiples significados. En primer lugar, en muchas zonas de la sierra en donde la situación de vida es precaria no hay alumbrado eléctrico y deben usarse velas. Por otra parte, durante la guerra interna, Sendero Luminoso también provocó atentados que destruyeron instalaciones que proveían de servicio eléctrico, por lo cual era necesario recurrir a las velas. Por todo ello, las velas en esta obra simbolizan luto pero también precariedad y consecuencias del estado de guerra que se vivía.

4.1.3 Cualidades de los actores

4.1.3.1 Descripción física

En escena se encuentran dos actores. Una mujer de aproximadamente 40 años, lleva el cabello trenzado y viste ropas de la sierra: una pollera negra y una especie de chaquetilla del mismo color. La mujer se ubica a un lado de la escena y no presenta ningún cambio físico a lo largo del desarrollo de la obra.

Hay un hombre de aproximadamente 40 años que al inicio lleva el rostro cubierto con una máscara y con indumentaria andina: representa al Qolla. Pero luego, el actor deja esta caracterización para transformarse y dar cuerpo y voz a Alfonso Cánepa, el protagonista.

Imagen 4: Alfonso Cánepa



Fuente: Cargamento de Sueños.

Las transformaciones que sufre el actor principal a lo largo de la obra son notorias. Si bien al comenzar sólo representa al Qolla, luego debe alternar entre el Qolla y Alfonso Cánepa de manera rápida produciendo un cambio en su corporalidad. Finalmente el Qolla desaparece y sólo queda Alfonso Cánepa.

El Qolla que el actor interpreta es un personaje propio de la cultura andina, es un danzante de la comparsa de los Capaq Qolla de Paucartambo, Cuzco. Esta comparsa baila durante la fiesta de la Virgen del Carmen y durante la fiesta del Señor de Qoyllu Ritti. Esta danza se encuentra relacionada a la estrecha relación del hombre andino y el animal de transporte principal de la serranía: la llama (Centro Universitario del Folklore 2009: 4). La fisicalidad del Qolla está llena de energía y movimientos rápidos y ágiles. Tiene además una gran elasticidad. Sin embargo, para los momentos en los que se transforma en Alfonso Cánepa, sus movimientos se vuelven pesados y más lentos.

Cuando el actor interpreta a Alfonso Cánepa, el muerto sin cuerpo, ya no es tan ágil, es más pesado y sus movimientos parecen ser más lentos.

4.1.3.2 Relación entre el actor y el grupo

La relación entre los dos personajes que interpreta el actor: el Qolla y Alfonso Cánepa, se da en instantes, las transiciones son rápidas.

Imagen 5: Augusto Casafranca y Ana Correa de Yuyachkani en *Adiós Ayacucho*



Fuente: Rutgers, Center for Latino Arts and Culture

Sin embargo, ninguno de los dos personajes que interpreta el actor se relaciona con la Presencia que musicaliza la obra. Ni Alfonso Cánepa, ni el Qolla miran a la Presencia Femenina que se encuentra cerca de ellos. Pero ella sí observa todo lo que sucede en escena desde un lado del escenario, sin intervenir, excepto musicalmente, en el desplazamiento de los dos personajes

Resulta importante la presencia de la mujer que musicaliza la acción. Nunca se sabe quién es ni que hace allí. Augusto Casafranca menciona algo interesante: “Era necesario tener un acompañante, esta mujer que podría ser su mujer, su madre, su hermana, un apu [...]” (Durand 2012). En efecto, si Alfonso Cánepa está muerto o desaparecido, es probable que sus familiares lo estén buscando y al no hallarlo se encuentren velando sus ropas como es la costumbre.

Durante los años de violencia política en el Perú las mujeres también fueron afectadas por los grupos terroristas y por las Fuerzas Armadas y Policiales. “Ellas, en su condición de madres y esposas, se hicieron cargo de la búsqueda de familiares así como de las denuncias y reclamos de justicia” (CVR 2003: 46)

Durante estas búsquedas las mujeres fueron víctimas de abuso sexual, detenciones, torturas y trabajos forzados.

Es en medio de esta violencia que las mujeres se ven empujadas a asumir nuevos roles: “diversifica sus áreas de trabajo y responsabilidad en tanto que productora pero también como jefe de familia en el caso de numerosas viudas y madres abandonada [...]” (Mesa nacional sobre desplazamiento 2006). Además, a partir de la violencia sufrida, las mujeres empezaron a formar organizaciones como Clubes de Madres y Asociaciones de Mujeres para afrontar las situaciones de emergencia. Es así que el rol de las mujeres se volvió fundamental durante estos años.

4.1.3.3 Relación texto / cuerpo

El cuerpo del actor sigue casi todo lo que dice el texto, se encarga de crear los espacios que el texto propone. Asimismo, cuando el texto cuenta cómo Alfonso Cánepa fue asesinado, el actor se encarga de contar el momento físicamente.

Por momentos, lo que dice el personaje no corresponde con sus movimientos físicos. Así por ejemplo, cuando se lee la carta que Alfonso Cánepa le ha escrito al presidente para reclamar justicia, quien lee la carta es el Qolla, como si él la escribiera. Esto se debe en parte, a que el Qolla es quien presta su cuerpo para que Alfonso Cánepa se manifieste. Pero también se debe a que el Qolla podría saber escribir. La danza de los Capaq Qolla también hace referencia a la situación holgada que tenían los pobladores del Qollao, de donde vienen los Qollas.

Además los movimientos del Qolla le otorgan toques de humor al momento de lectura de la carta, momento que es de seriedad por la gravedad de las acusaciones. El Qolla hace gestos que parecen burlarse de Alfonso Cánepa, y además parece ser un intelectual. Hace como si redactara la carta y como si enrollara un pergamino. El Qolla se burla de la condición inferior de Alfonso

Cánepa con lo cual se quiebra el momento y se produce la risa. Este contraste crea en el espectador un distanciamiento que provoca que se entienda la magnitud de denuncia social que está haciendo la acción.

4.1.3.4 Voz

Es interesante notar cómo el Qolla presta su voz a Alfonso Cánepa y en este proceso el cambio de voz es radical. En efecto, ambos personajes presentan características vocales muy distintas y opuestas. Mientras la voz del Qolla es un chillido agudo, la voz de Cánepa es grave y pausada. Esto crea una oposición entre ambos, genera un contraste que ayuda a que la historia fluya.

Por otra parte, la voz de Alfonso Cánepa cambia también hacia el final de la obra. Lo que escuchamos es una grabación con la voz del actor con una reverberación que produce un efecto fantasmagórico que indica que ha llegado su hora de partir. Hay aquí un uso de otro lenguaje artístico con lo cual la obra entra en “[...] el umbral en el cual se mezclan dispositivos y lenguajes de campos diversos” (Diéguez 2009: 4).

Además, el Qolla posee la capacidad de cantar. El canto es una herramienta que el Qolla utiliza cuando se transforma completamente en Alfonso Cánepa. El canto en este momento da la apariencia de un ritual, éste, en Ayacucho es una expresión importante de la cultura popular. Durante las misas, velorios o fiestas patronales, el canto expresa tristeza, dolor, alegría, esperanza.

Ahora bien, se ha mencionado cómo es que el tema de *muertos y desaparecidos* está presente en los diversos componentes escénicos de la obra. Sin embargo surge aquí una interrogante. Se supone que el actor debe trabajar en la presencia de su personaje a lo largo de toda la obra, pero ¿cómo trabajar la presencia en el aquí y ahora, en un personaje que está muerto y que busca su

cuerpo? Respecto a esto el actor de *Adiós Ayacucho* menciona que la dificultad que tuvo fue la de darle vida a una entidad que no existía (Durand 2012).

Desde el inicio de la obra se plantea la ausencia del cuerpo de este personaje, más aún, él dice que viene a Lima a recuperar su cadáver. Para ello se introdujo al Qolla, que sirve como intermediador de un personaje ausente. Alfonso Cánepa se manifiesta a través de él. Respecto a esto, Augusto Casafranca explica: “Tuve que fragmentarme. Por un lado estaba el actor, por otro lado personaje, el Qolla. Pero por otro lado había alguien, un tercero, una tercera entidad que no sabía exactamente, quién era, cómo era, para qué era a pesar de que es la historia de él la que vamos a contar” (Durand 2012).

Cuando Augusto Casafranca se refiere al cuerpo como el centro del hecho escénico dice: “el cuerpo para nosotros es un punto de partida pero también es un punto que encierra ciertas cosas, que contiene. El cuerpo es un receptáculo de información, permite ir sincronizándonos con distintos fragmentos de memoria” (Durand 2012). De acuerdo a esto Alfonso del Toro, sobre performance teatral, precisa:

El cuerpo como categoría teórico-cultural en un contexto posmoderno y poscolonial constituye una materialidad representacional, medial e histórico cultural: es un lugar de la memoria, de la inscripción del registro, de la huella, de la opresión, de la tortura, de la manipulación, de la discriminación, de la exclusión, de la marginalización, de la agresión y de la confrontación o transformación de diversas culturas, historias y biografías. (Kurapel 2007)

Esto cobra peso y relevancia debido a que el cuerpo del ser humano peruano y latinoamericano ha sido objeto, a lo largo de su historia, de múltiples violaciones a los Derechos Humanos, con lo cual la idea de cuerpo para el teatro se ha ido modificando y se ha convertido ésta en un material poderosísimo para evidenciar el acontecer social no siempre positivo.

Los actos que son considerados *performance política* son actos éticos que hacen visibles los cuerpos ausentes. En *Adiós Ayacucho* hubo una necesidad de parte de Yuyachkani de darle un rostro a los muertos y desaparecidos que habían quedado en el silencio a causa de la guerra interna. El actor tuvo que prestar su cuerpo a todas las víctimas.

4.1.4 El texto en la puesta en escena

El texto en *Adiós Ayacucho* toma elementos directos de la realidad peruana, narra escenas que se pueden identificar en crónicas, estudios, reportes de los hechos. Por ejemplo, hay fragmentos que remiten al elemento político que aquí analizamos: muertos y desaparecidos a causa de Sendero Luminoso, el MRTA y las Fuerzas Armadas y Policiales.

Es así que un momento de la obra el propio Alfonso Cánepa dice: "Pronto llegaríamos a Huanta, otro de los ejes de la contrainsurgencia militar, hacía poco que allí fueron descubiertas tumbas secretas, enormes fosas comunes. Los cadáveres aún estaban en la plaza, irreconocibles. Mientras las madres gemían a coro buscando a sus muertos, yo escuchaba el crujir de sus huesos, el llanto intermitente. Tanta muerte, tanta violencia" (Rubio 2008: 111).

En este momento de la obra, Alfonso Cánepa toma una de las velas del candelabro y mientras cuenta lo que ve hace círculos alrededor de la tarima, cómo si esa tarima con ropas de difunto se refiriera a los "tantos" cadáveres que yacían en la plaza de Huanta, y como si ese velorio fuera de los "tantos" desaparecidos a los que las madres lloraban.

El texto de *Adiós Ayacucho* pone énfasis en los muertos y desaparecidos a causa de la violencia política. Se menciona cómo Huanta, provincia de Ayacucho, es uno de los ejes de la contrainsurgencia militar que aparece como medio de represión de los grupos terroristas.

Alfonso Cánepa hace referencia a la contrainsurgencia militar con lo cual la obra propone que los organismos del Estado también fueron responsables de muertes y desapariciones. Esta denuncia tiene un correlato importante en la descripción que hace Nelson Manrique sobre la primera etapa de política antisubversiva: “Cuando el gobierno de Fernando Belaúnde encargó la represión del levantamiento senderista a las fuerzas armadas- que asumieron el combate contra Sendero Luminoso a partir del primero de enero de 1983, éstas implementaron una estrategia contrasubversiva basada en el uso indiscriminado del terror contra el campesinado, desatando una despiadada represión [...]” (Manrique 2002: 187)

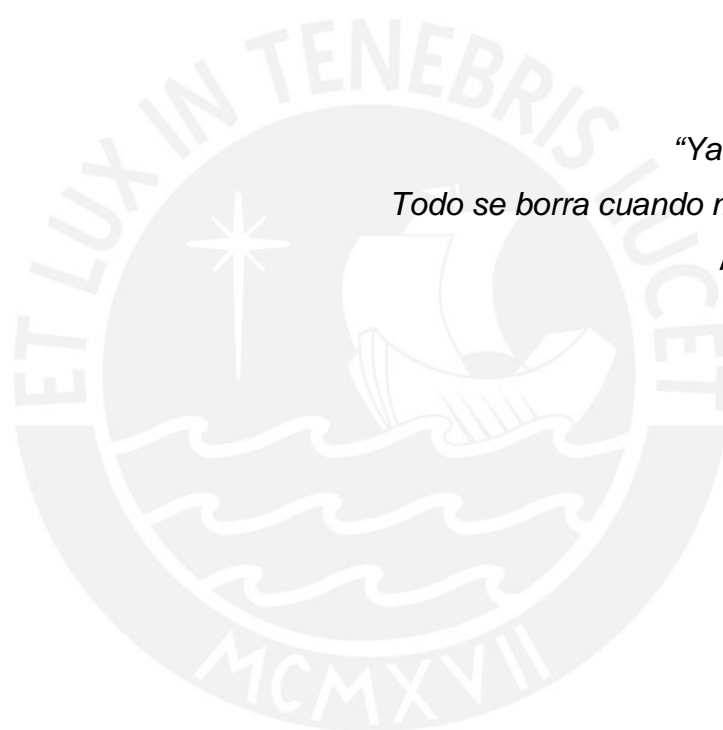
Es posible hallar una conexión de la realidad peruana de aquellos años con lo que propone el texto de *Adiós Ayacucho*. El personaje de Alfonso Cánepa dice en una parte de la obra: "Apareció una patrulla repleta de infantes de marina en un camión que era una verdadera fortaleza. Vimos que llevaban unos 10 muchachos presos [...] No había ningún misterio en ellos, eran tan de carne y hueso como cualquiera. Sólo que un poco más, porque sabían que los iban a matar" (Rubio 2008: 111).

Mientras el personaje dice esto representa con su cuerpo lo que va contando. El personaje actúa como si estuviera en el camión en el que son trasladados estos jóvenes. También simula con sus manos el encierro en el que se encuentran.

Los referentes son reales. En el informe de la CVR se menciona que el estadio de Huanta era “base principal de la Infantería de Marina en esa provincia, el cual alojó temporalmente un centro de clandestino de reclusión donde se practicó la desaparición y la tortura (CVR 2003: 266). Como menciona Alfonso Cánepa, a esos muchachos los iban a matar, bien podrían estar trasladándolos a la base principal de la Infantería de Marina.

Hasta aquí se ha podido identificar el elemento *muertos y desaparecidos a causa de los grupos terroristas y las Fuerzas Armadas y Policiales*, en algunos componentes escénicos de la obra.





“Ya no hay remedio.

Todo se borra cuando mata el gobierno”

Alfonso Cánepa²

ELEMENTO POLÍTICO 2:

Abusos cometidos por parte de las Fuerzas Armadas y Fuerzas Policiales.

² RUBIO, Miguel. *El cuerpo ausente*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008.

Tal y como se mencionó en el capítulo 2, durante los años del terrorismo (1980 – 2000) el gobierno encargó a las Fuerzas Armadas y Policiales combatir la guerra que Sendero Luminoso se había propuesto. Sin embargo, “desde que Ayacucho fue declarado en emergencia en 1981 se multiplicaron las denuncias contra las Fuerzas Policiales” (Degregori 2010: 51). Además, las Fuerzas Armadas desarrollaron una estrategia de represión selectiva que ocasionó que el Perú se constituyera como uno de los países que más reportaban detenidos-desaparecidos (Degregori 2010: 94). Es evidente que hubo un abuso de parte de las fuerzas del orden y se recurrió a la violencia y la impunidad, lo cual contribuyó a generar más violencia.

Los componentes escénicos en los que se halla este elemento político, son: la función del ruido, y el texto en la puesta en escena (relación entre texto e imagen).

4.2.1 Función del ruido

4.2.1.1 Naturaleza y características

En la obra *Adiós Ayacucho* se revientan cuetecillos en una ocasión y son accionados por el personaje principal. Esto sucede mientras Alfonso Cánepa cuenta lo que ve al llegar a la plaza de Huanta: cientos de madres llorando los cadáveres de sus muertos. De alguna manera este sonido de cuetecillos se anticipa a lo que Alfonso Cánepa contará líneas después al decir que: “Una trompeta fúnebre impulsó silencio y en cuanto calló se oyeron al fondo explosiones de dinamita que hacían temblar la tierra. En efecto, la plaza se llenó de soldados. Nos movíamos a bocinazo limpio frenando y acelerando” (Rubio 2008: 112).

Imagen 6: El Qolla en *Adiós Ayacucho*.



Fuente: Proyecto Veracruz.

Los cuetecillos utilizados, propios de las fiestas populares, sirvieron para adelantarse a la acción, para representar a los soldados o miembros de las Fuerzas Armadas que venían hacia la Plaza de Armas de Huanta, y para denotar una situación de guerra en el espacio local.

A propósito del papel de *Adiós Ayacucho* como parte de la CVR, el director de Yuyachkani, Miguel Rubio comenta que: «En Vilcashuamán los campesinos salieron despavoridos cuando fueron encendidos y estallaron los coheteillos de fuegos artificiales que se usan en *Adiós Ayacucho*. Todo se ha mezclado, todo se ha removido al agitarse la memoria» (2008: 67)

Se hace referencia a las decenas de cadáveres que hay en la Plaza de Huanta, lo cual implica una situación no cotidiana, sino un estado de guerra. Además, el hecho de que soldados irrumpen en la plaza mayor y que la gente salga despavorida da cuenta del estado de terror y desconcierto que se debe haber estado viviendo.

Cuando se le preguntó a Augusto Casafranca con qué elementos del periodo del terrorismo relacionaba la historia de Alfonso Cánepa dijo lo siguiente: “En primer lugar, la situación de vida absolutamente precaria por la que

atravesábamos y atraviesa cualquier sociedad en una situación de guerra. Cuando hay una suspensión de garantías nos toca a todos estar en jaque. Tenemos que respetar ciertas normas, tienen que haber otros hábitos” (Durand 2012).

El actor hace alusión a muchos momentos de la obra y los conecta con la situación de inestabilidad que se vivía en el Perú y las personas a las que se hace referencia en *Adiós Ayacucho*: los pobladores, las madres de los muertos y/o desaparecidos, las personas con las que se encuentra Alfonso Cánepa en la carretera, etc.

En el Perú la situación de guerra interna provocó un estado de emergencia en distintas zonas del país. Sin embargo, “el estado de emergencia se desnaturalizó y, de una institución excepcional que debía ser, se hizo permanente en distintas zonas del país, con la consiguiente suspensión de garantías previstas en las sucesivas constituciones vigentes. El carácter permanente que se le dio a la excepcionalidad, debilitó la democracia peruana y creó un clima propicio para las violaciones a los derechos humanos” (CVR 2003: 222).

Las violaciones a los derechos que se produjeron a manos de las fuerzas del orden en esta situación de excepción, fueron producto de este estado sin garantías que no ofrecía ninguna protección a la población.

Esta situación de impunidad, abuso e inestabilidad que atravesó el Perú es un eje en el relato del viaje de Alfonso Cánepa para encontrar su cuerpo. Es aquí donde la frontera entre el teatro y la vida se hace poco visible y ambos parecen ser una sola realidad. Es más, durante la época de violencia que atravesó el Perú, la decisión de ir al teatro se convirtió en un hecho político pues “nada garantiza que el apagón inicial de la obra coincida con un apagón más en toda la ciudad” (Salazar 1990: 10). Los apagones durante los años del terrorismo eran muy comunes y eran señal del terror. El hecho de ir al teatro en esos años (1980 - 2000) se convertía en una práctica liminal, pues la realidad invadía la ficción y

viceversa. Esta relación se daba de manera natural pues el arte está íntimamente ligado al acontecer social.

4.2.2 El texto en la puesta en escena

4.2.2.1 Relaciones entre el texto y la imagen

Cuando Alfonso Cánepa relata el momento en el que fue a la comisaría para saber de qué lo acusaban, dice lo siguiente: “En Quinua, la semana pasada de este mes de Julio, mes sin agua, decidí apersonarme a la comisaría. El sargento al verme entrar se puso de pie. ¡Alfonso Cánepa! Cómo está usted mi sargento, vengo a ver esa denuncia que dicen me han hecho. De qué me acusan ahora” (Rubio 2008: 102). En este momento Alfonso Cánepa sube a la tarima sobre la que se velan las ropas del difunto y cuando dice que el sargento se puso de pie, el personaje se pone de cabeza y se expresa con voz llena de maldad. Da la impresión de que se quisiera mostrar que la autoridad hacía lo contrario a lo que debía. Es decir, si la autoridad era la encargada de dar seguridad a la población y protegerla, lo que hacía era agredirla, atropellarla, matarla.

Es notoria la irreverencia del personaje ante la tarima que tiene las ropas del difunto al ponerse el personaje de cabeza sobre ella, como avisando el irrespeto y maltrato del que será víctima Alfonso Cánepa minutos más tarde.

Luego Alfonso Cánepa cuenta que el sargento le responde: “¡No te hagas el cojudo, eres un terrorista peligroso! (se incorpora) Sabía que me acusarían de terrorista y ellos sabían que yo no lo era. Entonces, ¿qué querían que confiese?” (Rubio 2008: 102). La acusación policial es una de las prácticas de la estrategia que, en un primer período, fue de represión indiscriminada contra la población considerada sospechosa de pertenecer al PCP-SL (CVR 2003). Lo que primaba era eliminar a los terroristas y no importaba si para ello debían sacrificarse vidas de personas inocentes. Alfonso Cánepa fue considerado sospechoso al ser dirigente campesino.

Esta inseguridad que se vivió en el país, no sólo por los ataques terroristas sino también por los abusos cometidos por las fuerzas del orden, era sentida con mayor intensidad por un sector de la población que por otro. Según Augusto Casafranca:

El abuso de autoridad es una constante, eso ocurre en cualquier situación en la que simplemente tenías la condición de sospechoso [...] Evidentemente golpea más a unos que a otros. El hecho de apellidarse con un apellido andino, más si es quechua evidentemente llama la atención. El color que tú tienes podía ser motivo para que digan, tú eres una chola peligrosa, encima tienes una trenza, adentro. Pero si te tiñes el pelo, te pintas la uñas probablemente va a cambiar tu situación. Vivimos en una situación y en un país en donde hay mucha marginación, donde la condición de migrante es doblemente peligrosa en algunos momentos de la vida social y puede determinar recibir un tratamiento injusto. (Durand 2012)

En la mitad de la obra, cuando se lee la carta al presidente, Alfonso Cánepa narra el trato extremadamente cruel que recibió: “El 15 de Julio fui apresado por la guardia civil de mi pueblo, incomunicado, torturado, quemado, mutilado, muerto” (Rubio 2008: 113).

En la historia reciente del Perú, los miembros de la policía también fueron causantes de las violaciones más graves de los derechos humanos, entre ellas: ejecuciones extrajudiciales, desaparición forzada de personas, torturas, tratos crueles, inhumanos o degradantes (CVR 2003). Tal vez por ello el autor de la versión literaria de *Adiós Ayacucho*, Julio Ortega, creó esta historia a partir de un hecho real, el caso de Jesús Oropeza Chonta. En palabras de Augusto Casafranca:

Esta obra parte también de un hecho real. Jesús Oropeza Chonta es un dirigente que justamente da lugar a que se escriba esta obra. El está siendo velado por miembros de su sindicato. Su cuerpo está mutilado, quemado, chamuscado, entonces este hecho hizo que el propio Julio Ortega se sintiera

muy conmovido y a su vez escribiera una historia más o menos con ciertos elementos de analogía, paralelos. Jesús Oropeza Chonta es en vida la matriz de Alfonso Cánepa. (Durand 2012)

Esto se corrobora con las investigaciones de la Comisión de la Verdad sobre el caso de Jesús Oropeza Chonta: “[...] en su calidad de dirigente campesino, fue víctima de múltiples violaciones a sus derechos fundamentales cometidas por agentes del Estado. Entre ellas se pueden mencionar la detención arbitraria y desaparición forzada cometidas por efectivos policiales (ex Guardia Civil) de Puquio (Lucanas, Ayacucho) a partir del 27 de julio de 1984, así como su posterior ejecución extrajudicial ocurrida al día siguiente” (CVR 2003: 129).³

Las acciones políticas tienen como objetivo revelar lo que está pasando a través de los recursos artísticos. *Adiós Ayacucho* es parte de ellas pues fue creada a partir del diálogo del grupo Yuyachkani con el acontecer social.

³ Para más información sobre el caso de Jesús Oropeza Chonta puede verse el tomo VII del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación Nacional:

<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20VII/Casos%20Ilustrativos-UIE/2.13%20JESUS%20OROPEZA.pdf>



*“Quiero mis huesos, quiero mi cuerpo literal
entero, aunque sea enteramente muerto”*

Alfonso Cánepa⁴

ELEMENTO POLÍTICO 3:

Reclamo de justicia de parte de los afectados por el terrorismo.

⁴ RUBIO, Miguel. *El cuerpo ausente*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008.

En el capítulo 2 se ha mencionado que el reclamo a la justicia es un derecho usualmente asociado a los derechos humanos (Fundación Konrad-Adenauer 2008: 145). Con la formación de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación Nacional en el año 2001, las víctimas de la guerra interna ocurrida en el Perú tuvieron la posibilidad de reclamar justicia por los daños sufridos.

Respecto a este reclamo de justicia, Miguel Rubio dice que durante el proceso de creación surgió una necesidad: “Luego de leer *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega, pensamos que nuestro proyecto no estaba completo si no nos referíamos a esa otra migración consistente en el continuo peregrinaje de los familiares de los campesinos desaparecidos que venían a Lima a pedir justicia” (Rubio 2008: 93). Es por ello que resulta importante analizar este elemento como parte del discurso de *Adiós Ayacucho*.

Los componentes escénicos en los cuales se ha encontrado este elemento político son: La lectura de la fábula por parte de la puesta en escena, la acción dramática, las cualidades de los actores (voz), la función de la música, el ruido y el silencio y el texto en la puesta en escena (relaciones entre texto e imagen).

4.3.1 Lectura de la fábula por parte de la puesta en escena

4.3.1.1 ¿Qué historia se nos cuenta?

La puesta en escena cuenta la misma historia que cuenta el texto de *Adiós Ayacucho* (versión teatral de Miguel Rubio del año 1990 de la novela de Julio Ortega). Si bien el espacio escénico no representa todos los lugares que el viaje de Alfonso Cánepa narra, igual el espectador puede ver, gracias al trabajo del actor, los diferentes lugares por los que Alfonso Cánepa transita.

La historia es la de Alfonso Cánepa, quien ha sido asesinado y parte de su cuerpo ha sido metido en una bolsa negra y arrojado en una fosa común. El Qolla,

danzante de los Capaq Qolla⁵ de Cuzco, es quien cuenta la historia y por momentos se transforma en Alfonso Cánepa, el hombre asesinado, para darle voz y cuerpo. Este hombre quiere recuperar las partes de su cuerpo y para ello logra salir de la fosa en la que está y busca desesperadamente un transporte para dirigirse a la capital a buscar sus huesos.

En el camino encuentra gente que conoce, entre ellos a su padre. Alfonso Cánepa trata de que no lo vean en ese estado: mutilado, quemado y torturado. Durante su travesía hacia Lima redacta una carta al presidente. Al llegar a la capital se dirige hasta la Plaza de Armas y le entrega su carta al presidente, pero éste no la lee. Alfonso Cánepa queda ya sin ningún recurso. Un niño lo ve y lo lleva hasta las catacumbas de la Catedral de Lima y le promete ayudarlo a encontrar sus huesos. El hombre finalmente toma los huesos de Francisco Pizarro para poder descansar en paz.

La historia que se cuenta es triste y conmovedora. Augusto Casafranca menciona: “Esta obra al tiempo que es el caso de una persona, podría ser el caso de algún latinoamericano o de un hombre del anonimato de la multitud que pudiera vivir en un país del tercer mundo en una situación de violencia. Entonces, visto en esta perspectiva podría tratarse de cualquier ciudadano del mundo. Es un ciudadano del mundo. Eso es Alfonso Cánepa” (Durand 2012).⁶

Esta obra responde cabalmente a una de las características del teatro político pues se busca colocar los recursos artísticos al servicio de acciones que tienen como finalidad mostrar, revelar y denunciar lo que sucede en lo social para promover reflexión y generar el cambio. Es en este camino que la línea entre la realidad y la ficción es casi imperceptible y la realidad pasa a ser presentada más que representada (Diéguez 2008: 27).

⁵ Para mayor información de la danza Capaq Qolla de Cuzco, puede verse el Boletín Oficial del Centro Universitario del Folklore - UNMSM, citado en la bibliografía.

⁶ Para una lectura completa de la entrevista ver Anexo 1 (archivo digital)

El grupo teatral Yuyachkani afirma que múltiples factores y hechos políticos los impulsaron a tomar la decisión de incorporar la situación de guerra que se vivía a sus puestas en escena: “En realidad todo lo que estaba pasando alrededor, con la constatación de que eran diariamente titulares en los que se hablaban de muertos, de desaparecidos, de tumbas secretas de fosas comunes, no podían provocarnos a nosotros una actitud de indiferencia. Al contrario, ningún hecho podía pasar desapercibido” (Durand 2012).

Esto los aproxima con seguridad a la idea de teatro político de Erwin Piscator: “Las necesidades impulsaban la creación de un teatro que marchara de acuerdo al ritmo social” (Gallo 1968: 58).

Ana Correa, la Presencia Femenina en *Adiós Ayacucho*, expresa esta relación de la propuesta teatral con la realidad al recordar el proceso de creación de su personaje:

Un lazo fuerte apareció con el sentimiento de su madre “...me lo han matado...su alma no encontrará descanso. Tenemos que encontrar su cadáver para darle cristiana sepultura”. Me dije, esta mujer es la madre, la hermana, la viuda, es una de las cientos de mujeres que en el Perú buscan a sus hijos secuestrados, muertos, desaparecidos, que postergan su vida personal y se dedican en cuerpo y alma a buscarlos con tanto coraje (Grupo Yuyachkani s.a: 2).

Las comparaciones que hace la actriz se enfocan en los más débiles y en su dolor, el dolor es más intenso debido a lo violento de la pérdida del ser querido. Puede verse aquí que la obra está influenciada, incluso desde la perspectiva de los actores, por un reclamo de justicia, elemento analizado en esta sección.

Es más, el actor Augusto Casafranca, sobre la creación de la obra dice que “el escritor focaliza frente a un hecho y crea a partir de él toda una historia. Nosotros [...] a partir de una historia ya hecha buscamos que ésta sea el

receptáculo y encuentro con un montón de información de esa naturaleza” (Durand 2012).

Hugo Salazar, respecto a este punto y a lo que sucedía durante la guerra del país con Sendero Luminoso, dice: “la historia ardiente de estos días ha hecho que las distancias entre escena teatral y escena social se empiecen a diluir e intercambiar en un proceso en que símbolo y código comparten los mismos imaginarios” (Salazar 1990: 9).

4.3.1.2 ¿Qué ambigüedades o dificultades presenta el texto y como las aclara la puesta en escena?

Al analizar la obra, una de las dificultades que se presentan, y que los mismos actores detectaron, era la condición de muerto del protagonista Alfonso Cánepa. ¿Cómo podrían darle vida a un personaje que estaba muerto? Al respecto Augusto Casafranca dice que la dificultad principal fue no tener clara la imagen de un personaje cuyo cuerpo está mutilado y preguntarse quién podría contar esta historia (Diéguez 2009b: 250).

La solución que propusieron después de explorar el espacio e investigar, durante la etapa de *acumulación sensible* con la que trabaja el grupo, fue introducir la presencia de un personaje: el Qolla. Éste se encargaría de prestar su cuerpo a Alfonso Cánepa, de contar su historia, y además se encargaría de generar contraste. Miguel Rubio, director de la obra, explica cómo nació esta idea durante el proceso de creación:

A mi regreso, Augusto me invitó a la sala y un ‘q’olla’ de Paucartambo, Cusco, me contó la historia. Así comenzó la propuesta que luego se transformaría en la relación Q’olla – Cánepa, en el pacto que hace el Qolla con el espíritu de Alfonso Cánepa, el muerto al que se vela ritualmente, para que a través suyo se supiera lo que le sucedió a Cánepa. Esta relación enfrentó y resolvió el problema de la ausencia del cuerpo del personaje y permitió darle al tratamiento los rasgos

necesarios de humor que pudieran equilibrar la densidad del material dramático (Rubio 2008: 96).

El humor al que Miguel Rubio se refiere es un humor irónico. El Qolla se burla de Alfonso Cánepa. Por ejemplo, le dice: “Claro, sólo un tonto iría hasta la Comisaría sabiendo que lo perseguían” (Rubio 2008: 105) Además, parece preocuparse sólo por el mismo pues se pone las ropas de Alfonso Cánepa y le dice: “Gracias hermanito, creo que esto me va a quedar muy bien. Además me va a hacer falta para seguir viajando” (Rubio 2008: 114)

Al tomar el cuerpo de Alfonso Cánepa, el Qolla entra en un estado de posesión. El cuerpo del Qolla es ocupado por el espíritu de Alfonso Cánepa produciéndose una situación similar a la ocurrida en el chamanismo: “[...] el chamán es la figura carismática por excelencia que encarna personalmente a los espíritus [...]” (Barfield 2007: 108). La razón por la cual el Qolla es capaz de alojar el espíritu de Alfonso Cánepa podría deberse a que, como menciona Barfield, ese estado alterado se induce, entre otros, por la danza.

En *Adiós Ayacucho*, Alfonso Cánepa entra en un estado de trance pues su espíritu abandona su cuerpo para realizar una tarea: encontrar las partes de su cuerpo mutilado. Esta situación también es similar a la ocurrida en el chamanismo. Este tránsito vivo – muerto que se ve en la obra puede entenderse porque la obra, al ser un espacio liminal, propicia la creación de *communitas* o antiestructuras no racionales. No hay lógica para explicar que el espíritu de Alfonso Cánepa entre en este trance.

Ahora bien, el texto sólo nos habla de la historia de Alfonso Cánepa y del Qolla, y jamás menciona alguna intervención de la Presencia Femenina, salvo musicalmente. Esta mujer en el escenario fue la actriz Ana Correa, quien, sorprendentemente, logra pasar casi desapercibida y pese a ello cumple la función de enfocar al público con un calculado esfuerzo físico:

Me senté en medio sobre un ladrillo pandereta y me puse tres tareas. La conciencia permanente de mi centro de fuerza, brazos y manos relajados que debían hacer el mínimo de movimientos necesarios para la ejecución de las acciones: coger el instrumento, prepararme para la ejecución, tocar mirando la acción de Augusto, dejar el instrumento en un lugar preciso. Trabajar lo simple, lo sencillo. No derrochar la energía corporal en movimientos. Miguel me propuso otras: “Que toda tu actitud y acción estén conectadas y dirigidas hacia el oficiante. Que tu presencia sea un contraimpulso de la mirada del espectador. Que el espectador te mire y que tu mirada y acción lo lleve hacia la escena nuevamente (Grupo Yuyachkani s.a.: 2).

La Presencia Femenina tiene la función de enfocar al espectador, pero también tiene la función de producir música.

Pero además, *Adiós Ayacucho* presenta esta condición de liminalidad dado que: “Yuyachkani incursiona entre la actuación y la no actuación, la representación y la presencia [...] Incursiona sobre todo en el cruce de los más agudos cuestionamientos a tantos responsables por estos devastadores tiempos. Este cruce de preguntas y desolados testimonios sería el único lugar desde el cual documentar y participar responsablemente en la reconstrucción de tan dolorosa memoria” (Diéguez 2009: 6).

Adiós Ayacucho es el lugar ideal para reconstruir la memoria y así ejercer el derecho y deber de ciudadanos de participar en la reconstrucción de la sociedad.

4.3.2 Acción dramática

En la obra *Adiós Ayacucho* el personaje Alfonso Cánepa, dirigente campesino ayacuchano asesinado, tiene como acción dramática encontrar su cuerpo para así poder enterrarse. Para lograrlo el personaje cumple una serie de

acciones que ayudan a que la gran acción se cumpla. De este modo tenemos que, Alfonso Cánepa sale de la fosa en la que se encuentra para buscar a quienes se han llevado sus huesos; sale hasta la carretera para conseguir un camión que lo lleve hasta Lima; escribe una carta al presidente pidiéndole que le entregue su cuerpo; y una vez en Lima, con tal de conseguir su propósito, va hasta la Plaza de Armas y llega a entregarle su carta al presidente.

Hasta aquí todas las acciones de Alfonso Cánepa están dirigidas a cumplir su gran acción. Augusto Casafranca confirma esto: “Él permanentemente está buscando la recuperación de sus huesos que presumiblemente están en la capital, alguien se los ha llevado allá. Entonces eso hace que toda la obra tenga como una instalación eléctrica permanente. Eso alimenta y nutre el discurso teatral” (Durand 2012).

La acción dramática tiene la capacidad de ser el hilo conductor en una obra teatral. Sin acción no hay drama, y en *Adiós Ayacucho* el viaje que hace el personaje es una peregrinación pues implica una meta: recuperar su cuerpo, e implica un esfuerzo. La acción dramática de *Adiós Ayacucho* es una peregrinación para terminar de morir. Sólo encontrando el cuerpo podrá descansar en paz.

Esta peregrinación de Alfonso Cánepa implica necesariamente un desplazamiento, un alejarse de su hogar para ir a un lugar sagrado. Este lugar sagrado y casi mítico es representado por el palacio de gobierno. Alfonso Cánepa cree que sólo llegando a palacio y hablando con el presidente podrá lograr su acción y descansar en paz.

A pesar de no lograr su objetivo, Alfonso Cánepa logra descansar en paz al encontrar otros huesos, los huesos de Francisco Pizarro. Al quedarse sin recursos Cánepa va hacia Pizarro, quien es también un representante de la autoridad y fue el primero en ejercer violencia en contra de los indígenas durante la conquista al Perú en el año 1532. Alfonso Cánepa irrespeta el cuerpo de Pizarro del mismo modo en que no respetaron su cuerpo y toma esos huesos para poder descansar

en paz. Esto sucede como metáfora de la inversión de roles que propone la liminalidad: los subordinados pasan a ocupar una posición preeminente, el que está abajo debe sentir lo que es estar arriba y viceversa. La razón por la que Cánepa usa los huesos del conquistador Francisco Pizarro es explicada posteriormente en el elemento número 4.

La acción dramática de *Adiós Ayacucho* presenta el elemento político *reclamo de justicia de parte de los afectados por el terrorismo*. El personaje redacta una carta en la que expresamente le pide al presidente que le devuelva su cuerpo:⁷

Señor Presidente por la presente el suscrito Alfonso Cánepa, ciudadano peruano, domiciliado en Quinua, de ocupación agricultor, comunica a usted como máxima autoridad política de la República lo siguiente: El 15 de julio fui apresado por la guardia civil de mi pueblo, incomunicado, torturado, quemado, mutilado, muerto. Me declararon desaparecido. Usted habrá visto la protesta nacional que se ha levantado en mi nombre, a la que añado ahora la mía propia pidiéndole a usted me devuelva la parte de mis huesos que se llevaron a Lima [...] (Rubio 2008: 113).

Este es uno de los textos más importantes de la obra pues la víctima reclama justicia al presidente, a la máxima instancia a la que acuden los peruanos cuando han agotado todas las vías para reclamar. Esto puede deberse a que en el Perú el acceso a la justicia no es sencillo e igual para todos; pero también puede deberse a que en el sistema político la figura del presidente es muchas veces asociada a un poder total, poder sobre la sociedad, sobre los pueblos e incluso poder sobre los cuerpos de los ciudadanos.

Miguel Rubio, director de Yuyachkani, sostiene que el momento más fuerte de la obra, por ser el más revelador, es la lectura de la carta “[...] porque tiene un testimonio de acusación y de denuncia, porque se lo dice directamente a los

⁷ Otros segmentos de la carta de Alfonso Cánepa al presidente han sido analizados a lo largo de los capítulos.

actores de esa historia” (Diéguez 2009b: 256). La lectura de esta carta es el momento clímax de la obra pues es un reclamo expreso de justicia y es también una denuncia en contra del presidente.

Esta afirmación resulta crucial si se compara a Alfonso Cánepa con los familiares de las víctimas o con las víctimas mismas del terrorismo y su reclamo de justicia ante los comisionados de la Comisión de la Verdad. Respecto a esto Augusto Casafranca, actor de *Adiós Ayacucho* dice:

Alfonso Cánepa se convierte en una especie de memoria viva de un logro que conquista la Comisión de la Verdad y la Reconciliación. El se anticipa a ser un testigo desde el teatro a algo que ocurre después, y se logra realmente que haya una serie de testimonios vivos de los hechos; él es algo como un precursor. Pero no lo habíamos racionalizado de esa forma, los hechos políticos del país hicieron que el fuera un anticipador de ese hecho. Él es un testimonio (Durand 2012).

El personaje está profundamente conectado con la situación política del Perú de los años 80 y 90, llegando incluso a ser un testimonio del acontecer nacional. Pero más aún, Alfonso Cánepa llega a ser un precursor, se adelanta a lo que sucederá en el Perú años más tarde con la creación de la CVR que abrió un espacio público en el que las víctimas pudieron contar sus testimonios y reclamar sus derechos.

Así, *Adiós Ayacucho*, más que ser una obra se convierte en una práctica política, pues los artistas “asumen su trabajo como mediadores, como transmisores o testimoniante, observadores y participantes, como seres que se desplazan en la liminalidad, entre ficción y realidad, entre el arte y los acontecimientos sociales, entre lo personal y comunitario” (Diéguez 2007: 3).

4.3.3 Cualidades de los actores

4.3.3.1 Voz

Interesa resaltar el cambio que se produce en la voz de Alfonso Cánepa cuando éste pide que le devuelvan su cuerpo. Si bien Cánepa presenta una voz más grave y pausada al hablar, cuando pide que le devuelvan su cuerpo el personaje muerto eleva la voz y muestra su estado interno: cólera y desesperación por no tener su cuerpo completo.

Lo que el personaje expresa es una demanda desesperada. Por ejemplo, en el siguiente texto se percibe un cambio de voz en el personaje: “Repetí mis gritos nuevamente. ¡Devuélveme mi cuerpo! ¡A dónde se han llevado mis huesos!” (Rubio 2008: 106). A lo largo de la obra se encuentran momentos como estos, en los que el personaje expresa lo más profundo de sus emociones y ejerce su derecho a reclamar justicia.

4.3.4 Función de la música, el ruido y el silencio

4.3.4.1 Naturaleza y características

Adiós Ayacucho es una obra en la que la música es un personaje. Ana Correa, actriz que interpreta la música en *Adiós Ayacucho*, explica cómo surgieron las melodías para la obra: “Tocar sin perturbar, así apareció en los sikus el aliento de mi respiración, en las tarkas el grito que advierte, en el pututu la despedida a los Apus, en la mandolina los sonidos pequeños del dolor, en el charango las melodías que no terminan sino que se detienen como suspendidas por una inhalación de susto” (Grupo Yuyachkani s.a.: 2).

Esta música es ejecutada por la Presencia Femenina, que quizás podría ser un familiar de Cánepa y esto le otorga fuerza a la puesta en escena.

Imagen 1: Ana Correa de Yuyachkani en *Adiós Ayacucho*



Fuente: Rutgers, Center for Latino Arts and Culture

El hecho de mostrar la fuente musical determina una relación de fuerza entre la música y la puesta en escena. La percepción sería muy diferente si se hubiera ocultado la fuente musical. La música acompaña la historia de Alfonso Cánepa, y lo acompaña a él en este viaje. Muchas veces se adelanta a la acción y ayuda al espectador a sentirse parte de esta peregrinación y recorrido ritual del personaje.

El hecho de que la música se ejecute en vivo y que además tenga reminiscencias y sonidos ayacuchanos, debido al uso de instrumentos propios de esa región, tiene tres funciones: crea la atmósfera externa del personaje (el mundo concreto que lo rodea); también hace que se preste más atención a la obra pues remarca la acción; y a la vez sirve para recrear e ilustrar la atmósfera interna de soledad y desesperación del personaje por recuperar su cuerpo.

La música interviene en momentos en que el Qolla cuenta las peripecias de Alfonso Cánepa para salir a la carretera y poder encontrar un camión que lo lleve a Lima. Se encarga además de darle un ritmo acelerado, marcando el miedo y la desesperación del personaje por salir de allí. Por otra parte, la música es elemento importante durante los momentos de tránsito del Qolla a Alfonso Cánepa, crea la atmósfera de un ritual de transición o rito de pasaje de un estado a otro y sirve para acompañar al personaje en su travesía hacia la capital.

Pero también la música, por apelar directamente a los sentimientos, hace que el espectador se identifique con el personaje. La música de *Adiós Ayacucho* nació a partir de las exploraciones durante el proceso de creación. Ana Correa relata:

Yo no soy música. La manera en que hemos aprendido los Yuyachkani a tocar ha sido fundamentalmente a la usanza tradicional, escuchando, imitando, tocando en las fiestas populares, bebiendo del toque de las entrañas. Ha sido poco el aprendizaje académico. Esto no me impide buscar siempre la mejoría técnica sin embargo en esta oportunidad decidí escuchar mi intuición de actriz, recurriendo a nuevas sensaciones como conectarme con la vibración de los instrumentos. Sentir la vibración en el vientre, en el pecho, en el rostro y de estas sensaciones aparecieron nuevas imágenes. Empecé a probar lanzando estas vibraciones hacia una persona que agoniza, a tocar alentándolo a seguir viviendo, a tocar ayudándolo a levantarse, alertándolo, alegrándolo, consolándolo para que se vaya el dolor. (Grupo Yuyachkani s.a.: 2)

La mujer que produce música en la obra no sólo lo hace con los instrumentos, sino que también produce melodías con su respiración, con su estar allí, con su silencio.

Por otra parte, los ruidos que se escuchan en la obra son producto de los movimientos del personaje, en especial del Qolla. Por ejemplo, cuando Alfonso Cánepa cuenta cómo fue su trayectoria en un camión por una carretera en mal estado, se encarga de recrear el momento con su cuerpo: saltando sobre la tarima donde se velan las ropas del difunto. Esto genera un ruido que asemeja el posible ruido que hizo el camión al ir por la carretera en mal estado. Pero también rompe el ritual de respeto al difunto en el velatorio, recordando con los saltos que ésta es una historia de irrespeto total al cuerpo. El hecho de ver al Qolla saltando sobre la tarima en donde se velan las ropas del difunto resulta casi una transgresión al respeto que culturalmente se tiene para con los muertos. Y también recuerda al espectador que el cuerpo no está.

Hay que precisar que en la obra casi no hay silencios. Todo es un vaivén de movimientos y sonidos. La sobreposición de ruidos y la constancia de estos refuerzan el relato de las ansias desesperadas de recuperar el cuerpo secuestrado. Por otra parte, hay momentos en los que la obra va sólo acompañada de música y no de diálogos, lo que ayuda a enfocar la atención en lo que sucede en escena.

4.3.5 El texto en la puesta en escena

4.3.5.1 Relaciones entre el texto y la imagen

En algunas partes de la obra lo que se dice es dramático, sin embargo el Qolla le otorga ironía y burla al momento. Los movimientos del Qolla no corresponden con la gravedad del relato. Esto se debe a la intervención de este personaje, quien otorga contraste a la escena y hace que el espectador se preocupe por la importancia y gravedad de lo que se está diciendo. Al distanciarse del momento por medio de la risa se logra que el espectador vea aspectos del momento que no podría ver si es que estuviera completamente sumergido en él.

Por ejemplo, cuando Alfonso Cánepa se dirige al Presidente de la República en su carta, lo hace a través del Qolla y dice lo siguiente:

Como usted bien sabe, todos los códigos nacionales y todos los tratados internacionales, además de todas las cartas de Derechos Humanos, proclaman no sólo el derecho inalienable a la vida humana sino también a una muerte propia con entierro propio y de cuerpo entero. El elemental deber de respetar la vida humana supone otro más elemental aún que es un código del honor de guerra: los muertos, señor, no se mutilan. El cadáver es, como si dijéramos la unidad mínima de la muerte y dividirlo como se hace hoy en el Perú es quebrar la ley natural y la ley social [...] Quiero mis huesos, quiero mi cuerpo literal entero, aunque sea enteramente muerto (Rubio 2008: 113).

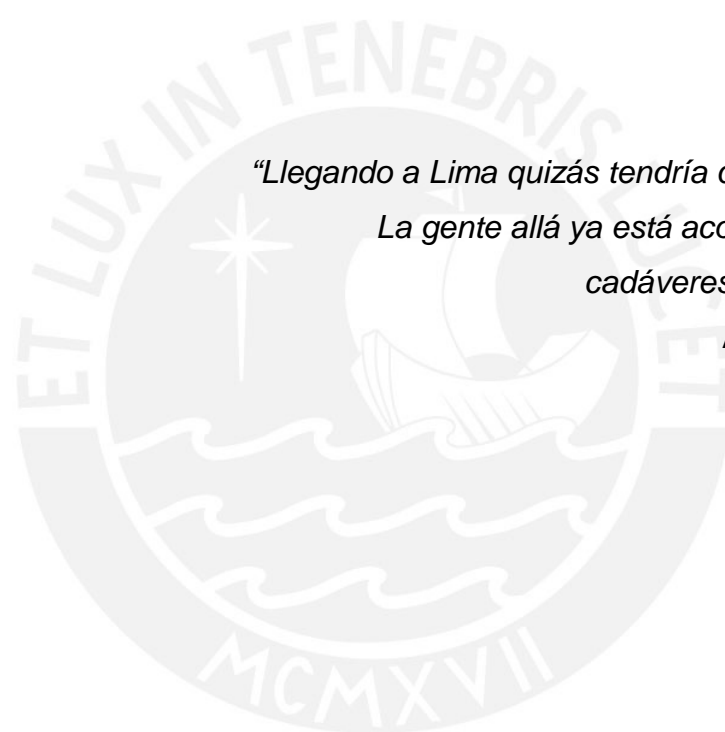
La denuncia es grave, pero el Qolla, al mismo tiempo que redacta y lee la carta, gesticula y hace movimientos caricaturescos que hacen que el espectador

mire desde otra perspectiva. Estos movimientos representan el momento de la escritura de la carta, el Qolla hace como si redactara en una máquina de escribir. El hecho de recurrir al humor en este momento hace que el espectador mire con atención la acusación que hace Cánepa y su reclamo de justicia. Esto provoca un *distanciamiento*, que, según Bertolt Brecht, aleja al espectador de lo que ve para que no caiga en el adormecimiento de la historia, y por el contrario tome una posición activa.⁸

Alfonso Cánepa hace referencia en este texto a los derechos humanos y tratados internacionales para sustentar su reclamo. Llama la atención cómo el personaje, a pesar de ser un poblador que viene del campo, que se considera pobre, que no tiene oportunidad de ser escuchado debido a su condición social, se convierte en el portador de una demanda. No es una súplica, es un reclamo de justicia y por ello va a Lima en busca de una reparación y la pide al presidente, que puede ser visto como el más público de los gestores del estado.

Alfonso Cánepa se atreve a reclamar y es por ello que se dice que este personaje se adelanta a su tiempo, pues ya reclama sobre derechos humanos. Así como sucedió en el Perú, hacia el año 1995, sectores de la población empezaron a expresarse y exigir que la Coordinadora Nacional de Derecho Humanos se concentrara en el derecho a la vida y la protección contra toda forma de abuso (Degregori 2010: 276). Es así como se fueron cimentando los caminos para la posterior creación de un espacio que investigara los hechos y diera voz a los reclamos de las víctimas: la Comisión de la Verdad.

⁸ Véase: BRECHT, Bertolt. *Breviario de Estética Teatral*. Lima: Alejandro Benavides, 1957.



“Llegando a Lima quizás tendría que descubrirme.

*La gente allá ya está acostumbrada a ver
cadáveres en la televisión”*

Alfonso Cánepa⁹

ELEMENTO POLÍTICO 4:

Indiferencia de parte de las autoridades políticas y de la sociedad.

⁹ RUBIO, Miguel. *El cuerpo ausente*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008.

Durante los años del terrorismo en el Perú, hubo una gran indiferencia de parte de las autoridades y de la sociedad con respecto a la guerra interna que venía desarrollándose en la sierra peruana. La lejanía de la sierra, sumada al poco conocimiento que se tenía sobre el grupo terrorista contribuyó a subestimar el tema y a no actuar con responsabilidad. Esto, sumado a la existencia del racismo en nuestra sociedad, originó que el tema quedara relegado a un segundo plano (Degregori 2010: 40).

Se ha encontrado referencias y reflexión sobre la *indiferencia de parte de las autoridades políticas y de la sociedad* en los siguientes componentes escénicos: el vestuario, las cualidades de los actores (relación entre el actor y el grupo, relación texto / cuerpo), la lectura de la fábula por parte de la puesta en escena (ambigüedades y dificultades del texto), y el texto en la puesta en escena.

4.4.1 Vestuario

4.4.1.1 Función, sistema, relación con el cuerpo

Describir el vestuario del personaje principal, Alfonso Cánepa, resulta algo complejo pues el personaje está muerto y quien le da vida es el danzante Qolla. Se puede ver que sobre la tarima del velatorio están las ropas del difunto. Un saco marrón, un pantalón azul y unos zapatos negros, son el vestuario de Alfonso Cánepa. En un inicio estas ropas son objetos, puesto que el Qolla las manipula como tal. Juega con el saco y éste parece cobrar vida, huele los zapatos, quiere llevarse el saco y el pantalón. Luego, hacia el final de la obra, cuando el Qolla se transforma en Alfonso Cánepa, estas ropas pasan a ser vestuario de Alfonso Cánepa y al fin vemos al personaje completo.

Es importante resaltar que el vestuario de Alfonso Cánepa está decolorado y luce muy gastado. El hecho de que durante su velatorio se haya puesto esa ropa confirma no sólo la ausencia del cuerpo y de que se espera que alguien lo encuentre; sino también la condición de pobreza de los campesinos indígenas que

tenían como lengua materna el quechua y que vivían en zonas alejadas del país, inaccesibles por carretera y sin presencia de las instituciones del estado.

Es necesario recordar esto porque la indiferencia que existió al inicio de parte de las autoridades hacia el conflicto armado interno estuvo influenciada por la lejanía de la zona del conflicto y por el poco conocimiento de lo que sucedía en el interior del país, principalmente en la sierra y selva.

Alfonso Cánepa es un personaje marginal pues es pobre y pertenece a un grupo de personas que han sido olvidadas por el estado. Al encontrarse en esta situación él asume una condición liminal permanente pues, al estar excluido socialmente, no se encuentra ni un terreno ni en otro. No es reconocido como ciudadano parte del estado peruano ni el estado reconoce a su grupo social. A pesar de ser peruano, Alfonso Cánepa no se siente como tal, pues es ignorado.

Imagen 7: Vestuario de el Qolla en *Adios Ayacucho*



Fuente: Rutgers, Center for Latino Arts and Culture

El Qolla, por su parte, presenta el vestuario propio del danzante de la comparsa de los Capaq Qolla del Cuzco. Está vestido de pies a cabeza con una máscara blanca de lana que cubre todo su rostro. Esta máscara blanca remite a

las máscaras negras o pasamontañas que usaron los terroristas y los militares en sus incursiones. Estos rostros cubiertos se convirtieron en un símbolo de la agresión, eran un recurso intimidante que garantizaba que las acciones violentas no pudieran ser atribuidas a un grupo específico de encapuchados, como se les llamaba.

El danzante también lleva una montera rectangular de muchos colores, mitones, borlas y una vicuña disecada atada en la cintura. Viste un pantalón negro corto, una camisa blanca y un chaleco guinda. No lleva zapatos. El personaje destaca por su oposición a las ropas de Alfonso Cánepa y por oposición a las ropas de la mujer que musicaliza la obra. Hay una oposición entre lo colorido y los grises, lo cual representa a un ser vivo como el Qolla y a otro muerto como Alfonso Cánepa.

Los zapatos del difunto, al entrar en contacto con el Qolla, ocasionan que Alfonso Cánepa se manifieste a través de él. El Qolla quiere vestirse con las ropas que se ven sobre la tarima y el primer elemento que toma son los zapatos. Al pararse sobre ellos, estos provocan una situación de posesión que rápidamente es evitada por el Qolla. Ya luego el Qolla se pone los zapatos y Alfonso Cánepa habla a través de él. Este momento es claramente un momento ritual en el que el personaje pasa de un estado a otro. El Qolla parece ser un chamán que actúa como mediador para que Alfonso Cánepa se manifieste.

Imagen 8: El Qolla



Fuente: Rutgers, Center for Latino Arts and Culture

Conforme la acción avanza, el Qolla se va poniendo más ropas de Alfonso Cánepa y en uno de los momentos de la obra se quita la máscara y todos sus indumentos para dar vida por completo a Alfonso Cánepa. En este momento la imagen del Qolla desaparece y ya sólo se ve a Alfonso Cánepa en escena. Esta máscara que lleva el Qolla no es solo parte del vestuario de la comparsa de la que forma parte, sino que también podría significar protección, como si no quisiera que lo reconocieran para distanciarse de lo que acontece. Podría reflejar indiferencia.

Por otra parte, la Presencia Femenina de la obra viste una falda o pollera y una especie de chaquetilla. La mujer va vestida de negro. Lo cual hace pensar que está de luto por el difunto o porque quiere no ser vista y estar en la “no presencia”.

4.4.2 Cualidades de los actores

4.4.2.1 Relación entre el actor y el grupo

Interesa destacar la imagen de la Presencia Femenina y la aparente falta de relación con lo que ocurre con Alfonso Cánepa en escena. Se ha dicho previamente que la mujer sólo observa lo que sucede en escena y casi pasa desapercibida, nunca interviene ni se relaciona con Alfonso Cánepa ni con el Qolla, salvo musicalmente. Respecto a esto, Ana Correa, quien hace la Presencia

Femenina en *Adiós Ayacucho*, dice: “Como actriz fui creándome lazos secretos de conexión con Alfonso Cánepa que me ayudaron a construir esta presencia, esta mujer andina vestida de negro que sentada como una roca se mantiene incólume frente a tanto dolor, pero que a la vez es capaz de entregar aliento de vida” (Grupo Yuyachkani s.a.: 3).

Ana Correa acompaña al personaje en su viaje, pero a través de la música. Le da “aliento de vida” a través de la música y no se calla nunca. Esta Presencia Femenina puede ser una analogía de lo que sucedía en la sociedad peruana durante los años del terrorismo. Uno de los factores que contribuyó a que la violencia siga desarrollándose fue la indiferencia del estado, pero también de la sociedad. Salomón Lerner, presidente de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, dice respecto a las audiencias públicas: “Entre las víctimas que hemos escuchado destacan con nitidez aquellas que pertenecen a ese estrato empobrecido que suele ser la población campesina, una población que, además de la postergación secular, hubo de sufrir también la insensibilidad o la indiferencia del resto de la sociedad cuando sus pueblos eran arrasados, sus hijos reclutados a la fuerza y sus seres queridos muertos o desaparecidos por las organizaciones subversivas o por agentes del Estado” (CVR 2003).

4.4.2.2 Relación texto / cuerpo

La relación entre el texto y el cuerpo en la obra *Adiós Ayacucho* es bastante particular pues en muchos casos, el cuerpo no solo acompaña lo que se dice, sino que sirve para reforzar la acción y para expresar lo que con el texto no se dice.

La indiferencia de las autoridades y de la sociedad se materializa en la falta de infraestructura de acceso en las poblaciones rurales. Para reflejar esta situación se propone una relación particular entre texto y cuerpo. Mientras Alfonso Cánepa cuenta parte de su travesía en un camión hacia la capital, el movimiento del cuerpo del actor refleja el mal estado de la carretera. Esto se debe a que

mientras cuenta lo ocurrido, el actor salta sobre la tarima provocando un ruido molesto que hace imaginar al espectador en qué condiciones estaba la carretera. Como si esto no fuera suficiente, el personaje también lo menciona en el texto: "Ya volvíamos a la carretera. Una carretera muy mala por cierto. Con cientos de baches y miles de curvas. El traqueteo del camión me estaba moliendo los huesos" (Rubio 2008: 110). Es aquí que surge la pregunta de por qué la carretera se encontraba en tan mal estado.

El hecho de que Alfonso Cánepa viaje a la capital a reclamar justicia, también expresa una característica del estado peruano: el centralismo económico y político, pues el personaje debe viajar hasta Lima para exigir que lo escuchen y reclamar su derecho a un entierro digno. ¿Por qué no lo hizo en su ciudad natal? Probablemente porque debido al centralismo, en Ayacucho no lo escucharían. Existe una inaccesibilidad al presidente. Es imposible llegar a él. Es por ello que el personaje principal inicia una peregrinación hacia un lugar casi sagrado como el palacio de gobierno y aun así no consigue que el presidente lea su carta.

Uno de los momentos de la obra que interesa retomar ahora por su relación con el elemento político analizado en esta sección, es el momento en el que el Qolla lee la carta de Alfonso Cánepa al presidente. Es un momento solemne pero los movimientos del Qolla ironizan el momento. El Qolla se burla de Cánepa con sus gestos y movimientos como si escribiera a máquina. Esto produce un quiebre en el relato que hace que se preste atención a una de las acusaciones de Alfonso Cánepa que dice: "La violencia se origina en el sistema y en el estado que usted representa. Se lo dice una de sus víctimas que ya no tiene nada que perder, se lo digo por experiencia propia. Quiero mis huesos, quiero mi cuerpo literal entero, aunque sea enteramente muerto. Al final dudo seriamente si usted leerá esto mío" (Rubio 2008: 113) Este texto es una fuerte acusación que hace Cánepa hacia la persona del presidente.

Imagen 9: Alfonso Cánepa de *Adiós Ayacucho*



Fuente: Hemispheric Institute Publications

La indiferencia con la que pueden actuar las autoridades es señalada por Alfonso Cánepa al final de este párrafo, al decir que duda que el presidente lea su carta y preste atención a su reclamo. Aparece aquí una interrogante ¿por qué Alfonso Cánepa no confía ya en el presidente?

4.4.3 Lectura de la fábula por parte de la puesta en escena

4.4.3.1 ¿Qué ambigüedades o dificultades presenta el texto y cómo las aclara la puesta en escena?

Una de las dificultades que presenta el texto es que el personaje Alfonso Cánepa está muerto; sin embargo, al llegar a la capital puede ser visto con normalidad por todas las personas sin que nadie se espante por su presencia. Esto implicó construir credibilidad para generar empatía en el espectador y que así éste crea lo que ve.

Existe un correlato de esta misma situación en lo que sucedió durante los años de conflicto armado interno en el Perú y la insensibilidad e indiferencia de los actores políticos y sectores sociales alejados al centro del conflicto. Así lo expresa Miguel Rubio, director de Yuyachkani: “Los cuerpos de nosotros los peruanos, se degradaron a tal punto que comenzó a ser cosa corriente verlos masacrados,

mutilados, y expuestos a la intemperie, enterrados clandestinamente en fosas comunes o, peor, desaparecidos” (Rubio 2008: 36).

Esta puede ser la razón por la cual la gente que ve a Alfonso Cánepa no se inmuta al verlo muerto, pues es una sociedad que está insensibilizada ante tanta violencia y que, como la Comisión de la Verdad dice, reclamaba una solución rápida al conflicto a costa de la vida de los ciudadanos de las zonas más alejadas y pobres (CVR 2003).

Alfonso Cánepa también menciona esta situación de insensibilidad respecto a los muertos en los años de violencia política: "Llegando allá quizás tendría que descubrirme. La gente allá ya está acostumbrada a ver cadáveres en la televisión" (Rubio 2008: 108) Las imágenes de muerte eran ingrediente común en la vida de la ciudad, sin llegar ya a causar indignación.

La indiferencia que se ha encontrado en la obra *Adiós Ayacucho* proviene no sólo de las autoridades, también de la sociedad.

4.4.4 El texto en la puesta en escena

Otro momento del texto que muestra la denuncia que hace Alfonso Cánepa contra el presidente, se da cuando éste se encuentra con el presidente cara a cara y dice: "Por fin el presidente en persona empezó a avanzar hasta detenerse exactamente frente a mí. Yo no podía creerlo. Allí estaba el culpable de mi muerte, pero seguramente ignoraba hasta mi nombre, y tendría más de una explicación para probar su inocencia personal" (Rubio 2008: 116)

Esta idea de ser casi invisible para el gobierno es una constante en el Perú. Respecto a este punto, Augusto Casafranca, actor de "Adiós Ayacucho", cuenta cómo el enlaza a este personaje con lo que sucede en la sociedad peruana: "Por un lado está luchando el personaje por dignificar, por cerrar un círculo de vida. A

mí me hacía recordar al caso que ha ocurrido con muchas personas que al no haber llegado a tener nunca una partida de nacimiento, no llegó a tener tampoco una partida de defunción, por tanto no existieron. Entonces, él forma parte de un ejército de personas que han sido de alguna manera desatendidas, abandonadas por las normas de la sociedad” (Durand 2012).

Lo que menciona el actor demuestra que el personaje Alfonso Cánepa está enraizado en un determinado universo social. Augusto Casafranca refuerza su idea al decir que esta obra: “Permitió la posibilidad de poder entroncar este personaje con una proyección y una dimensión social que hurga en el pasado, que toca el presente, pero que también llama la atención sobre los hechos que podrían desprenderse a partir de esta muerte” (Durand 2012).

El personaje que en escena es un reflejo del acontecer social del inicio de la década de los 80. La importancia de Alfonso Cánepa y de la obra *Adiós Ayacucho* radica en su capacidad para tocar hechos del pasado peruano, del presente de esos años y de lo que vendrá después con la creación de la Comisión de la Verdad y Reconciliación Nacional. Esto se debe a que: “El hombre está inseparablemente unido a los factores políticos y económicos de su época. El hombre en escena tiene para nosotros la importancia de un factor social” (CASTRI 1978: 65)

Esto dice que el personaje que ha creado Yuyachkani, ha estado influenciado por una determinada situación social, política y económica. Y el hecho de ponerlo en escena lo convierte en un factor social, es decir en un indicador de lo que sucede socialmente y en un elemento importante en el desarrollo de la sociedad.

Otro texto que demuestra la indiferencia de las autoridades se encuentra hacia el final de la obra. Alfonso Cánepa le ha dado su carta al presidente y ve cómo éste la guarda en su saco. Pero los guardias lo agreden, entonces Alfonso

Cánepa dice: “Me recomponía ayudado por el niño, cuando en el piso oscuro vi mi carta arrugada y sin abrir. Volví a sentirme solo, sin saber qué hacer. Miré los balcones cerrados del municipio, el Palacio de Gobierno, donde el Conquistador Francisco Pizarro había sido asesinado. Miré la extensa Plaza de Armas ahora casi vacía” (Rubio 2008: 118).

En esta confrontación del muerto con el presidente se suspenden las jerarquías tradicionales y las reales: un muerto puede hablarle a un vivo, y un campesino puede acusar de asesinato a un Presidente de la República. Es ésta la realización de una experiencia en el intersticio de dos mundos, una práctica de inversión que promueve la creación de *communitas* en la performance (Diéguez 2009: 2).



Imagen 10: Alfonso Cánepa en *Adiós Ayacucho*.



Fuente: Rutgers, Center for Latino Arts and Culture

La mención a Francisco Pizarro también resulta importante pues al final de la obra Alfonso Cánepa toma los huesos de éste como parte de su cuerpo y se mete a la urna de Francisco Pizarro y así puede descansar en paz. En este momento se puede reconocer una alteración o inversión de roles entre el que está abajo (Alfonso Cánepa) y el que está arriba (Francisco Pizarro). Ésta es una de las condiciones para que se propicie la liminalidad. Debe haber una inversión de roles entre el subordinado y el que domina. Por lo tanto, se reconoce en *Adiós Ayacucho* un rito de pasaje que ocasiona que el subordinado (Alfonso Cánepa) por un momento ocupe una posición superior.

Alfonso Cánepa, en una contradictoria situación de revancha, toma los huesos de Francisco Pizarro e irrespeto el cuerpo del conquistador del mismo modo en que el suyo fue irrespetado. El hecho de tomar los huesos del conquistador podría compararse a una reencarnación. Si bien Pizarro ya está muerto, sus huesos sirven para darle descanso al espíritu de Alfonso Cánepa. La reencarnación “describe la creencia de que un alma o una mente se separa del cuerpo físico en el momento de la muerte y se asocia más tarde con un nuevo cuerpo físico” (Barfield 2007: 436). Se cree además que lo que se hace en una vida puede traer consecuencias en la otra. Esto explica que el irrespeto, del que

es víctima Francisco Pizarro, se deba a lo que hizo en vida al ejercer violencia en contra de los indígenas durante la conquista.

Alfonso Cánepa transgrede las leyes al tomar los huesos de Pizarro para ejercer su derecho y acabar con la indiferencia de las autoridades. Esta transgresión está presente en la cultura peruana, es un malestar que reclama un castigo, que no enfrenta la ley pero que le saca la vuelta (Portocarrero 2004: 281). Así, al no poder enfrentar al presidente, Alfonso Cánepa va hacia los restos de Francisco Pizarro; pero no porque él quiera, sino porque ya no le queda otra opción.

Resulta interesante destacar que *Adiós Ayacucho* fue presentada el 4 de Junio del 2001 en la verdadera Plaza de Armas de Lima. Alfonso Cánepa estaba allí, frente al Palacio de Gobierno para pedir que se acabe con tanta indiferencia y para que el Presidente del Gobierno de Transición firme un decreto que posibilitaría la creación de la Comisión de la Verdad y Reconciliación Nacional (Rubio 2008: 41). Este acto constituyó una performance política ya que fue un gesto ético que irrumpió un lugar cotidiano y confrontó al público. Y además porque tanto espectador como actor participaron desde su rol de ciudadanos.

Este es además un momento de teatralidad liminal, pues la línea que divide realidad y ficción se hace casi imperceptible. El actor o performer es a la vez artista y ciudadano. Parece representar pero a la vez parece sólo presentar lo que sucede en su entorno social. Es así que esta obra se transforma en una práctica política y logra insertarse en la dinámica ciudadana para atreverse a demandar un cambio.



Conclusiones

1. Lo político en la obra *Adiós Ayacucho* guarda relación con el periodo de violencia sufrida en el país. Yuyachkani fue uno de los pocos actores sociales que se atrevió a presentar la realidad vivida en ese momento. *Adiós Ayacucho* remite a los muertos y desaparecidos a manos de grupos subversivos y fuerzas del orden, al reclamo de justicia que hacían las víctimas del terrorismo, al consecuente abuso de las fuerzas del orden y a la posterior indiferencia de parte de las autoridades y de la sociedad para con estas víctimas. Todos estos, elementos políticos propios de la realidad social vivida en el Perú entre los años 1980 y 2000. Yuyachkani presentó lo político en sus obras a manera de denuncia a raíz de los hechos violentos que se suscitaron en el Perú en las décadas de 1980 y 1990. El grupo consideraba un error el ignorar los hechos violentos que se venían desarrollando en distintas partes del Perú. La obra se constituyó en un espacio de reconstrucción de la memoria.
2. Yuyachkani creó un código propio para *Adiós Ayacucho*, para lograr una distancia reflexiva del espectador con el texto. Estas nominaciones que el grupo propuso fueron la relación Alfonso Cánepa – Qolla y la representación de un personaje sin cuerpo. Las nuevas formas de crear que encontró el grupo Yuyachkani se reflejaron en el uso del espacio, en la representación de la no-presencia, en la irrupción en espacios cotidianos para la presentación de sus obras (Yuyachkani dejó el teatro y se desplazó a las calles en donde irrumpieron en la cotidianeidad de los ciudadanos), en la recurrencia a testimonios de víctimas de afectados para construir su discurso teatral, en el uso de la música, etc.
3. Para Yuyachkani el cuerpo constituye el centro del hecho escénico y también un receptáculo de información, con lo cual, prestarle el cuerpo a un personaje sin uno propio obligó explorar nuevos ámbitos de creación, entre ellos trabajar en la no-presencia. Esta búsqueda se intensificó al ver que los

- cuerpos de miles de peruanos eran degradados durante los años del conflicto armado.
4. En la historia de Alfonso Cánepa se reconocen las 3 fases del rito de pasaje: separación, periodo liminal y asimilación. Alfonso Cánepa realiza una peregrinación que le exige separarse de su hogar: Ayacucho, y dirigirse hacia un lugar casi sagrado como el palacio de gobierno para terminar de morir. En este viaje se reconoce una etapa liminal, dado que el personaje no está vivo pero tampoco muerto del todo. Cánepa se encuentra en una etapa de transición, en un viaje que demanda esfuerzo y que es además doloroso. Esta fase liminal termina cuando el personaje encuentra los huesos del conquistador y puede descansar en paz llegando así a la fase de asimilación en la que el personaje finalmente muere.
 5. La *liminalidad* se hace presente en *Adiós Ayacucho*, no solo porque la obra se encuentra en el umbral entre arte y vida, sino también porque en la obra se le da voz a los ausentes. Se han podido encontrar analogías y correlatos entre el texto de la obra *Adiós Ayacucho* y los datos oficiales que dan cuenta de los hechos ocurridos en el Perú durante los años 1980 y 2000. La obra tiene fuertes conexiones con la realidad, parte de un hecho real: el caso de Jesús Oropeza Chonta, un dirigente campesino que, al igual que Alfonso Cánepa, fue desaparecido y asesinado por las Fuerzas Policiales.
 6. *Adiós Ayacucho*, más que ser una obra de teatro, se convirtió en una práctica política, pues los actores se asumieron como mediadores y testimoniantes, como observadores y participantes y se desplazaron entre el arte y los acontecimientos sociales. *Adiós Ayacucho* adquirió un carácter político no sólo por la temática, sino también por la forma en la que se construyó la obra: en el diálogo con el acontecer social.
 7. A consecuencia del periodo de crisis y cambios que se vivió durante la guerra interna, acudir al teatro se convirtió en una práctica liminal.

8. *Adiós Ayacucho* ha sido presentada en lugares públicos y durante las audiencias de la Comisión de la Verdad. Es en estas situaciones que la obra ha demostrado su fuerza y capacidad para producir emociones, evocar recuerdos y construir memoria. Sin embargo, esta experiencia no ha sido aún sistematizada ni estudiada. Es por ello que se propone estudiar al público que asistió a las funciones, para confirmar que el teatro puede ser usado como medio para cerrar heridas, pero también como medio para recordar y no olvidar aquello que pasó.





Bibliografía

ALEXANDER, Robert

2006 “Adiós Ayacucho”. *Cargamento de sueños*. Consulta: 10 de Febrero de 2012.
<<http://relikia.blogspot.com/2006/11/adis-ayacucho.html>>

ARCHIVO HISTORICO EL COMERCIO

2010 “Valentín Paniagua, un peruano de los grandes”. *Huellas Digitales*.
Consulta: 21 de Abril de 2012.
<http://blogs.elcomercio.pe/huellasdigitales/2010/11/valentin-paniagua-un-peruano-d.html>

BALANDIER, Georges

1994 *El poder en escenas*. Traducción de Manuel Delgado Ruiz.
Barcelona: Paidós.

BARFIELD, Thomas

2007 *Diccionario de Antropología*. Segunda Edición. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.

BRECHT, Bertolt

1957 *Breviario de estética teatral*. Lima: Alejandro Benavides.

BUENAVENTURA, Enrique.

s.a. “Un nuevo teatro para un nuevo público”. *Documento de Trabajo*. p. 99.

CARVAJAL, Fernanda

2009 “Performatividad, liminalidad y politicidad en la práctica teatral del colectivo La Patogallina” *Aisthesis*. Santiago de Chile, 2009, número 45, pp. 56-81. Consulta: 24 de Febrero de 2012.

http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-71812009000100005&script=sci_arttext >

CASTAÑEDA, Carlos

1993 “El fenómeno Fujimori: Un caso de análisis para el marketing político”. *Politikaperu*. Consulta: 12 de marzo de 2012

CASTRI, Massimo

1978 *Por un teatro político: Piscator, Brecht, Artaud*. Madrid: Akal Editor.

CENTRO UNIVERSITARIO DE FOLKLORE

2009 “Qhapaq Qolla Danza Pastoril”. *Haylli. Boletín Oficial del Centro Universitario del Folklore*. Lima, 2009, número 10, pp. 4–5. Consulta: 8 de Marzo de 2012.

<http://es.scribd.com/albrosff/d/49804271-QAPAC-QOLLA-NINO>>

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN

2003 *Informe final*. 9 Volúmenes. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación. Consulta: 17 de Febrero de 2012.

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

COUNSELL, Colin y Laurice WOLF (editores)

2001 *Performance Analysis. An introductory coursebook*. Londres: Colin Counsell and Laurice Wolf.

DEGREGORI, Carlos

2010 *Qué difícil es ser Dios. El Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú: 1980 - 1999*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

2002 La década de la antipolítica. Auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

DEVESA, Patricia

2008 “El arte en interacción con lo social: Escenarios liminales. Teatralidad performances y política” *Dramateatro Revista Digital*. Consulta: 1 de Marzo de 2012.

http://www.dramateatro.com/index.php?option=com_content&view=article&id=72:el-arte-en-interaccion-con-lo-social-escenarios-liminales-teatralidad-performances-y-politica&catid=15:libros-y-publicaciones&Itemid=20

DIEGUEZ, Ileana

2009a “Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas”. *Archivo Virtual Artes escénicas*. Consulta: 24 de Febrero de 2012.

<http://artesesencnicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=205>

2009b *Des/tejiendo escenas: desmontajes, procesos de investigación y creación*. México DF: Universidad Iberoamericana. Consulta: 17 de Febrero de 2012.

http://books.google.com.pe/books?id=0Zu34vWGYXkC&pg=PA12&pg=PA12&dq=DESTEJIENDO+ESCENAS&source=bl&ots=cQing3JLu7&sig=9HOSEhodgbBrOm64ftRESudr7yo&hl=es&sa=X&ei=bIFgT5iVLo_rgQfN_YHkCg&ved=0CC0Q6AEwAw#v=onepage&q=DESTEJIENDO%20ESCENAS&f=false

2008 “Prácticas de Visibilidad. Ethos, Teatralidad y Memoria” En RUBIO, Miguel. *El Cuerpo ausente (performance política)*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, pp. 19 – 29.

2007 “Prácticas escénicas y políticas: Teatralidades liminales”. *La Falda de Huitaca*. Colombia, Primera edición. Consulta: 5 de Febrero de 2012.
<http://www.uninorte.edu.co/publicaciones/falda_huitaca/edicion1/unopiedras.pdf>

DURAND, Pilar

2012 *Entrevista a Augusto Casafranca* Entrevista del 21 de Febrero a Augusto Casafranca.

EIDELBERG, Nora

1994 “Entrevista a Alberto Isola: Hacer teatro en el Perú”. *Latin American Theatre Review*. Lawrence, 1994, volumen 28, número 1, pp. 175 – 178. Consulta: 27 de Marzo de 2012.
<<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/1045/1020>>

ELMORE, Peter

2006 “El arte de la presencia”. *Hueso Húmero*. Lima, número 49, pp. 123-127

2002 “Yuyachkani: Los papeles del viaje”. *Hueso Húmero*. Lima, número 40, pp. 127-141

FUNDACION KONRAD – ADENAUER

2008 *Anuario de Derecho Constitucional Latinoamericano*. Montevideo: Konrad - Adenauer - Stiftung e. V. Consulta: 3 de marzo de 2012.
<<http://www.iadb.org/intal/intalcdi/PE/2010/05078.pdf>>

GALLO, Blas

1968 *El teatro y la política*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina

GÓMEZ, José

2003 “Performance: Un análisis e interpretación desde algunas categorías de la Poética de Aristóteles” *Signos Filosóficos*. México DF, número 10, pp. 169 – 184. Consulta: 20 de febrero de 2012.
<<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/343/34301010.pdf>>

GRUPO CUATRO TABLAS.

2006 “Génesis y la Institución”. *Grupo Cuatro Tablas*. Consulta: 18 de Febrero de 2012.
<<http://www.cuatrotablas.org/FILES/CONT/1genesis.php>>

GRUPO DE TEATRO MAGUEY.

s.a. “Origen e Itinerario”. *Grupo de Teatro Maguey*. Consulta: 20 de Febrero de 2012
< <http://www.magueyteatro.org/>>

GRUPO YUYACHKANI

2008 “Antígona” *Programa de mano*. Lima

s.a. “La No Presencia” *Yuyachkani*. Consulta: 2 de marzo de 2012.
<www.yuyachkani.org/download/lamujerdenegro.doc>

HAUSER, Arnold

1977a “El papel del artista en la vida de la sociedad: la posición del artista en el curso de la historia”. En *Sociología del arte*. Barcelona: Guadarrama.

1977b “El arte como producto de la sociedad: Elementos de la creación artística”. En *Sociología del arte*. Barcelona: Guadarrama.

HEMISPHERIC INSTITUTE

2008 “Adiós Ayacucho” *Hemispheric Institute Publications*. Consulta: 5 de marzo de 2012.

<<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/stages-of-conflict/adios-ayacucho>>

1990 “Adiós Ayacucho” [videograbación] *Hemispheric Institute Digital Video Library*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani. Consulta: 21 de Febrero de 2012.

<<http://hidvl.nyu.edu/video/000559999.html>>

KURAPEL, Alberto

2007 “La performance teatral: Memoria-historicidad, deconstrucción e hibridez”. *Revista Núa*. Consulta: 20 de Febrero de 2012

<<http://revistanua.wordpress.com/mas/nua-1-e-nua-2/alberto-kurapel-la-performance-teatral/>>

LUQUE, Gino

2008 “La persistencia de la memoria: identidad, culpa y testimonio en Antígona de José Watanabe y el grupo Yuyachkani”. *Revista sobre cultura, democracia y derechos humanos*. Lima, 2008, número 4, pp. 75- 82.

MANRIQUE, Nelson

2002 *El tiempo del miedo: La violencia política en el Perú 1980 – 1996*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

1989 “Contraelviento, el mito el teatro, la violencia”. En GRUPO CULTURAL YUYACHKANI. *Contraelviento*. Lima: El Grupo, pp. 6-18

MESA NACIONAL SOBRE DESPLAZAMIENTO – SEPIA

2006 “Balance del proceso de desplazamiento por violencia política en el Perú (1980 – 1997)” *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*. 2002, número 5. Consulta: 26 de Marzo de 2012.
<<http://alhim.revues.org/index647.html>>

MATEOS VEGA, Mónica

2007 “El performance no es mal teatro, sino usar el cuerpo para expresarse”. *La Jornada*. Consulta: 9 de abril de 2012.
<<http://www.jornada.unam.mx/2007/03/05/index.php?section=cultura&article=a14n1cul>>

PAVIS, Patrice

2000 *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Traducción de Enrique Folch Gonzalez. Barcelona: Paidós.

1996 *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós

PISCATOR, Erwin

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

PORTOCARRERO, Gonzalo

2004 *Rostros criollos del mal: Cultura y transgresión en la sociedad peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

PRIETO, Antonio

2009 “Lucha libre. Actuaciones de teatralidad y performance”. *Artea. Investigación y creación escénica*. Consulta: 10 de Abril de 2012

<http://artesescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/250/teatralidadperformance_aprieto.pdf>

2007 “Performance y teatralidad liminal: hacia la represent – acción”
Archivo Virtual Artes Escénicas. Consulta: 19 de Febrero de 2012
<http://artesescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/129/Performance%20y%20teatralidad%20liminal.pdf>

1992 *El teatro como vehículo de comunicación*. México: Trillas.

PRIETO, Ricardo

s.a. Teatro o Literatura: una oposición artificial. *Espacio Latino*. Consulta:
2 de Marzo de 2012.
<http://letras-uruguay.espaciolatino.com/prieto_ricardo/teatro_o_literatura.htm>

PROVERBIA

2008 Henrik Ibsen. De la sociedad. *Proverbia.net*. Consulta: 7 de Marzo de
2012.
< <http://www.proverbia.net/newsletter/newsletter.aspx?id=34>>

PROYECTO VERACRUZ

2010 “Ovación total en la inauguración del 2do Festival Emilio Carballido”.
Proyecto Veracruz. Consulta: 12 de Febrero de 2012
<<http://www.proyectoveracruz.com/2010/08/20/ovacion-total-en-la-inauguracion-del-2do-festival-emilio-carballido/>>

PUCHADES, Xavier

2003 “Análisis de espectáculos de Patrice Pavis” *Stichomythia*. Valencia,
número 1. Consulta: 3 de Marzo de 2012.

<<http://pamaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero1/indiceuno/ar6.htm>>

RUBIO, Miguel

2001 *Notas sobre teatro*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

2008 *El cuerpo ausente (performance política)*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

RUTGERS

2012 “Performance” *Rutgers, Center for Latino Arts and Culture*. Consulta: 8 de marzo de 2012.

<<http://latinocenter.rutgers.edu/media/photo-gallery/21>>

SALAZAR, Hugo

1990 *Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano de los 80'*. Lima: Centro de Documentación y Video Teatral.

1989 “Marcas de la historia y la violencia de estos días: el teatro peruano de los 80”. *Márgenes: encuentro y debate*. Lima, número 6, pp. 63-83.

SOBERON, Santiago

2001 “Treinta años de Yuyachkani” *Babab*. Número 10. Consulta: 27 de Enero de 2012.

<<http://www.babab.com/no10/yuyachkani.htm>>

TAYLOR, Diana

2005 “Hacia una definición de ‘Performance’”. *Picadero*. Buenos Aires, año 5, número 15, pp. 2 – 5. Consulta: 9 de abril de 2012.

<<http://www.inteatro.gov.ar/editorial/docs/picadero15.pdf>>

TRANSPARENCIA

2006 “Acceso a la Justicia” *¿Dónde estamos? Diez temas claves de cara a las elecciones 2006*. Consulta: 27 de Febrero de 2012.
<http://dl.dropbox.com/u/6672817/Donde%20estamos%20-%202006/09_acceso_a_la_justicia.pdf>

TURCO, Hector

2009 Adiós Ayacucho: una novela de Julio Ortega. *Retablo*. Consulta: 25 de Marzo de 2012.
<<http://retabloayacuchano.blogspot.com/2009/07/adios-ayacucho-una-novela-de-julio.html>>

VILLAGÓMEZ, Alberto

2012 “Violencia política en el teatro peruano” *Pacarina del Sur: Revista de pensamiento crítico latinoamericano*. Consulta: 17 de Febrero de 2012.
<<http://www.pacarinadelsur.com/home/huellas-y-voces?start=10>>

ZWENGER, Anna

2004 “Yuyachkani: más de 30 años”. *Agencia Perú*. Consulta: 18 de Febrero de 2012.
<<http://www.agenciaperu.com/cultural/tablas/especial/yuyachkani.htm>>



Anexos

Anexo 1: Cuestionario de Patrice Pavis (2000: 51-52)¹

1. Lectura de la fábula por parte de la puesta en escena:
 - ¿Qué historia se nos cuenta?
 - ¿Qué ambigüedades o dificultades presenta el texto y como las aclara la puesta en escena?
2. Acción dramática.
3. Cualidades de los actores:
 - Descripción física
 - Relación entre el actor y el grupo
 - Relación texto / cuerpo
 - Voz
4. Escenografía:
 - Formas y estructuración del espacio escénico y gestual
5. Objetos:
 - Naturaleza, función, materia, relación con el espacio y el cuerpo
6. Vestuario:
 - Función, sistema, relación con el cuerpo.
7. Función de la música, el ruido y el silencio:
 - Naturaleza y características
8. El texto en la puesta en escena
 - Relaciones entre el texto y la imagen, entre el oído y la vista.

¹ Se ha adaptado el cuestionario de Patrice Pavis de acuerdo a las necesidades de esta investigación.

Anexo 2: Guía de Entrevista

- ¿Cómo nació la idea de poner en escena una obra como *Adiós Ayacucho*?
- ¿Incorporaron elementos nuevos en esta obra? (¿cuerpo, espacio, algún elemento nuevo que no había tenido ninguna de sus propuestas antes?)
- De acuerdo al libro “El cuerpo ausente”, señalan que el cuerpo es el punto de partida y el centro del hecho escénico a lo largo de todas sus creaciones. ¿Cómo es que cambió la idea de “cuerpo” a partir de la situación social vivida en la época de violencia política?
- ¿Qué hechos sociales concretos los impulsaron a incorporar elementos políticos en sus puestas en escena?
- ¿Qué cambió en su propuesta teatral debido a ello?
- ¿Qué elementos políticos podemos ver en *Adiós Ayacucho*? (muertos, desaparecidos, la injusticia, el abuso de la autoridad, el olvido y la violencia)
- ¿Cómo aplican el término de “distanciamiento” e “identificación” propuesto por Brecht a esta obra?
- ¿Tiene algo que agregar?



1. Matriz de Investigación

Preguntas de Investigación	Hipótesis de Investigación	Objetivos de Investigación	Fuentes o datos para la investigación
<p>Pregunta central:</p> <p>¿De qué manera se presenta lo político en la obra <i>Adiós Ayacucho</i> de Yuyachkani como consecuencia del periodo de violencia política que atravesó el Perú?</p>	<p>Hipótesis central:</p> <p><i>Adiós Ayacucho</i> presenta elementos políticos que representan la situación de violencia política del Perú, a través los componentes escénicos.</p>	<p>Objetivo general:</p> <p>Conocer las formas de representación de los elementos políticos en la obra <i>Adiós Ayacucho</i>.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Rubio, M. <i>El cuerpo ausente</i>. - <i>Adiós Ayacucho</i> - Entrevista a Augusto Casafranca
<p>Pregunta secundaria 1:</p> <p>¿A qué elementos de la realidad social de la época de violencia política nos remite la obra <i>Adiós Ayacucho</i>?</p>	<p>Hipótesis secundaria 1:</p> <p><i>Adiós Ayacucho</i> nos remite a elementos propios del periodo de violencia política, como: los muertos y desaparecidos a causa de Sendero Luminoso, el MRTA y las Fuerzas Armadas y Policiales; el reclamo de justicia de parte de los afectados por el terrorismo; el abuso de parte de las Fuerzas Armadas y Policiales; y la indiferencia de parte de las autoridades y la sociedad.</p>	<p>Objetivo secundario 1:</p> <p>Identificar los elementos de la realidad social de la época de violencia política en la obra <i>Adiós Ayacucho</i> de Yuyachkani.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Rubio, M. <i>El cuerpo ausente</i>. - <i>Adiós Ayacucho</i> - Degregori, C. <i>Qué difícil es ser Dios</i>. - CVR. <i>Informe Final</i> - Entrevista a Augusto Casafranca
<p>Pregunta secundaria 2:</p> <p>¿Qué hechos sociales marcaron al grupo Yuyachkani y lo impulsaron a incorporar elementos políticos en sus obras de teatro?</p>	<p>Hipótesis secundaria 2:</p> <p>Los actos perpetrados por grupos terroristas y fuerzas armadas y policiales, marcaron a Yuyachkani y lo impulsaron a incorporar elementos de la situación social en sus obras.</p>	<p>Objetivo secundario 2:</p> <p>Conocer qué hechos sociales impulsaron al grupo Yuyachkani a incorporar elementos políticos en sus obras.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Rubio, M. <i>El cuerpo ausente</i>. - Entrevista a Augusto Casafranca.

CONCEPTOS CLAVE	ELEMENTOS POLÍTICOS
<p>TEATRO POLITICO: Es el teatro que busca colocar los recursos artísticos al servicio de acciones que tienen como finalidad mostrar y revelar lo que está sucediendo.</p> <p>Las necesidades impulsaban la creación de un teatro que marchara de acuerdo al ritmo social. Lo que se hace es poner en escena lo que sucede en la vida diaria.</p> <p>El hombre está inseparablemente unido a los factores políticos y económicos de su época. El hombre en escena tiene para nosotros la importancia de un factor social “</p> <p>El teatro no obstante su carácter efímero es un ejercicio de restitución de la memoria.</p> <p>PERFORMANCE POLITICA: Refiere a “intervenciones en la polis” . Es decir, acciones que irrumpen el desarrollo cotidiano de un determinado lugar con el propósito de confrontar al público. Se les llama políticas, debido a que son hechas en la polis, y también debido a que tanto el artista como el</p>	<p>MUERTOS Y DESAPARECIDOS A CAUSA DE SENDERO LUMINOSO, EL MRTA Y LAS FUERZAS ARMADAS:</p> <p>El conflicto armado interno fue iniciado en el año 1980 por el Partido Comunista Sendero Luminoso en el departamento de Ayacucho y es allí donde se concentraron más del 40% de muertos y desaparecidos. La guerra interna afectó a los más pobres, campesinos e indígenas.</p> <p>ABUSOS COMETIDOS POR PARTE DE LAS FUERZAS ARMADAS:</p> <p>El gobierno encargó a las Fuerzas Armadas y Policiales combatir la guerra que Sendero Luminoso se había propuesto. Sin embargo, “desde que Ayacucho fue declarado en emergencia en 1981 se multiplicaron las denuncias contra las Fuerzas Policiales” (Degregori 2010: 51). Además, las Fuerzas Armadas desarrollaron una estrategia de represión selectiva que ocasionó que el Perú se constituyera como uno de los países que más reportaban detenidos-desaparecidos.</p>

espectador, participan mediante su rol de ciudadanos.

Son gestos éticos que hacían visibles los cuerpos ausentes, prestando sus propios cuerpos para la recuperación metafórica de tantos rostros borrados.

TEATRALIDAD LIMINAL:

Entendida ésta como situaciones donde se contaminan y cruzan la teatralidad y la performatividad, la plástica y la escena, la representación y la presencia, la ficción y la realidad, el arte y la vida. Son prácticas que, «desde el arte», se arriesgan a intervenir en espacios públicos insertándose en dinámicas ciudadanas.

En la liminalidad los subordinados pasan a ocupar una posición preeminente.

El performancero no realiza la representación de un carácter particular. Es el mismo quien se presenta.

Justamente, a través de la acción, se busca mostrar o denunciar, como sucede en la mayoría de casos, algún hecho hacia el espectador.

“El cuerpo como categoría teórico –cultural en un contexto posmoderno y poscolonial constituye una materialidad representacional, medial e histórico cultural: es un lugar de la memoria, de la inscripción del registro, de la huella, de la opresión, de la tortura, de la manipulación, de la discriminación, de la exclusión, de la marginalización, de la agresión y de la confrontación o transformación de diversas culturas, historias y biografías.”

El cuerpo del ejecutante es el de un sujeto inserto en una coordenada cronotró-pica, la presencia es un ethos que asume no sólo su fisicalidad sino también la eticidad del acto y las derivaciones de su intervención.

RECLAMO DE JUSTICIA DE PARTE DE LOS AFECTADOS POR EL TERRORISMO:

Es un derecho usualmente asociado a los derechos humanos.

INDIFERENCIA DE PARTE DE LAS AUTORIDADES POLÍTICAS Y DE PARTE DE LA SOCIEDAD:

Hubo una gran indiferencia de parte de las autoridades y de la sociedad con respecto a la guerra interna que venía desarrollándose en la sierra peruana. La lejanía de la sierra, sumada al poco conocimiento que se tenía sobre el grupo terrorista contribuyó a subestimar el tema y a no actuar con responsabilidad. Esto, sumado a la existencia del racismo en nuestra sociedad originó que el tema quedara relegado a un segundo plano.

RECURSOS ARTISTICOS	TEXTO
<p>1.1 Escenografía</p> <p>1.1.1 Formas y estructuración del espacio escénico y gestual: El espacio dramático presenta un velatorio de ropas de un hombre. A lado de la tarima, vemos una presencia que observa todo y se encarga de musicalizar la obra. Movimientos de Alfonso Cánepa en sentido circular</p> <p>1.2 Objetos</p> <p>1.2.1 Naturaleza, función, materia, relación con el espacio y el cuerpo, sistemas de utilización: Bolsa negra de donde sale el Alfonso Cánepa. Velas utilizadas en el velorio. Flores utilizadas en el velorio. Bandera blanca</p> <p>1.3 Cualidades de los actores</p> <p>1.3.1 Descripción física: Primero solo vemos al Qolla, que es quien cuenta todo. Hacia el final de la obra el Qolla desaparece para dar paso a Alfonso Cánepa quien ya descansa en paz.</p> <p>1.3.2 Relación entre el actor y el grupo: Los personajes nunca se relacionan con la presencia que musicaliza la obra.</p> <p>1.3.3 Relación texto/cuerpo: Muchas veces lo que dice el personaje no coincide con sus movimientos corporales. así cuando cuenta como fue asesinado no se hace ninguna referencia física a esto.</p> <p>1.3.4 Voz: reverberacion en la voz, efecto fantasmagórico. Canto a modo de ritual.</p> <p>1.4 El texto en la puesta en escena</p> <p>Del mismo modo, cuando se lee la carta que ha escrito Cánepa al presidente, el Qolla es quien la cuenta poniendole toques de humor con el cuerpo y la voz.</p>	<p>"Ay, don Luciano ¿Qué ha oído usted del Alfonsito? ¿ Cómo será no? Dicen que lo han matado. De Lima están viniendo, dicen que están matando por todas partes."</p> <p>"Llegando allá quizás tendría que descubrirme. La gente allá ya está acostumbrada a ver cadáveres en la television. En cuanto yo les contare mi historia no faltarían voluntarios para enterrarme."</p> <p>"Apareció una patrulla repleta de infantes de marina en un camion que era una verdadera fortaleza. Vimos que llevaban unos 10 muchachos presos... No había ningún misterio en ellos, eran tan de carne y hueso como cualquiera. Solo que un poco mas, porque sabían que los iban a matar."</p> <p>"Pronto llegaríamos a Huanta, otro de los ejes de la contrainsurgencia militar, hacía poco que allí fueron descubiertas tumbas secretas, enormes fosas comunes. Los cadáveres aun estaban en la plaza, irreconocibles. Mientras las madres gemían a coro buscando a sus muertos, yo escuchaba el crujir de sus huesos, el llanto intermitente. Tanta muerte, tanta violencia"</p>
<p>2.1 Función de la música, el ruido y el silencio</p> <p>2.1.1 Naturaleza y características: Cuetecillos que sirven para anunciar la presencia de las FF.AA. en la Plaza de Huanta.</p> <p>2.2 El texto en la puesta en escena</p> <p>2.2.1 Relaciones entre el texto y la imagen: El actor se pone cabeza cuando debe hablar de las autoridades.</p>	<p>"El 15 de julio fui apresado por la guardia civil de mi pueblo, incomunicado, torturado, quemado, mutilado, muerto. Me declararon desaparecido."</p> <p>"En Quinua, la semana pasada de este mes de Julio, mes sin agua, decidí apersonarme a la comisaría. El sargento al verme entrar se puso de pie. ¡Alfonso Cánepa! Cómo está usted mi sargento, vengo a ver esa denuncia que dicen me han hecho. De qué me acusan ahora. ¡No te hagas el cojudo, eres un terrorista peligroso!"</p> <p>"Este mismo policía, antes de arrojarme al hueco que sería mi tumba, me rellenó la barriga con piedras y paja seca, como si yo fuese un muñeco para ser deshecho."</p> <p>"Ya no hay remedio, todo se borra cuando mata el gobierno."</p>

<p>3.1. Lectura de la fábula por parte de la puesta en escena</p> <p>3.1.1 ¿Qué historia se nos cuenta? La obra narra la historia de Alfonso Cánepa. Un dirigente campesino de Ayacucho que después de ser asesinado por las Fuerzas Policiales viaja hasta Lima para recuperar su cadáver y así poder descansar en paz.</p> <p>3.1.2 ¿Cómo se ha organizado la fábula? La historia está hecha por una sola escena. No hay cortes ni apagones. Narra el viaje continuo del personaje a la capital a exigir justicia.</p> <p>3.1.3 ¿Qué ambigüedades o dificultades presenta el texto y como las aclara la puesta en escena? La obra muestra a un personaje ya muerto. Pero gracias a la aparición del Qolla, escuchamos a Alfonso Cánepa. El Qolla presta su voz y su cuerpo para que Alfonso Cánepa se manifieste.</p> <p>3.2 Acción dramática</p> <p>Alfonso Cánepa quiere recuperar su cuerpo.</p> <p>3.3. Cualidades de los actores</p> <p>3.3.1 Voz: En momentos en que Alfonso Cánepa exige que le devuelvan su cuerpo, el personaje eleva la voz.</p> <p>3.4 Función de la música, el ruido y el silencio</p> <p>3.4.1 Naturaleza y características: La obra está muy marcada por la música. Musica ejecutada por uno de las presencias en la obra. Se utilizan diversos instrumentos musicales. No hay silencios. Toda la obra es un vaivén de movimientos y sonidos. La música interviene en casi todos los momentos de la obra. Cuando Alfonso Cánepa va a hablar con el presidente, cuando Alfonso Cánepa se manifiesta a través del Qolla. Al final de la obra. Hay momentos en que la acción va acompañada solo de música y no de diálogo.</p> <p>3.5 El texto en la puesta en escena</p> <p>3.5.1 Relaciones entre el texto y la imagen</p> <p>En algunas partes de la obra lo que se dice es dramático, sin embargo, el Qolla le otorga ironía y burla al momento. Los movimientos del Qolla no corresponden con la gravedad del relato.</p>	<p>"Señor Presidente por la presente el suscrito Alfonso Cánepa, ciudadano peruano, domiciliado en Quinua, de ocupación agricultor, comunica a usted como máxima autoridad política de la República lo siguiente: El 15 de julio fui apresado por la guardia civil de mi pueblo, incomunicado, torturado, quemado, mutilado, muerto. Me declararon desaparecido. Usted habrá visto la protesta nacional que se ha levantado en mi nombre, a la que añado ahora la mía propia pidiéndole a usted me devuelva la parte de mis huesos que se llevaron a Lima."</p> <p>"Como usted bien sabe, todos los códigos nacionales y todos los tratados internacionales, además de todas las cartas de Derechos Humanos, proclaman no sólo el derecho inalienable a la vida humana sino también a una muerte propia con entierro propio y de cuerpo entero. El elemental deber de respetar la vida humana supone otro más elemental aún que es un código del honor de guerra: los muertos, señor, no se mutilan. El cadáver es, como si dijéramos la unidad mínima de la muerte y dividirlo como se hace hoy en el Perú es quebrar la ley natural y la ley social."</p> <p>"Quiero mis huesos, quiero mi cuerpo literal entero, aunque sea enteramente muerto."</p>
<p>4.1 Vestuario</p> <p>4.1.1 Función, sistema, relación con el cuerpo: Las ropas del difunto demuestran su precaria condición social. La ropa de la presencia femenina parece mostrar luto.</p> <p>4.2 Cualidades de los actores</p> <p>4.2.2 Relación entre el actor y el grupo : La mujer mira incólume ante tanto dolor.</p> <p>4.2.3 Relación texto / cuerpo : El Qolla habla durante la carta al presidente; esto no corresponde. Mientras se narra como Alfonso Cánepa llega a la capital en un camión, el cuerpo del actor refleja el mal estado de la carretera.</p> <p>4.3 Lectura de la fábula por parte de la puesta en escena</p> <p>4.3.1 ¿Qué ambigüedades o dificultades presenta el texto y cómo las aclara la puesta en escena?: El hecho de que Alfonso Cánepa, a pesar de estar muerto, pueda ser visto por todas las personas con total normalidad. Nadie lo ayuda, sólo un niño.</p> <p>4.4 El texto en la puesta en escena: Muchos fragmentos del texto demuestran la indeferencia de la que fue víctima Alfonso Cánepa.</p>	<p>"La violencia se origina en el sistema y en el estado que usted representa. Se lo dice una de sus víctimas que ya no tiene nada que perder, se lo digo por experiencia propia. Quiero mis huesos, quiero mi cuerpo literal entero, aunque sea enteramente muerto. Al final dudo seriamente si usted leera esto mio."</p> <p>"Ya volvíamos a la carretera. Una carretera muy mala por cierto. Con cientos de baches y miles de curvas. El traqueteo del camión me estaba moliendo los huesos."</p> <p>"Por fin el presidente en persona empezó a avanzar hasta detenerse exactamente frente a mí. yo no podía creerlo. Allí estaba el culpable de mi muerte, pero seguramente ignoraba hasta mi nombre, y tendría más de una explicación para probar su inocencia personal."</p> <p>"Me recomponía ayudado por el niño, cuando en el piso oscuro vi mi carta arrugada y sin abrir. Volví a sentirme solo y sin saber qué hacer."</p>

VINCULO CON MARCO TEORICO Y ENTREVISTAS

Entrevista a Augusto Casafranca:

"Necesidad de habitar una entidad que no existía"

"Velatorio de ropas similar a los de la sierra."

"Otra dificultad fue lo doloroso de la obra. Por se introdujo al Colla (danzante).

Para ponerle humor"

No parten de premisas, cada obra reclama sus propias necesidades. Consideraron que era necesario manejar ciertos objetos con destreza. Ninguno parte de un esquema. En este caso un velatorio....flores velas...que nunca habían usado antes.

"El cuerpo es un punto de partida pero también es un receptáculo de información. El cuerpo permite sincronizarnos con fragmentos de memoria."

Augusto Casafranca tuvo que ausentarse: por una parte estaba el actor, el personaje, y una tercera parte que no sabía qué era.

Marco teórico:

Cuerpo. Necesidad de hablar de los muertos. Darles rostro.

Velorio es un acto ciudadano por tanto puede ser performance.

Adiós Ayacucho es Performance Política.

Entrevista a Augusto Casafranca:

"Abuso de la autoridad. Inseguridad, golpea más a unos q a otros. Tu salías a la calle y ya no estabas seguro, te podían apresar".

"La obra parte de un hecho real: Jesus Oropeza Chonta. El da lugar a que se escriba esta obra. Ese hecho hizo que el propio Ortega se sintiera conmovido y escribiera una historia con similitudes".

Los cuetecillos se encuentran en el umbral entre arte y vida. Adiós Ayacucho se convirtió en una práctica liminal al ser llevada a las zonas del conflicto.



MARCO TEORICO: Liminalidad para que el otro se manifieste. Darle voz a los ausentes

Teatro proletario (Erwin Piscator)

Performance: para protestar o denunciar algo

El teatro es un ejercicio de restitución de la memoria.

El arte se anticipa.

Entrevista a Augusto Casafranca:

"Todo lo que sucedía alrededor, la constatación de que diariamente se hablaban de fosas comunes, tumbas secretas, de muertos, desaparecidos, no podían provocarnos indiferencia. Ningún hecho podía pasar desapercibido"

"A partir de la historia ya hecha buscamos que sea el encuentro con un montón de información"

"Memoria viva de un logro que conquista la CVR...el se anticipa a lo que después se logra ...que hayan una serie de testimonios vivos. El es un testimonio".

MARCO TEORICO:

Liminalidad: al tomar huesos de Francisco Pizarro hay alteración de roles.

Yuyachkani, como grupo teatral, no podía caer en esta indiferencia.

Estado centralista pues Alfonso Cánepa debe ir hasta Lima. Hay indiferencia de parte de las autoridades

La gente ya se acostumbró a ver cadáveres. En la televisión es normal ver cadáveres. El muerto deambula ante una colectividad que es insensible.

Entrevista a Augusto Casafranca:

"Permitió la posibilidad de poder entroncar este personaje con una proyección de dimensión social que hurta en el pasado, que toca el presente pero que llama la atención por los hechos que podrían desprenderse a partir de esta muerte. Por ejemplo personas sin partida de nacimiento. Augusto Cánepa forma parte de un ejército de personas que han sido desatendidas y abandonadas"

"Situación de vida absolutamente precaria que atraviesa cualquier sociedad en estado de guerra. No nos podíamos acostumbrar a esa situación de violencia generalizada."

"Abuso de la autoridad y la inseguridad golpea más a unos que a otros. Vivimos en un país lleno de marginación."



Entrevista a Augusto Casafranca

1. ¿Cómo nació la idea de poner en escena una obra como “Adiós Ayacucho”?

Adiós Ayacucho nace como consecuencia de un momento en que nos planteamos la idea de hacer trabajos de corto reparto. Mover a un grupo numeroso es una dificultad y una serie de labores que tenemos que hacer. Entonces, ya se había hecho *Baladas del bienestar*, como un primer acercamiento.

Estábamos hacía rato buscando un material que pudiera realmente parecernos interesante, atractivo, importante para el público. Entonces apareció el cuento de Julio Ortega. El director del grupo Miguel Rubio me pasó este libro y a mí también me provocó una seducción inmediata. Dije este es un material maravilloso y sería precioso presentarlo. Entonces coincidimos, y conforme lo íbamos revisando, me daba cuenta de que había cosas que no estaban funcionando. Queríamos coger la obra tal cual para una puesta en escena. Un material de literatura puede servir para literatura pero para teatro tiene que pasar por un filtro. Estuve chequeando la cosa, acumulando material. Entonces él un día me da una propuesta: poner todos los acontecimientos en presente.

Entonces me dijo: el primer ejercicio que te planteo es que aprendas la letra. Me pareció una tortura. Y sin embargo comencé a trabajar este material. Empecé a tener muchos problemas para atravesar y hacer una lectura lineal. Empecé a tener entrapamientos en distintas partes de la obra. Entonces logré tener el apoyo de una psicoanalista y me dijo: esta obra está tocando aspectos de tu propia pena. Sin embargo era una obra que a ninguna persona y ni a mí me podía dejar de afectar.

Poco a poco empezaron a aparecer materiales para poder comenzar a crear.

Las primeras dificultades que tuve con ese material fueron en el inicio de la obra, el cuento de Julio Ortega, que es el autor de este cuento, dice literalmente: vine a lima a recuperar mi cadáver. Así comenzaría mi discurso cuando llegase a la capital.

Toda la obra está girando en torno a ese hecho. Él permanentemente está buscando la recuperación de sus huesos que presumiblemente están en la capital, alguien se los ha llevado allá. Entonces eso hace que toda la obra tenga como una instalación eléctrica permanente. Eso alimenta y nutre el discurso teatral.

Otra de las dificultades que tuvimos fue constatar que la obra era sumamente dolorosa. Oswaldo Dragún se entera de nuestro trabajo y nos dice: Qué buen trabajo, supongo que le pondrán mucho humor.

Queríamos definir donde ocurrirían los hechos. Aquí en Lima se estaba reproduciendo simbólicamente un velatorio de ropas en memoria de los muertos y desaparecidos. Entonces nosotros tomamos esa imagen, que a su vez está tomada de los velatorios que ocurren a los ocho días de un muerto.

Entonces había que buscar elementos contrastantes [...] la otra cosa era cómo ponerle humor, debía haber algo que potabilizara esto. Y recordé que durante mi infancia yo había estado cerca de diversas comparsas. Y recordé la comparsa de los Qapaq Qolla que asisten a la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo. Y así este personaje se instaló como intermediador del personaje ausente.

Es importante mencionar que esta obra parte también de un hecho real. Jesús Oropeza Chonta es un dirigente que justamente da lugar a que se escriba esta obra. El está siendo velado por miembros de su sindicato. Su cuerpo está mutilado, quemado, chamuscado, entonces este hecho hizo que el propio Julio Ortega se sintiera muy conmovido y a su vez escribiera una historia más o menos con ciertos elementos de analogía, paralelos. Jesús Oropeza Chonta es en vida la matriz de Alfonso Cánepa.

2. ¿incorporaron elementos nuevos en esta obra?

Nosotros empezamos a trabajar con distintos elementos que tienen que ver con la fiesta tradicional. Pero nosotros no partimos de premisas. Cada obra reclama sus propias necesidades. Aquí por ejemplo, consideramos que era necesario manejar ciertos objetos con destreza que pudiera levantar el texto. Progresivamente se empieza un taller con Ana. Yo al principio estaba tocando las canciones porque pensamos que podía ser un unipersonal, pero después vimos que era necesario tener un acompañante, esta mujer que podría ser su mujer, su madre, su hermana, un apu [...]

Ninguno parte de un esquema. Cada obra permite una acumulación distinta, lo que si es constante es elementos de la cultura popular. Cada obra reclama sus elementos, en este caso hay un velatorio, hay flores que no están en otros espectáculos, hay velas en la forma que no están en otros espectáculos, hay una tarima fija, y hay un permanente discurso antihorario como si se fuera atrás, siempre volviendo al principio

3. De acuerdo al libro “El cuerpo ausente”, señalan que el cuerpo es el punto de partida y el centro del hecho escénico a lo largo de todas sus creaciones. ¿Cómo es que cambió la idea de “cuerpo” a partir de la situación social vivida en la época de violencia política?

El cuerpo es un punto de partida pero también es un receptáculo de información. El cuerpo permite sincronizarnos con fragmentos de memoria. En esa medida, recurrimos a un proceso previo de entrenamiento. Yo creo que tuve que fragmentarme. Por un lado estaba el actor, por otro lado personaje, el Qolla. Pero por otro lado había alguien, un tercero, una tercera entidad que no sabía exactamente quién era, cómo era, para qué era a pesar de que es la historia de él la que vamos a contar

Esta obra permitió la posibilidad de poder entroncar este personaje con una proyección y una dimensión social que hurga en el pasado, que toca el presente, pero que también llama la atención sobre los hechos que podrían desprenderse a partir de esta muerte. Por un lado está luchando el personaje por dignificar, por cerrar un círculo de vida. A mí me hacía recordar al caso que ha ocurrido con muchas personas que al no haber llegado a tener nunca una partida nacimiento, mucha gente no llegó a tener tampoco una partida de defunción, por tanto no existieron. Entonces, él forma parte de un ejército de personas que han sido de alguna manera desatendidas, abandonadas por las normas de la sociedad. Entonces a mí me motivaba a que en cada puesta hubiera un Qolla distinto. El personaje va cambiando. Se enriquece y el cuerpo también en la medida en que van habiendo otros códigos de comunicación.

4. ¿Qué hechos sociales concretos los impulsaron a incorporar elementos políticos en sus puestas en escena?

En realidad todo lo que estaba pasando alrededor, con la constatación de que eran diariamente titulares en los que se hablaban de muertos, de desaparecidos, de tumbas secretas de fosas comunes, no podían provocarnos a nosotros una actitud de indiferencia. Al contrario, ningún hecho podía pasar desapercibido.

El escritor focaliza frente a un hecho y crea a partir de él toda una historia. Nosotros no, (nosotros) a partir de una historia ya hecha buscamos que ésta sea el receptáculo y encuentro con un montón de información de esa naturaleza”

Por eso es que esta obra al tiempo que es el caso de una persona, podría ser el caso de algún latinoamericano, o de un hombre del anonimato de la multitud que pudiera vivir en un país del tercer mundo en una situación de violencia. Entonces, visto en esta perspectiva podría tratarse de cualquier ciudadano del mundo. Es un ciudadano del mundo. Eso es Alfonso Cánepa.

Alfonso Cánepa se convierte en una especie de memoria viva de un logro que conquista la Comisión de la Verdad y la Reconciliación. El un poco que se anticipa a ser un testigo desde el teatro a algo que ocurre después, y se logra realmente que haya una serie de testimonios vivos de los hechos, de que haya una serie de testimonios sobre los hechos, pero él es algo un precursor. Pero no lo habíamos racionalizado de esa forma, los hechos políticos del país hicieron que el fuera un anticipador de ese hecho. Él es un testimonio.

5. ¿Qué cambió en su propuesta teatral debido a ello?

¿Qué cambio? Yo creo que el país va cambiando y nosotros vamos tratando de dialogar con esos cambios. Nos acostamos con un país y amanecemos con otro. ¿Cómo tener un punto de vista, una palabra, una opinión? Entonces debimos encontrar una manera de decir nuestras propias verdades.

6. ¿Qué elementos políticos podemos ver en “Adiós Ayacucho”? (muertos, desaparecidos, la injusticia, el abuso de la autoridad, el olvido y la violencia)

En primer lugar, la situación de vida absolutamente precaria por la que atravesábamos y atraviesa cualquier sociedad en una situación de guerra. Cuando hay una suspensión de garantías nos toca a todos estar como en jaque. Tenemos que respetar ciertas normas, tienen que haber otros hábitos. Si uno está haciendo una búsqueda tan importante como el, debía luchar. No nos podíamos acostumbrar a lo que pasaba.

El abuso de autoridad es una constante, eso ocurre en cualquier situación en la que simplemente tenías la condición de sospechoso [...] Evidentemente golpea más a unos que a otros. El hecho de apellidarse con un apellido andino, más si es quechua evidentemente llama la atención. El color que tú tienes podía ser motivo para que digan, tú eres una chola peligrosa, encima tienes una trenza, adentro. Pero si te tiñes el pelo, te pintas la uñas probablemente va a cambiar tu situación. Vivimos en una situación y en un país en donde hay mucha marginación, donde la condición de migrante es doblemente peligrosa en algunos momentos de la vida social y puede determinar recibir un tratamiento injusto.

7. ¿Cómo aplican el término de “distanciamiento” e “identificación” propuesto por Brecht a esta obra?

En Adiós Ayacucho había una necesidad de habitar una entidad que no estaba. Nosotros cuando hacemos un trabajo no partimos de esas premisas. Procuramos que el discurso del teatro pueda proponer, añadir. Pero eso ya corresponde a la percepción del espectador.