

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



EL TEATRO GRITA POR ELLAS

Visibilización de la complejidad de la trata de adolescentes en Madre de Dios (Perú) en el proyecto *Delta documental escénico*

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Creación y
Producción Escénica que presenta:

Gloria Stefania Mudarra Aylas

Asesora:

Maria Celeste Viale Yerovi

Lima, 2022

Resumen

La presente investigación tiene como propósito analizar los componentes del discurso escénico (el *performer*, el testimonio y el material de archivo), encontrados en el documental escénico intitulado *Delta documental escénico* (2021). En este estudio, los considero favorecedores de la visibilización de la complejidad de la trata de adolescentes en Madre de Dios (Perú). Aquí se expone cómo los recursos escénicos junto con los testimonios de víctimas de este delito, la investigación periodística y el uso de recursos audiovisuales aportan a la exposición, la comprensión y la sensibilización de la problemática en toda su crudeza. Se exhiben temas como la pobreza, la falta de recursos, el desempleo injusto, los crímenes impunes de los captores y la mala práctica de culpar a la víctima. El principal interés de este tema de investigación surge ante mi preocupación por las problemáticas sociales y la posibilidad de articularlas con mi especialidad de Creación y Producción de Artes Escénicas. Más aún, cuando esta obra es creación de dos hermanos dedicados a las creaciones en artes escénicas y pertenecen a nuestra casa de estudios. Así, este trabajo pretende ser una contribución a la reflexión sobre el aprovechamiento de recursos propios de las artes escénicas como palancas develadoras de problemáticas sociales de alta complejidad que atraviesan nuestra realidad nacional actual.

Palabras clave: trata de adolescentes, documental escénico, discurso escénico, *performer*, testimonio y material de archivo

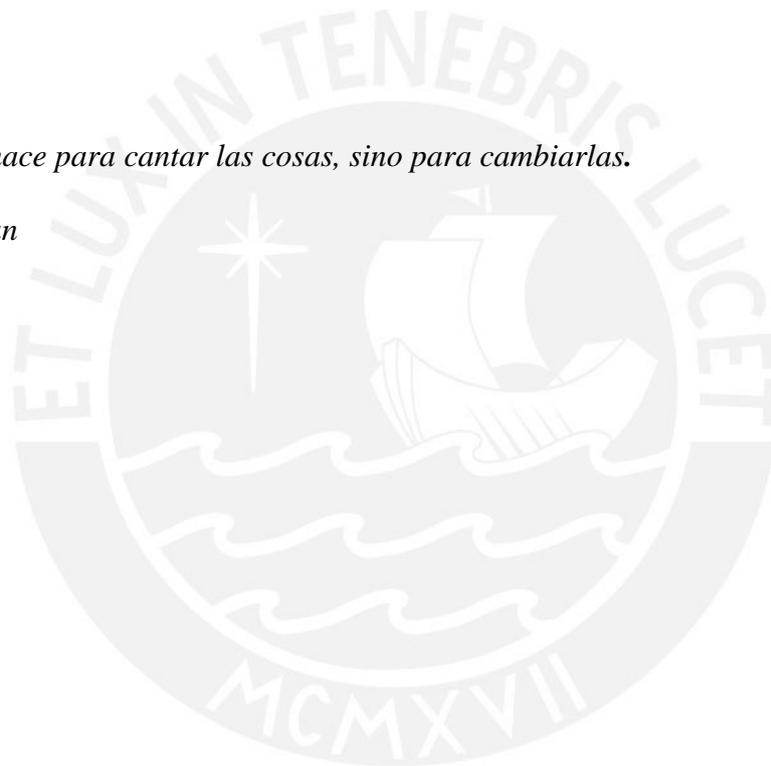
Por las víctimas que ya no están, por las que están cautivas y para evitar que este delito siga cobrando más víctimas en nuestro Perú y en todo el mundo, por todas ellas: esta tesis se la dedico a ustedes.

El teatro tiene una capacidad increíble para mover a la gente hacia el cambio social, para abordar los problemas, para inspirar a la revolución social.

Eve Ensler

El teatro no se hace para cantar las cosas, sino para cambiarlas.

Vittorio Gassman



Agradecimientos

Esta tesis no hubiera sido posible sin la ayuda de los creadores de *Delta documental escénico*: Norma Venegas y Antonio Venegas. Gracias por permitirme analizar esta hermosa obra. A Carmen Barrantes por darme la oportunidad de conocer más de su trabajo con el problema de la trata de explotación sexual en nuestro país.

A mi papito, Américo Mudarra, a pesar de todos los problemas y las diferencias, fuiste la única persona que confió en mí desde el principio para poder ser una profesional de las artes escénicas. gracias por ayudarme a seguir mi sueño. A mi mami Lucy: sin ti nada de esto sería posible; gracias por tus consejos y tu apoyo durante toda mi etapa preuniversitaria y universitaria, por ayudarme a solucionar los problemas y ser mejor persona cada día; sin ti, nada de esto sería posible. A Dorita, un beso al cielo.

A mi hermanita Andrea, quien me impulsó a seguir progresando para poder ser una gran profesional y ser mi amiga. A mi pequeño Timy que me ve desde el cielo y a mi travieso Toby, ambos fueron testigos y acompañantes de madrugada para la elaboración de esta tesis. A la especialidad de Creación y Producción escénica por toda la ayuda brindada durante estos años como estudiante, a mis compañeros y amigos que me apoyaron en cada clase como en los proyectos que he producido y dirigido en estos años. A Celeste Viale, mi asesora, que a pesar de los momentos difíciles que pasaste en el 2021 estuviste conmigo apoyándome para seguir adelante con esta tesis.

Finalmente, gracias a la Stefania Mudarra del 2012, a esa jovencita adolescente de 16 años que tenía miedo de ir por sus sueños, pero a pesar de luchar 4 años para ingresar a la carrera que quería pese a todas las críticas, logró no solo el ingreso, sino el camino hacia su verdadera vocación. Lo logramos pequeña Stefania.

Tabla de contenido

Resumen	ii
Dedicatoria	iii
Agradecimientos	iv
Tabla de contenido	v
Índice de figuras	vii
Introducción	1
Capítulo 1: La problemática de la trata de personas	10
1.1. Presentación de los orígenes de la problemática social	10
1.2. La problemática de trata de personas	12
1.2.1. Tipos de trata	14
1.3. La trata de personas en el Perú	15
1.3.1. Características de las víctimas	16
1.3.2. Perfil de los acusados de trata	23
1.3.3. Madre de Dios: ciudad de trata de personas	26
1.4. Medidas del Estado ante el problema de trata de personas	27
1.4.1. Deficiencias de las medidas del Estado peruano ante el delito de trata de personas	28
1.5. Respuesta desde la sociedad civil: trabajos académicos y diversas expresiones artísticas	30
Capítulo 2: Planteamiento de la investigación	35
2.1. Pregunta(s) de investigación	35
2.2. Objetivos	35
2.3. Hipótesis	36
2.4. Justificación	36
Capítulo 3: Metodología de la investigación	38
3.1. Planteamiento metodológico	38
3.2. Diseño metodológico	38
Capítulo 4: Componentes teóricos del discurso escénico	39
4.1 Conceptos preliminares	39

4.1.1. Discurso escénico	39
4.1.2. El teatro documental: el género que antecede al documental escénico	46
Capítulo 5: Análisis de los recursos escénicos en <i>Delta Documental Escénico</i>	54
5.1. Creación de <i>Delta documental escénico</i> : equipo y temática que visibiliza	54
5.2. Análisis de <i>Delta documental escénico</i> : desarrollo de la obra y componentes del discurso escénico	56
5.2.1. Desarrollo de la obra	56
5.2.2. El performer: posibilidades escénicas corporales	61
5.2.3. Testimonio: testimonios y documentos del libro <i>Protegidas y revictimizadas para la elaboración del discurso en Delta documental escénico</i>	64
5.2.4. Material de archivo: recursos de investigación periodísticos como aporte escénico para a la visibilización de la complejidad de trata de adolescentes en Madre de Dios a través de Delta documental escénico	68
Conclusiones	82
Referencias bibliográficas	86
Anexos	95

Índice de figuras

Figura 1: Elementos del proceso de trata de personas	13
Figura 2: Denuncias de trata de personas periodo 2015-2020	18
Figura 3: Características de víctimas de trata de personas	20
Figura 4: Características de víctimas en el Perú	21
Figura 5: Características de los acusados de trata	24
Figura 6: Porcentaje de acusados de trata en el Perú que son procesados y sentenciados	25
Figura 7: Norma menciona datos importantes sobre las víctimas dentro de los prostibares	62
Figura 8: Norma usando la máscara	62
Figura 9: Vestuario de la <i>performer</i>	64
Figura 10: Aborto dentro del CAR	66
Figura 11: Medidas correctivas del CAR	67
Figura 12: Se proyecta el cuaderno donde se evidencian las ganancias derivadas de la venta de cerveza en un prostibar	69
Figura 13: Intervención policial en un prostibar, antes de llevar a las víctimas al CAR	70
Figura 14: Recopilación de algunas fotos proyectadas de Víctimas trans	71
Figura 15: Fallo de la Corte Suprema	72
Figura 16: Proyección del lugar Delta 1, Madre de Dios	74
Figura 17: Proyección de testimonio de víctima	75
Figura 18: Representación de acto sexual	78
Figura 19: Norma alza las cervezas que simbolizan a los mineros	78
Figura 20: Tipos de iluminación utilizada en la obra	81

Introducción

Mi interés por las obras escénicas sobre temas sociales o políticos comenzó cuando era pequeña, aproximadamente a los 11 o 12 años. Son para mí un medio de entender y proyectar las voces que muchas veces no son escuchadas y necesitan nuestra ayuda. Mi primer referente artístico es el Grupo Cultural Yuyachkani¹ en el que pude conocer más sobre temas sociales y políticos; este grupo teatral enfatiza en la temática del conflicto armado interno y sus consecuencias. También considero referentes necesarios las obras de Vichama², del director César Escuza Norero, o los montajes de Maguey³ de Willy Pinto y María Luisa de Zela; en estos últimos, puedo identificar temas todavía vigentes en nuestro país. Los temas desarrollados frecuentemente eran críticas a nuestra realidad social, el Estado, la desigualdad social y la corrupción; sin embargo, no había visto ningún montaje sobre la trata de personas, problemática que, además, hasta ese entonces, desconocía.

Como ciudadana nacida en el Callao, no recuerdo haber escuchado sobre el problema de la trata de personas. Por ello, se trataba de un fenómeno soslayado en mi realidad social; sin embargo, sí recibí algunas pistas sobre la ocurrencia de este —en un contexto que antes consideraba lejano— en algunos lugares de la selva del Perú. Un primer acercamiento a este tema ocurrió durante el año 2019, pues tuve la oportunidad de trabajar como asistente de producción en la obra *Este lugar no existe* de la dramaturga Alejandra Vieira. Aquí no solo conté con la oportunidad invaluable de trabajar en un proyecto fuera de la universidad, también pude ser partícipe, como espectadora, del discurso del montaje. Los temas sociales importantes que captaron mi atención fueron la explotación sexual de adolescentes y la explotación laboral en las minas ilegales. La historia trata de Julia y Ernesto, dos jóvenes que se conocen en un prostibar donde ella trabajaba como prostituta para sobrevivir y él trabaja

¹ Grupo cultural con más de 40 años de experiencia en trabajos escénicos cuyos temas están relacionados con la sociedad peruana.

² Laboratorio de investigación teatral para el estudio del comportamiento humano y su transformación social.

³ Fue fundado en 1982 como un taller de investigación y producción teatral.

en una mina ilegal donde se vuelve víctima de explotación laboral. Esta obra, en términos generales, refleja uno de los problemas actuales que se presentan en el país y que afectan a muchos peruanos; en este caso, la obra muestra a dos jóvenes adolescentes que se erigen como víctimas de dos formas diferentes en que se manifiesta la trata de personas. Lo que me atrajo, como productora escénica, es la combinación de recursos audiovisuales: la proyección de imágenes de habitantes de la zona cerca al Manu, la música y los sonidos que trasladaban al lugar, las *performances* de los actores, la utilería minimalista (un colchón, una caja de cerveza y un metro de plástico azul). Todos estos elementos se compactaron en escena para derivar el discurso textual de la obra a un discurso escénico que quedó plasmado en escena. Para mí, el uso de los recursos audiovisuales para la creación de discursos escénicos con temáticas sociales —rama en la que quiero continuar mis pesquisas para especializarme— permite generar en el espectador la sensación de que la obra presenciada no es ficción, a pesar de estar en un espacio teatral. A la par de esta experiencia, ese mismo año asistí al LUM⁴ para apreciar la obra *Delta documental escénico*. Me llamó la atención que se promocionara la obra como un documental escénico enfocado en la temática de la trata de adolescentes en Madre de Dios. Al verla, la impresión de lo mucho que ignoraba sobre este tema como un problema vigente y urgente en nuestro país generó un cambio drástico en mi perspectiva limitada de la realidad peruana, pues ciertamente consideré en ese momento lo ensimismada que me hallaba en mi entorno inmediato, el cual distaba de asemejarse al mundo real. Recuerdo el impacto y el conflicto generados al salir del teatro; me preguntaba cómo es posible que, como ciudadana, yo no sea consciente de que este problema no está solo en lugares remotos como la selva de nuestro país, sino que está en todas partes del mundo: en el Perú, en Callao, en mi comunidad. Sinceramente como mujer, experimenté sentimientos

⁴ Es un espacio cultural ubicado en el distrito limeño de Miraflores, se conoce por exhibir vivencias del periodo de terrorismo en el Perú.

diversos; por un lado, me sentía segura y protegida en mi sociedad porque, hasta el momento, nunca enfrenté una situación de trata de personas; por otro lado, me sentí desencantada de mi realidad, pues no entendía cómo es que dentro de este mismo país existen peruanos que luchan por sobrevivir y ser libres. A partir de esta conmoción, desde el lado escénico medité acerca del término “documental escénico”, ya que antes no lo había escuchado; fue entonces que se inició una etapa de cuestionamiento: ¿qué hace de esta obra un documental escénico?, ¿serán las proyecciones y los recursos audiovisuales?, ¿serán los testimonios?, ¿serán los registros y las investigaciones sobre la trata?, ¿es un proyecto que parte del teatro testimonial? En la entrevista que realicé a los hermanos Venegas, Antonio mencionó que definieron la obra como documental escénico por una razón fundamental: querían que el espectador vea un montaje realista y no ficticio (A. Venegas & N. Venegas, comunicación personal, 21 de noviembre, 2020), alejándose un poco de la definición de obra de teatro tradicional, en la que frecuentemente el espectador es consciente de que lo observado en escena es irreal.

El interés que me despierta *Delta documental escénico* no solo radica en su propósito de evidenciar la problemática de la trata sino en la exposición de toda su complejidad. Los creadores me comentaron que al inicio del proyecto se iba a llamar *Pampa* (A. Venegas & N. Venegas, comunicación personal, 21 de noviembre, 2020), zona de minería ilegal por extracción de oro y que, para el año 2009, ya “se había formado un mercado ilícito paralelo de bares, cantinas y lugares dónde se explota sexualmente a mujeres” (García, 2019); no obstante, se decidieron por *Delta 1*, ya que en este lugar tanto el problema de la minería ilegal como la trata de personas de abuso sexual son más antiguos. Delta es un centro poblado menor también llamado Bajo Pukiri y se ubica entre los distritos Madre de Dios y Huepetuhe, en la provincia del Manu (Contreras, 2018). Fue creado hace cerca de dos décadas por los primeros hombres no nativos que encontraron oro en el extenso terreno de la Amazonía

(Rojas, s. f., p. 1). Delta 1 es conocido como un lugar donde se encuentra y extrae oro; además, es popular por la minería ilegal. Esto trajo consigo la invasión de territorios de las comunidades nativas y el deterioro ambiental de la Amazonía. Julio Cusurichi menciona lo siguiente sobre la invasión de los territorios nativos por parte de la minería ilegal de la zona:

Poco a poco, el hermano Wason y su esposa, los dos de más de 70 años, de la etnia harakbut, cuidadores de bosques, han sufrido la invasión de sus tierras. Ellos viven muy cerca de Delta 1 y no pueden defenderse por lo avanzado de su edad y porque no hablan castellano. El año pasado logramos que puedan reconocerles sus títulos de propiedad, pero siguen en riesgo ante la minería ilegal. (citado en Contreras, 2018)

Además de la minera ilegal y la invasión de territorios para la extracción de oro, existen prostíbulos en esta zona. Carlos Contreras menciona que “donde hay campamentos mineros, hay prostíbulos. Delta 1 no es la excepción: los locales Las Vegas, Vikingo, Triple X, Charapitas, Pecados abren sus puertas coloridas y en ellas se ven mujeres, en su mayoría menores de edad que provienen de Cusco y Puno” (Contreras, 2018). Dentro de estos prostíbulos o “prostibares”, como lo menciono en mi trabajo de investigación, encontramos a muchas adolescentes víctimas de explotación sexual. Juan Rojas (s. f.), en su investigación *Delta 1* sostiene lo siguiente:

Solo en Delta 1 existen 100 prostibares, contabilizados por la asociación de Huarayo (organización que rescata niñas de estas mafias), con más de 200 adolescentes forzadas a la prostitución (llevadas con engaños de las diferentes regiones del país). (p. 4)

Esta problemática social está presente en *Delta documental escénico*. Esta obra trata sobre la explotación sexual y la trata de mujeres en el Perú; además, el nombre de Delta alude a la zona de Delta 1 en Madre de Dios (Perú). En el montaje se muestra a la actriz Norma

Venegas quien realiza un viaje relatando las historias de adolescentes víctimas de explotación sexual por medio de su *performance*, junto a proyecciones de videos, imágenes y recopilación de documentos que reflejan la veracidad y la complejidad del problema vigente y apremiante en nuestro país.

En escena vemos específicamente a dos personajes: uno encarnado por la actriz Norma (se trata de una informante que informa sobre la problemática, brinda documentaciones e información de las víctimas); en otras escenas presenciamos a la actriz representar las voces de relatos vividos por víctimas de este delito (estos son testimonios de 18 víctimas encontrados en el libro *Protegidas o revictimizadas* de la autora Carmen Barrantes). Los recursos que se han utilizado son las proyecciones de imágenes reales proporcionadas por las investigaciones que realizaron los creadores de Ojo Público y Carmen Barrantes.

La obra muestra 4 fases importantes cuyo objetivo es percibir la trama del problema social para, de esa forma, comprender por qué no se puede erradicar este delito contra las menores de edad: en primer lugar, nos muestra cómo captan a las niñas y las adolescentes bajo el engaño de encontrar un futuro mejor; después, nos enseña cómo es el día a día de las víctimas dentro de los prostibares, además del maltrato al que son sometidas en caso de que no obedezcan a su proxeneta; posteriormente, nos presenta el rescate de las víctimas por parte de las autoridades del Estado y su estadía en el Centro de Acogida Residencia⁵ (CAR), el cual, básicamente, se convertirá en un espacio que reproduce el atentado contra la libertad de las adolescentes. Antes de continuar con la mención de los aspectos vistos en la obra, profundizaré sobre la institución CAR la cual se enfatiza en la obra. “El objetivo principal del Centro de Acogida Residencial es contribuir con el cuidado y formación de los adolescentes

⁵ Centro de refugio otorgado por el Estado peruano en el cual se les ofrece atención y protección a los afectados a fin de conseguir su reinserción en la sociedad.

víctimas de violencia familiar” (Medroa, 2018, p. 7). El CAR funciona como un establecimiento que recibe a las menores de edad víctimas de trata que han sido rescatadas de la situación de explotación; estas no pueden regresar o quedarse con sus familias porque carecen de las condiciones adecuadas para acoger y proteger a la víctima (Barrantes, 2018). Sin embargo, la realidad es que dentro de estos espacios se detectan falencias a pesar de ser monitoreadas por el Ministerio de la Mujer y Poblaciones vulnerables. Una de estas carencias se manifiesta en la atención que reciben las víctimas, ya que las mantienen encerradas dentro de los centros sin contacto con sus familiares; por otro lado, no las tratan como víctimas, al contrario, las revictimizan, y ocasionan con ello que se sientan culpables de lo que le han padecido dentro de los prostibales. En *Protegidas o revictimizadas*, se menciona lo siguiente respecto a los CAR:

Gracias al reforzamiento de los equipos de persecución el número de víctimas rescatadas crece exponencialmente y plantea con sentido de urgencia el desafío de expandir y mejorar la atención que se les ofrece a las niñas y adolescentes rescatadas. En este proceso, se han identificado dos esferas de preocupación: primero, la privación de la libertad de las adolescentes (internamiento sin permiso de salida), y segundo, que el trato que reciben y las condiciones de su estadía afectan sus derechos humanos. (Barrantes, 2018, p. 7)

Asimismo, además del CAR, la obra desnuda otra deficiencia dentro de las instituciones nacionales encargadas de “cuidar” y proteger a las menores: el aspecto legal. El montaje expone y demuestra cómo las víctimas no obtienen justicia, ya que los jueces invalidan los testimonios de las involucradas y muchas veces las responsabilizan del maltrato que recibieron; más adelante detallaré acerca de este tema. A ello se suman las familias de las víctimas, pues estas últimas padecen el rechazo en sus propios hogares con lo cual la revictimización se perpetúa. En la propuesta de la obra, evidenciamos la forma en que la

víctima finalmente, debido al abandono por parte de las autoridades y de los familiares, se ve obligada a ingresar de nuevo al sistema de explotación para poder sobrevivir. Es así como en la obra se muestra la cruda realidad, a saber, la víctima deviene victimaria. Esta trama se enriquece con la creación artística realizada por los hermanos Norma Venegas y Antonio Venegas: ella, estudiante de la especialidad de Teatro en PUCP, y él, egresado de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación con mención en Artes Escénicas en la PUCP. Como ya mencioné, se utilizaron testimonios reales de 18 víctimas, los testimonios fueron tomados del libro *Protegidas o revictimizadas* de la autora Carmen Barrantes⁶. Además, se aprovecharon reportes periodísticos realizados por la organización periodística Ojo Público⁷, junto a proyecciones de video, documentos e imágenes en escena.

La protagonista de la obra es una adolescente víctima de la trata, quien es trasladada con engaños (se le ofrece trabajo en la zona de Delta 1) y cuya historia representa la de muchas como ella. Los creadores se enfocan en el proceso de la víctima, desde que es captada con engaños para un puesto de trabajo hasta que finalmente es liberada; sin embargo, al ser señalada por la sociedad, no logra insertarse socialmente; por lo tanto, decide retornar al trabajo en el prostibar, debido a que ahí le brindan comida y vivienda para poder sobrevivir.

En la obra observo un proceso en el cual la víctima se convierte en victimaria, debido a la pobreza y a la sociedad que la juzga por lo ocurrido; en tal sentido, debido al rechazo, la nueva forma de sobrevivir consiste en captar nuevas niñas para que trabajen en el prostibar. Así se va tejiendo una cadena difícil de romper por la desatención del Estado, por la impunidad de los jueces que imputan a los acusados de trata y por la indiferencia de la

⁶ Es fotógrafa documental y abogada. En la actualidad se desempeña como investigadora social y como coordinadora de comunicaciones para América Latina de la ONG Terre de Hommes Suisse que trabaja por los derechos de la niñez.

⁷ Se creó en septiembre de 2014 en Perú como un medio de comunicación enteramente digital sin fines de lucro, investigan sobre temas urgentes de la agenda pública nacional.

sociedad; en cada caso, siempre se responsabiliza a la víctima de lo sufrido y vivido en los prostíbulos clandestinos.

Para visibilizar la complejidad de la trata de adolescentes en Madre de Dios, *Delta documental escénico* incluye tres componentes que serán objetos fundamentales de interés y análisis en esta investigación. Estos son el *performer*, el testimonio y el material de archivo. Todos ellos se analizarán a lo largo de la videograbación de la obra y ayudarán a validar mi hipótesis.

En este trabajo de investigación no solo le ofreceré al lector un acercamiento a la problemática de la trata de adolescentes en Madre de Dios por medio de una obra escénica y de sus elementos del discurso escénico, sino también a los niveles de la estructura que la sostiene.

Para el desarrollo expositivo de este trabajo de investigación, he organizado la información en cinco capítulos, los cuales cumplen con los objetivos de la investigación. Al inicio del estudio, en el primer capítulo dilucido la problemática social desde una perspectiva internacional (como punto de partida) hasta la problemática nacional; para ello, enfatizo en Madre de Dios como ámbito de ocurrencia del fenómeno analizado; por consiguiente, me referiré a las acciones que frente a ella realiza el Estado y la sociedad civil, esta última desde las diversas disciplinas artísticas. En el segundo capítulo, expongo el planteamiento de la investigación desde las artes escénicas. Luego, en el tercer capítulo presento la metodología de la investigación, la cual se desarrolla en dos partes: el planteamiento y el diseño metodológico. En el cuarto capítulo abordo el género del teatro documental como antecedente del documental escénico. Además, analizo las definiciones de los componentes teóricos del discurso escénico, el *performer*, el testimonio y el material de archivo que se desprende del documental escénico. Por último, en el quinto capítulo analizo los

componentes teóricos vistos en el capítulo anterior a la luz de la propuesta *Delta documental escénico*.

Finalmente, establezco las conclusiones respecto de la forma en que los componentes del discurso escénico (*performer*, testimonio y material de archivo), encontrados en *Delta documental escénico*, contribuyen significativamente desde las artes escénicas a una mayor visibilización no solo de la problemática sobre este tema, sino de la comprensión del complejo tejido que la soporta; de esta forma, es posible que se constituya en un referente para futuros trabajos escénicos que aborden temas sociales.



Capítulo 1: La problemática de la trata de personas

1.1. Presentación de los orígenes de la problemática social

El problema de la trata de personas dista de ser reciente en el mundo. A pesar de que la trata se reconoció como problemática social a inicios del siglo XX, ya desde la época colonial las mujeres y las niñas eran raptadas de sus hogares y “comercializadas como mano de obra, servidumbre y/o como objetos sexuales” (Capital Humano y Social Alternativo, 2010, p. 8). Asimismo, “a esclavitud como forma de trabajo legal fue abolida en todas las naciones del mundo, la derogación no implicó su desaparición: la esclavitud es una realidad que subsiste” (Capital Social Humano Alternativo, 2010, p. 9).

Los antecedentes de la trata están relacionados con las arcaicas prácticas esclavistas de las antiguas civilizaciones como Babilonia, Egipto, Roma, maya e inca (Capital Social Humano Alternativo, 2007. p. 18). Lo característico de estas sociedades es que la esclavitud era la base fundamental de la economía y era considerada normal dentro de cada sociedad (Capital Social Humano Alternativo, 2007. p. 18). Después de la conquista española a América, se aplicó en la población nativa la esclavitud para los trabajos en minas y cosechas; sin embargo, debido a las diversas enfermedades y la explotación de las poblaciones nativas americanas, África se convirtió en el corazón de abastecimiento de esclavos para las labores domésticas y de campo en América (Capital Social Humano Alternativo, 2007. p. 18).

Capital Social Humano Alternativo (2007) acota lo siguiente respecto de la trata de los ciudadanos provenientes de África:

La trata de negros era legal. Así, España consideraba a los esclavos como cosas; es decir, objetos de compra-venta, arrendamiento, depósito, hipoteca, prenda, préstamo o regalo. Además, en sus colonias, como el Perú, se otorgaron diferentes tipos de licencias y concesiones de merced o servicios, de carácter comercial y de contrato (p. 18).

De acuerdo con lo indicado, se desprende que, en América, la esclavitud comenzó como una manera fría de obtener ganancias económicas y, al disminuir la mano de obra indígena, los colonos buscaron personas en otro lugar para esclavizarlas hasta la abolición de la esclavitud de la población negra en 1854, al menos en el Perú (Chocano, 2019, p. 135).

A fines del siglo XIX la trata de personas en general era denominada “trata de blancas”. Esta práctica “consistía, fundamentalmente, en el comercio de mujeres blancas europeas hacia países de Europa del Este, Asia y África para ser explotadas en la industria del sexo, principalmente en la prostitución” (Capital Humano y Social Alternativo, 2007, p. 19).

Según Marinelli (2015), se había reglamentado la prohibición de la esclavitud de manera muy notoria en varios países a fines del siglo XIX (p. 24). Tales medidas buscaban revertir el pensamiento de que ciertas personas nacían para ser esclavas; frente a ello, se señaló que este era un pensamiento inhumano. Cabe resaltar que los motivos de ejercer la esclavitud eran resultado de estrategias políticas y económicas para monopolizar a las personas y ejercer una nueva forma sutil de esclavitud para no perder sus ganancias (Marinelli, 2015). Ello era consecuencia de la necesidad del mercado laboral y la poca consideración hacia las personas (Marinelli, 2015).

A inicios del siglo XX, la esclavitud de la población africana seguía vigente; sin embargo, nuevas víctimas comenzaron a aparecer al interior de la población europea y norteamericana, especialmente menores de edad y mujeres (Marinelli, 2015, p. 24). Este evento me permite comprender que las prácticas evolucionaron y nuevas víctimas de poblaciones vulnerables sufrían de maltratos. Marinelli menciona que, a pesar de las diferencias raciales, era necesario regularizar la nueva situación sobre la trata de personas (2015, p. 24).

Al comienzo del año 1980, la denominación de “trata de blancas” se cambió por el de “tráfico humano o de personas”, ya que la anterior definición no abarcaba a las víctimas y los

desplazamientos ejecutados para el comercio de estas; por ello, no se incluía a los niños, las niñas, las mujeres y los hombres en general dentro del término que hacía referencia específicamente a mujeres blancas (Capital Humano & Social Alternativo, 2010, p. 8). Por esta razón, en noviembre del 2000, la Organización de las Naciones Unidas (ONU) y los estados que la conforman acordaron y adoptaron delimitar este delito como trata de personas (Capital Humano & Social Alternativo, 2010, p. 9).

1.2. La problemática de trata de personas

Es un delito que priva a la persona de su libertad para obligarla a realizar actividades en contra de su voluntad y que perjudica a cualquier sociedad (Capital Humano & Social Alternativo, 2010, p. 4). El Fiscal Adjunto de la Fiscalía Provincial Penal Corporativa de San Juan de Miraflores en Lima, Jorge Larico, dentro de su investigación *El delito de trata de personas en la actualidad y su visión frente a la política criminal* menciona lo siguiente:

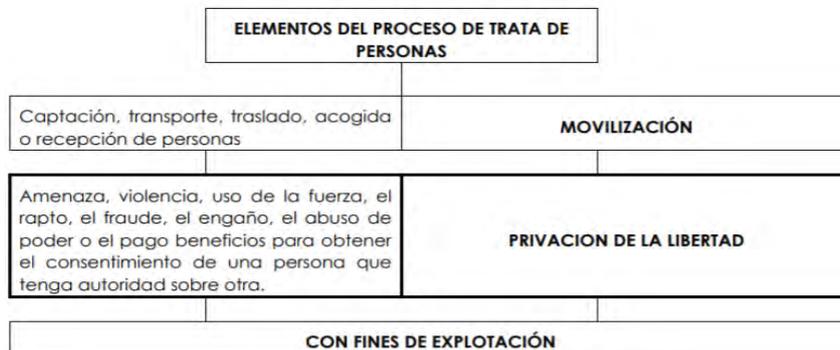
El delito de trata de personas es el tercer delito que mayor rédito económico genera, precedido por el tráfico ilícito de drogas y por el tráfico de armas, dicho rédito económico influye directamente para que su incidencia sea cada vez mayor; y, teniendo en consideración su gran incidencia delictiva, las formas de perpetrar dicho delito van aumentando, siendo más complejas, erigiendo nuevos mecanismos para su perpetración, adaptándose a cada población y grupo social. (2021).

De forma consistente con lo indicado, el delito de trata de personas actualmente genera un aumento del número de víctimas debido a que las formas de captación por parte de los proxenetas se modifican con frecuencia, pues así es más sencillo aprehender a las agraviadas. Cabe resaltar que el método de la trata de personas es todo un proceso complejo que se desarrolla desde la movilización, continúa con la privación de la libertad de la persona y, finalmente, la deviene en la explotación de esta. En la Figura 1, se aprecian los elementos

de movilización que utilizan los captores para atraer a las víctimas y, como consecuencia de ello, privarlas de su libertad.

Figura 1

Elementos del proceso de trata de personas



Nota. La imagen se corresponde con el planteamiento de Capital Social & Humano Alternativo (2010)

Todo delito de trata está relacionado con una práctica ilegal de captura o sujeción de la persona dentro del país o la demarcación con el fin de explotarla; además, existen otros propósitos ilícitos (Tejada, 2016, p. 439). Es decir, el término “trata” se considerará como un acto indebido mediante el cual una persona es privada de su libertad por otra persona o red de tráfico tanto dentro como fuera del país con un fin ilegal.

Este delito “es uno de los más crueles y denigrantes que pueden existir, puesto que reduce a la persona a un objeto que puede comprarse y venderse” (González, 2017, p. 5). Además, la trata es un problema complejo que se ve agudizado por la ausencia de las autoridades y el poco interés de los ciudadanos para informarse y comunicar tales prácticas, las cuales no cesan de incrementarse. La problemática de trata no solo se presenta como explotación sexual de acuerdo con lo presentado en la Figura 1, también se puede distinguir los siguientes tipos: la explotación laboral, donde se detectan los trabajos forzados o la esclavitud; el tráfico de órganos, el cual comprende tanto la extracción como la comercialización ilegal de los órganos y la mendicidad (Larico, 2021). Como se aprecia, existen diferencias entre los tipos de trata de personas. *Delta documental escénico* desarrolla

de forma más amplia el tema de la trata de adolescentes de abuso sexual, ya que son obligadas a prostituirse dentro de los prostibares y, a su vez, el de la explotación laboral debido a las jornadas laborales obligatorias por parte de los dueños de los prostibares hacia las agraviadas, además que le exigen a cada una vender una cierta cantidad diaria de cervezas a los clientes; este aspecto en particular lo desarrollaré más adelante.

1.2.1. Tipos de trata

Se distinguen, conforme con la región de destino, dos modelos o tipos de trata: la trata interna que se ejerce por la demanda que existe en el territorio, donde las víctimas son trasladadas con astucias desde sus lugares de origen hacia otras zonas con mayor crecimiento económico; la finalidad expresa es el ejercicio de la prostitución o el sometimiento a trabajos obligados; por otro lado, la trata externa está dirigida a cubrir una demanda más amplia en el mercado universal y está relacionada con redes internacionales (Celade, 2003, p. 53).

Se puede identificar que las víctimas de trata interna son primordialmente los infantes, las adolescentes y las madres solteras; todas estas víctimas evidencian una característica común: provienen de regiones con pocos recursos. Por ello, los traficantes las trasladan de una ciudad a otra dentro de su mismo país para finalmente obligarlas a ejercer la prostitución (Celade, 2003, p. 54). En lo tocante a la trata externa, esta se puede practicar en menores y mujeres mediante la adopción simulada. Susana Chiarotti señala que, durante el año 1991, aproximadamente mil peruanas fueron trasladadas a Holanda bajo el medio de adopción (como se citó en Capital Humano & Social Alternativo, 2010). Esta modalidad la resalta en su investigación *Trata de mujeres: conexiones y desconexiones entre género, migración y derechos humanos* (2002), la cual indica que la agraviada es adoptada por un padre adoptivo, pero este puede llegar a someterla a la explotación (Capital Humano & Social Alternativo, 2010).

Se sigue de lo acotado por la autora Susana Chiarotti, el Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI) sostiene que el tema de la trata es un “problema mundial”, pues perjudica a la persona y la priva de sus derechos como su libertad o la vida (2019, p. 3).

De acuerdo con la Oficina de la ONU contra las Drogas y el Delito, se considera que todos los años millones de individuos son víctimas de este delito bajo engaños; en tal sentido, son vendidos o sometidos a esclavitud de diferentes maneras; en cuanto a las poblaciones más vulnerables, las mujeres y los menores de edad son los sectores más sensibles (Capital Humano & Social Alternativo, 2010, p. 4). Esto se debe a que genera una ganancia anual de aproximadamente 12 millones al año, se trata entonces de un negocio rentable para las mafias y los grupos criminales implicados en este tipo de delitos “presentes en casi todos los países del mundo” (Aguirre, s. f.).

1.3. La trata de personas en el Perú

En el Perú, principalmente en las ciudades de Cusco, Madre de Dios y Lima, son muchos los adolescentes secuestrados y sometidos a trabajos de prostitución forzada en los sectores urbanos y mineros (Pastor, 2019, p. 13). Las víctimas son en mayor proporción provenientes de zonas empobrecidas de la parte rural del país, quienes son engañadas con ofertas de trabajo ficticias para, luego de recluirlas, obligarlas a ejercer la prostitución de forma clandestina (Gobierno Regional de Madre de Dios, 2012, p. 33).

Uno de los indicadores claros para identificar quién es más propenso a ser víctima de trata, entre las mujeres y las niñas, es la detección del lugar en que ocurre una mayor marginación social y racial (*El Peruano*, 2017). En distintos lugares se manifiesta un diferente trato de acuerdo con los prejuicios culturales. Tanto la discriminación social como la “raza”⁸ son determinantes para el desarrollo del tipo de relación que experimentan las personas vulneradas y sometidas a la trata (*El Peruano*, 2017).

⁸ Entender el concepto de “raza” como una construcción social en donde se distribuye a las personas.

Otro aspecto que debe considerarse es la normalización de ciertos temas como la prostitución. La prostitución forzada agrava más el problema, ya que existe una tendencia muy peligrosa hacia la aceptación de esta práctica en la sociedad peruana (*El Peruano*, 2017). Un ejemplo es que las redes de tráfico usan a las mujeres para diferentes entretenimientos como el “turismo sexual”; este último provoca que la mujer latina se vea “exótica, voluptuosa, ardiente y dispuesta a complacer a todos los hombres, reforzando de esta manera una visión sexista y discriminatoria de las mujeres” (*El Peruano*, 2017).

1.3.1. Características de las víctimas

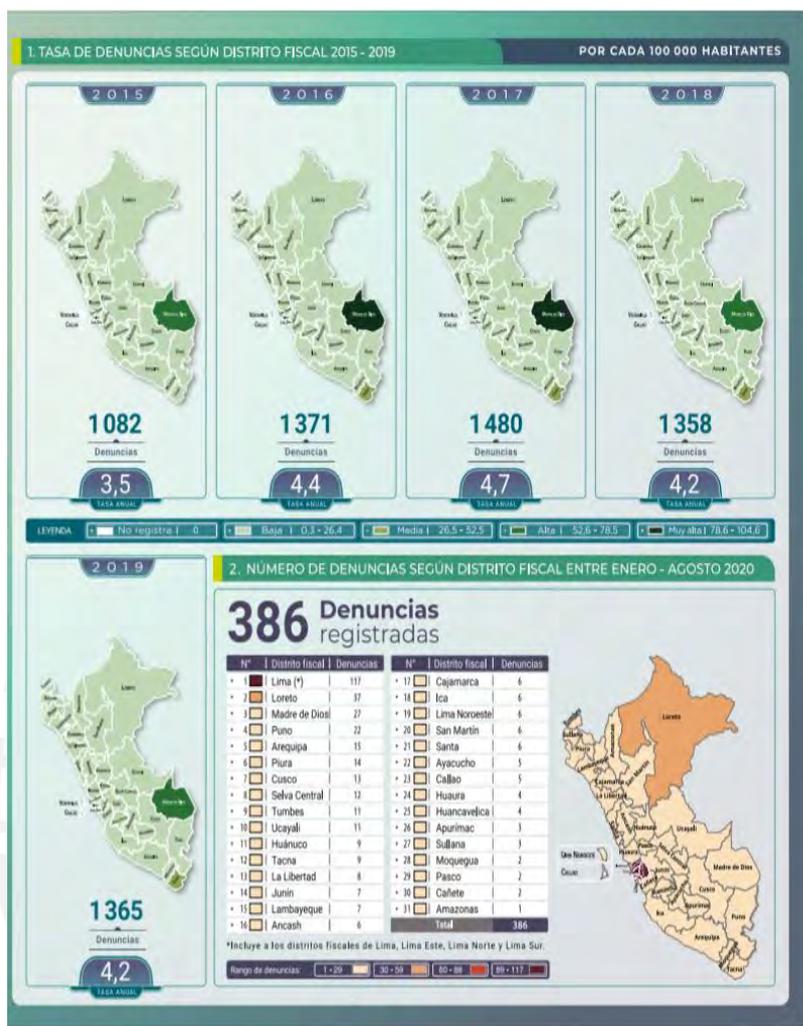
“Las víctimas de explotación sexual provienen generalmente de las zonas altoandinas, esto es del Cusco, Puno, Apurímac y Arequipa, si bien empieza a haber un flujo de trata que tiene origen en Lima, Iquitos o Ucayali” (Gobierno Regional de Madre de Dios, 2012, p. 41). De lo anterior se entiende que, en su mayoría, las víctimas de trata, además de no contar con recursos necesarios para vivir y con el engaño de ir en busca de un mejor futuro, se ven impedidas de buscar ayuda una vez que llegan a la zona en la que serán explotadas, pues algunas ignoran el idioma, carecen de documentos para identificarse y también ignoran a qué institución recurrir (Celade, 2003, p. 55). Así mismo, otro escollo que se suma es el miedo a ser encarceladas debido a que es la víctima a quien se le considera culpable de su situación y es ella quien está ejerciendo la prostitución por su propia cuenta.

Lamentablemente, estas falencias, por parte de la víctima, muchas veces evita que puedan denunciar el delito a que son sometidas. Según la titular de la Fiscalía Especializada en Delitos de Trata de Personas de Cusco, Andronika Sanz (citado en Ojo Público) el año 2019 se realizó la intervención *Mercurio 2019* “un plan de intervención a largo plazo que busca erradicar los delitos que se han desarrollado alrededor de los campamentos mineros del lugar: contaminación, deforestación, contrabando, sicariato y trata de personas con fines de explotación laboral y sexual” (2019). Sin embargo, la fiscal detectó que “en este sector no

hay procesos por trata de personas, pese a que reúne todas las condiciones. La gente no denuncia. No saben identificar que captar, trasladar, retener y explotar a un ser humano para lucrar a costa de él es un delito” (Ojo público, 2019). De todas maneras, vemos que en el observatorio de Criminalidad del Ministerio Público (2021) (ver figura 2), los casos de denuncias registradas en las ciudades del país han aumentado desde el año 2015 (se reportaron 1085 casos) al año 2020 (se reportaron 1365). Madre de Dios es la tercera ciudad con más denuncias en todo el país; sin embargo, aún quedan víctimas que no denuncian porque ignoran que están cometiendo un delito con ellas, como lo mencionó la fiscal Sanz. Por otro lado, para la Comisión Nacional para Prevenir y Erradicar la Violencia Contra las Mujeres de México acota que “para poder atacar el problema de la trata de personas, no solo es necesario reforzar la cultura de la denuncia por parte de las víctimas, sino generar consciencia en la sociedad para detectar y reportar conductas sospechosas a nuestro alrededor” (2019). Con lo mencionado anteriormente, es importante que la ciudadanía conozca y detecte comportamientos que presagie trata de personas y así denunciarlo.

Figura 2

Denuncias de trata de personas periodo 2015-2020



Nota. Ministerio Público. Observatorio de Criminalidad (2021)

Las organizaciones dedicadas a este delito se caracterizan por someter en su mayoría a las mujeres y las niñas, ya que generan más ganancias, debido a la explotación laboral o a la de tipo sexual. Además, dentro de esta población vulnerable, las víctimas más afectadas son mayormente afrodescendientes e indígenas (Celade, 2003, p. 54).

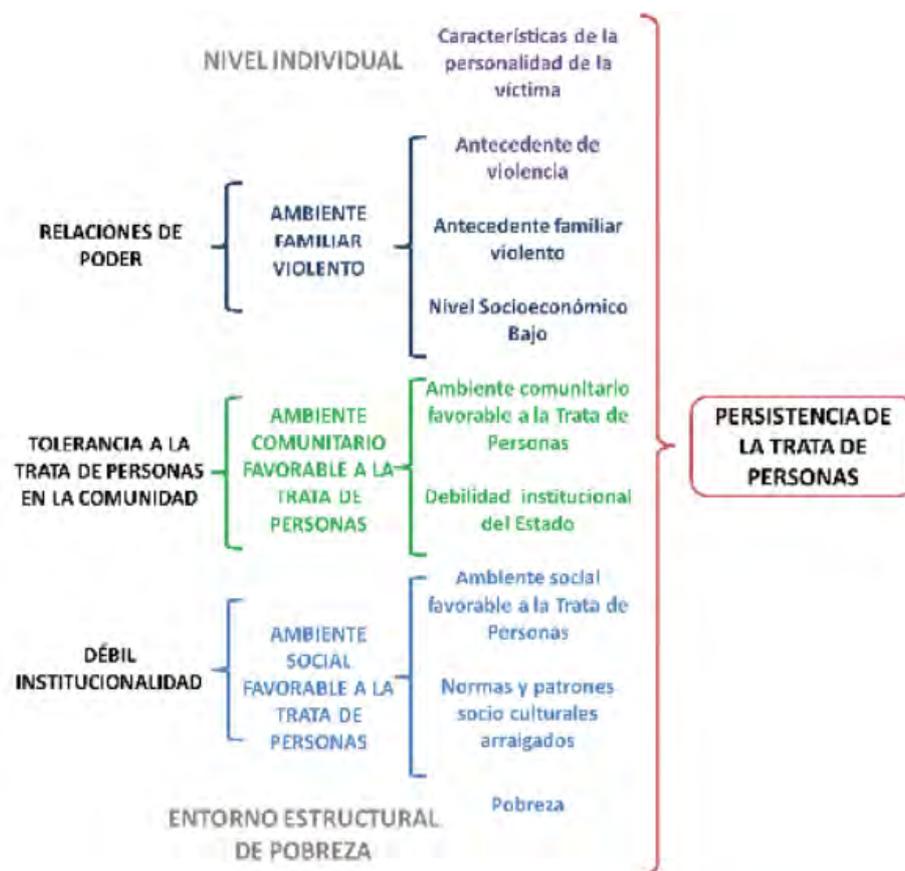
En relación con lo señalado, se destaca que la población más vulnerable a este delito son las mujeres y los menores, ya que es más fácil captarlos por la falta de oportunidades en su lugar de origen; se aprovecha así la dación de oportunidades irreales de trabajo, pues, en realidad, las víctimas se convierten en mano barata para los trabajos en mina o en los prostíbulos. El coste por el traslado de las víctimas al lugar de “trabajo” es bajo; de esa

manera pueden explotarlas y generar ganancias económicas para los proxenetas y los encargados de las minas ilegales. De acuerdo con Capital Humano y Social Alternativo, “las condiciones de vulnerabilidad de las niñas y los adolescentes tienen relación con condiciones específicas como la discriminación de género, que acrecienta las posibilidades de ser tratadas como objetos sexuales y no como personas” (2010, p. 28). Esta situación puede situar a la víctima en condiciones de mayor riesgo, pues las vuelve más proclives a caer en manos de los tratantes debido a su alta vulnerabilidad a la explotación.

Como se puede visualizar en la Figura 3, el diario *El Peruano* expone que la persistencia de la trata de personas se origina debido a tres factores importantes: el primero son las relaciones de poder, donde el ambiente de la víctima es violento; es decir, aquí se detectan antecedentes de violencia dentro de la familia de la víctima, además de la pobreza y la falta de oportunidades en el entorno de la agraviada. El segundo factor notable es la tolerancia por parte de la comunidad hacia la trata de personas; en este caso, son recurrentes dos deficiencias: la debilidad institucional por parte del Estado para frenar este problema y la falta de generar conciencia en la población sobre la necesidad de denunciar casos de trata. Delta 1, como se indicó, es un lugar favorable para la minería ilegal por la falta de la presencia del Estado, es “tierra de nadie”; por ello, estas falencias fomentan un lugar idóneo para la trata de personas. Por último, el tercer factor considerable es la débil institucionalidad, no solo detectable en instituciones y autoridades, pues aquí también está incluido el ambiente social que es favorable para la trata de personas, ya que las normas, los patrones socioculturales y la pobreza empujan a la víctima a una situación permanente de dependencia y vulnerabilidad.

Figura 3

Características de víctimas de trata de personas



Nota. Esta imagen fue incluida en el diario *El Peruano* (2017).

En la revista *Memoria* del Instituto de Democracia y Derechos Humanos (PUCP), el periodista Gerardo Cárdenas menciona lo siguiente:

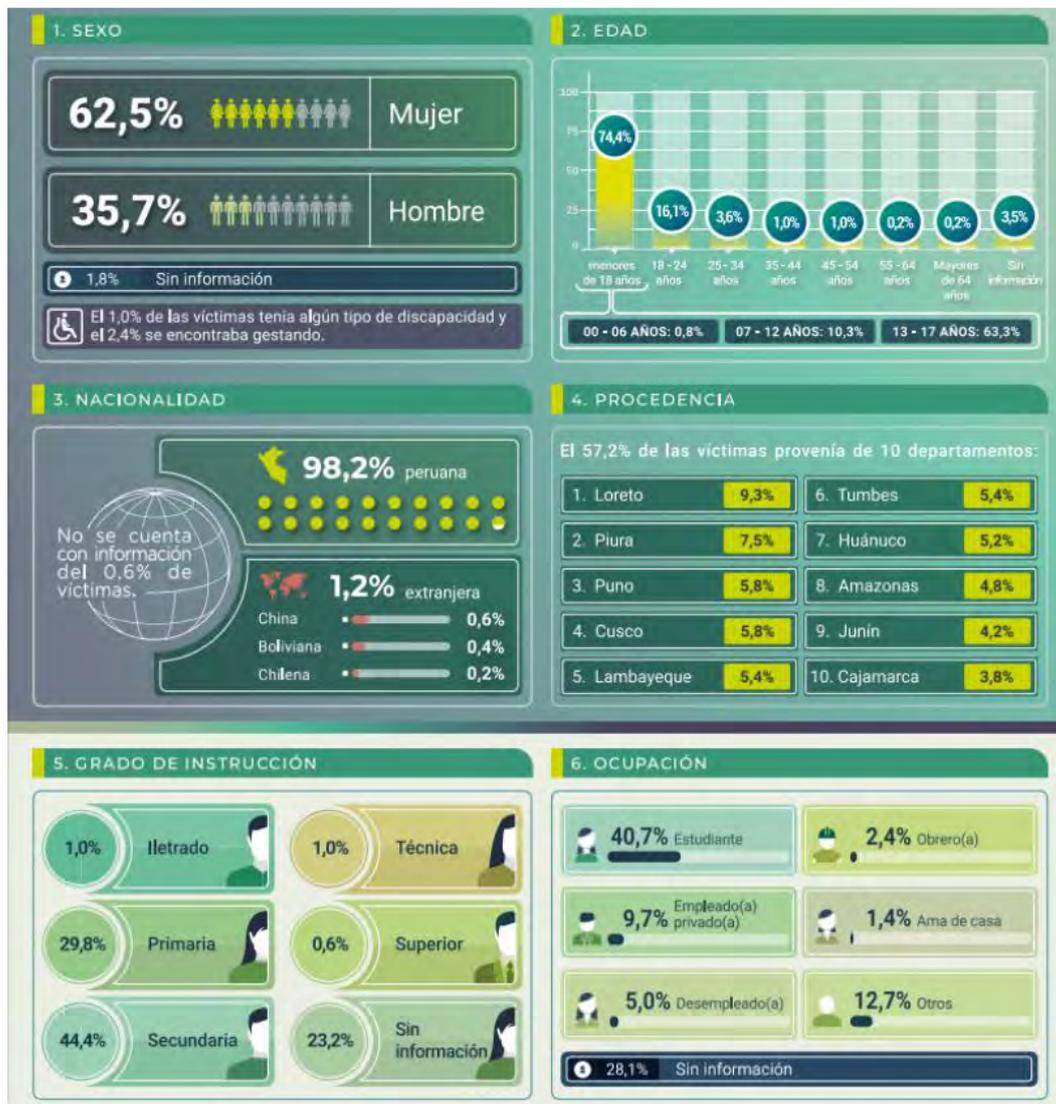
En nuestro país, la trata tiene un perfil determinado: el 80 % de las víctimas de este delito fueron mujeres, de las cuales la mitad tiene entre 13 y 17 años de edad, según cifras del Ministerio Público. Y si bien de acuerdo a información del Poder Judicial existen alrededor de 66 mil víctimas de trata en el país, solo cuatro mil 274 casos fueron denunciados entre 2009 y 2015. Es decir, una de cada 16 víctimas denunció el delito. (2017, p. 39)

Por otro lado, dentro del reporte realizado por Capital Humano y Social Alternativo (2020), se sostiene que “9 de cada 10 víctimas de trata de personas son mujeres. Asimismo,

las formas de captación más frecuentes son: falsa oferta de trabajo (78,2%), mediante internet (4,7%), faltas ofertas de estudio (2,7%) y seducción (0,8%)”. Este informe es alarmante, ya que entre el año 2009 y el 2015 el porcentaje de víctimas era 8 de cada 10 mujeres, durante el año 2020 la cifra subió a 9 de cada 10 víctimas femeninas.

Figura 4

Características de víctimas en el Perú



Nota. Ministerio Público. Observatorio de Criminalidad (2021)

Tal y como se afirmó, con el fundamento de diversos autores, la mayoría de las víctimas de trata son mujeres. En la Figura 4 se observa que la cifra asciende a más del 60%; además, en nuestro país el 98% de las víctimas son peruanas y, en su mayoría, menores de edad. En cuanto al rango etario de las víctimas, más del 74% son menores y las edades

oscilan en su mayoría entre los 13 y 17 años. Por ello se puede entender en el Observatorio de Criminalidad realizado por el Ministerio Público que el grado de instrucción de las víctimas fluctúa dentro del nivel secundario y provienen principalmente de las ciudades de Loreto, Piura y Puno, mientras que un porcentaje mínimo lo constituyen menores que son originarias de las ciudades de Amazonas, Junín y Cajamarca (2021).

Con el brote de la pandemia en el país, durante el año 2020 se acrecentó el número de víctimas y decreció la ayuda económica para ayudar a las autoridades a realizar operativos de intervención y así rescatar a las víctimas. Adicionalmente, la Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito sostiene que “el distanciamiento social y el confinamiento podrían reforzar el aislamiento de las víctimas y reducir drásticamente cualquier oportunidad de ser identificadas y extraídas de su contexto de explotación” (2021). Sumado a ello, “los sistemas de justicia están ofreciendo servicios limitados. La resolución de casos, incluidas las indemnizaciones, pueden interrumpirse y retrasar la justicia para las víctimas” (2021). El Perú ha tomado medidas para frenar la Covid-19 pero soslayó los innumerables problemas que aquejaban al país antes de la pandemia. Este escenario de olvido fue aprovechado por los tratantes ya que “las redes criminales se están adaptando a las nuevas condiciones, mientras que los equipos de seguridad restringen su vigilancia al enfocarse en otras prioridades relacionadas con la pandemia” (Rivera & Roger, 2021). Si bien es necesario que el país tome medidas para atenuar el impacto del virus, esto no significa que los demás problemas sociales permanezcan irresueltos o se carezca de medidas para remediarlos. En atención a ello, los investigadores Rodrigo Rivera y Sandrine Royer sostienen que “si bien es cierto que la crisis sanitaria ha generado diversas complicaciones al accionar de los Estados, eso no justifica que sus respuestas omitan cierta protección especial a los grupos en situación de vulnerabilidad de la sociedad” (2021); es en este contexto en que la trata de personas aparece como un problema irresuelto que demanda medidas direccionadas a su solución.

1.3.2. Perfil de los acusados de trata

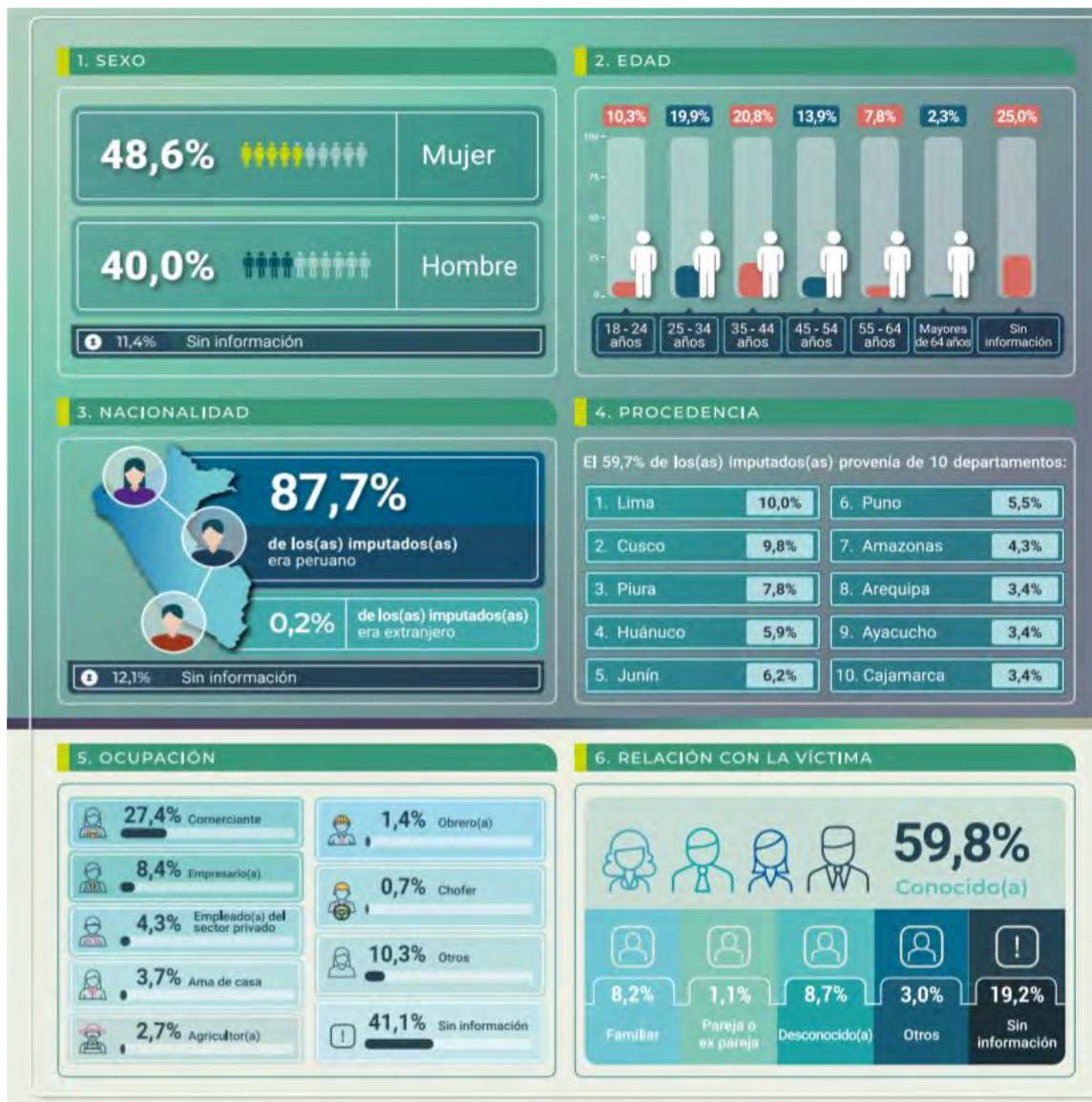
El tratante es quien busca monopolizar y explotar a la víctima por diversos medios, ya que este último le puede dar ingresos. Este es quien puede reclutar o gestionar la llegada de la víctima para obligarla a trabajar bajo amenazas (Capital Humano & Social Alternativo, 2010, p. 21).

Los acusados pueden actuar de diferentes maneras. En primer lugar, los proxenetes son quienes obligan a sus víctimas a la explotación sexual remunerada. Después mencionan a los propietarios o los encargados de clubes o bares nocturnos en el cual se utiliza este espacio para maquillar la explotación de los afectados. Otro ejemplo son los profesionales que se encargan de facilitar la movilización de las víctimas con documentación falsa. Finalmente, las mafias o bandas que secuestran a mujeres, adolescentes y niños para obtener ganancias financieras con ellas (Capital Humano & Social Alternativo, 2010, p. 22).

Un punto importante es el perfil, soslayado en muchas investigaciones, de las personas que cometen este delito. Como se puede visualizar en la Figura 5, en el Perú son predominantemente las mujeres quienes son responsables de captar a sus víctimas. El Ministerio de Justicia y Derechos Humanos (2017) propone como hipótesis que las mujeres se convierten en el perfil principal para cometer estos delitos, ya que pueden convencer a otras de su misma edad con mentiras para llevarlas a la red de trata (p. 49). La posibilidad de que esto ocurra es muy alta, ya que pueden asumir una imagen de mujeres inofensivas desvinculadas de este delito.

Figura 5

Características de los acusados de la trata



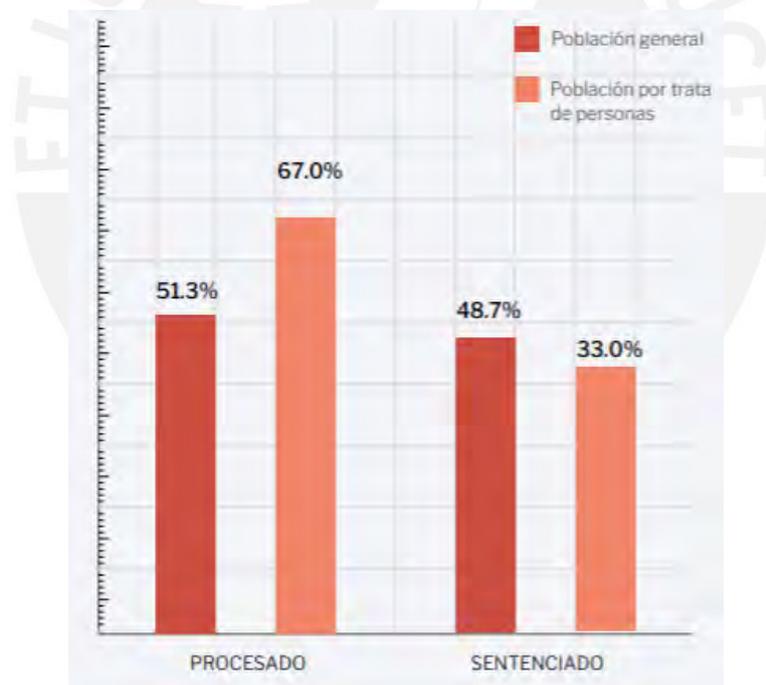
Nota. Ministerio Público. Observatorio de Criminalidad (2021)

Otro perfil que el Estado peruano indica es que la mayoría de los reclusos por trata son solteros; además, en nuestro país la población acusada está conformada por ciudadanos nacionales; en cuanto al porcentaje de ciudadanos extranjeros, este es bajo (Capital Humano y Social Alternativo & Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, 2017, p. 50). Además, como se puede observar en la Figura 5, la mayoría de los tratantes provienen de la ciudad de Lima (conforman un 10 %), mientras que la menor cantidad de imputados por este delito provienen de la ciudad de Cajamarca (constituyen un 3.4 %). Así mismo, se evidencia que la

relación entre la víctima y su tratante en menor medida ocurre en casos en los que este último es una persona desconocida, pues de un 100% de entrevistados, el 59,8% de los tratantes conocía a la víctima (Ministerio Público, 2021). Cabe resaltar que más del 48,6% de los acusados de trata son mujeres. “Se puede proponer como hipótesis [...] que las mujeres tendrían redes de contacto más amplias y próximas a mujeres de similar edad y condición en comparación a los varones” (Capital Humano & Social Alternativo, 2017, p. 49). Además, Rose Broad sostiene la siguiente hipótesis; existe un claro vínculo coercitivo en la red de trata, de manera que la agraviada pasa a ser victimaria y así pueda llegar más fácilmente a las nuevas víctimas (2015).

Figura 6

Porcentaje de acusados de trata en el Perú que son procesados y sentenciados



Nota. Imagen extraída de *Trata de personas en el Perú. Criminología de actores y perfiles penitenciarios*, realizado por Capital Humano y Social Alternativo & Ministerio de Justicia y Derechos Humanos (2017).

A pesar de los esfuerzos realizados por parte del Estado y de las instituciones correspondientes para conocer a los involucrados y sus nexos con los principales implicados en la comisión de este delito, son pocos los acusados que finalmente son juzgados y

sentenciados (Capital Humano y Social Alternativo & Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, 2017, p. 50). Como se aprecia en la Figura 6, en la elaboración del informe *Trata de Personas en el Perú. Criminología de actores y perfiles penitenciarios* realizado por Capital Humano y Social Alternativo, y el Ministerio de Justicia y Derechos Humanos del año 2017, se observa que los internos por trata están en condición de procesado (67 %) y solo un 33 % de los acusados son sentenciados por este delito; además, también se sostiene que desde el 20 de diciembre del 2014 la ley n.º 3051 está vigente; en esta, el objetivo es acelerar los procesos (2017); sin embargo, se puede desacreditar el testimonio de la víctima por medio comisivo por parte de las autoridades o del acusado.

1.3.3. Madre de Dios: ciudad de trata de personas

Madre de Dios es la ciudad menos poblada del Perú; sin embargo, es uno de los destinos con la mayor tasa de explotación sexual y laboral en nuestro país. Uno de los problemas que agudizan la ocurrencia de estos delitos en esta ciudad es la minería ilegal, ya que los trabajadores de la mina son los principales consumidores en los prostibares, lugares en los que mantienen relaciones con las víctimas que mayormente son adolescentes y niñas (Gobierno Regional de Madre de Dios, 2012, p. 40).

En Madre de Dios acontecen delitos como la explotación laboral, la de tipo sexual, la comercialización de órganos además de la compra y la venta de niños y adolescentes (Gobierno Regional de Madre de Dios, 2012, p. 41). Así, de acuerdo con estos datos, se puede identificar que Madre Dios es una región donde yacen varios problemas sociales, pero mayormente es la explotación sexual de adolescentes y niños la que genera un mayor impacto en el país. Ante esta situación, el gobierno peruano y la región de Madre de Dios han estipulado marcos jurídicos en contra de la trata de personas para ayudar a las víctimas. A continuación, mencionaré alguna de estas medidas.

1.4. Medidas del Estado ante el problema de trata de personas

Ante el creciente aumento de los casos identificados de trata de personas en Madre de Dios y en las demás ciudades del país, el Estado y el Gobierno Regional de Madre de Dios han implementado acciones frente a la problemática. No obstante, seleccioné algunas de ellas para presentarlas en esta investigación.

Desde el mes de enero del 2016, el Ministerio del Interior, por medio de la Dirección General de Seguridad Democrática, dirige “la Comisión Multisectorial de Naturaleza Permanente contra la Trata de Personas y el Tráfico ilícito de Migrantes, el cual realiza, implementa e inspecciona el Decreto Supremo n.º 017-2017-IN: Plan Nacional contra la Trata de Personas 2017-2021” (2017). Este plan afianza las políticas concedidas por el Estado peruano para la lucha contra la trata de personas; además, incentiva el trabajo de los tres poderes del Estado, los gobiernos regionales, los gobiernos locales y las instituciones autónomas, para asegurar la ejecución de los objetivos y las acciones contemplados en este plan (Ministerio del Interior, 2017).

Entidades como Mincetur y la Organización Internacional para las Migraciones (OIM) ayudaron a impulsar la obra teatral *Ángel sin alas*, dirigida por Jorge Chiarella y escrita por Celeste Viale como parte del proyecto *Un Teatro contra la Trata* (Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, 2018, p. 34).

En marzo del 2019 se implementó la Ley n.º 30925, supervisada por el Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables para brindar espacios de acogida temporal (CAR); de esta manera se asume que las medidas ejecutadas permitirán prevenir la revictimización y se logrará reinsertar a la víctima en la sociedad (*El Peruano*, 2019).

Durante la pandemia producida por la Covid-19, el gobierno interino del expresidente Francisco Sagasti aprobó la “denominada Política Nacional contra la Trata de Personas y sus Formas de Explotación al 2030 la cual se hizo oficial [...] mediante el Decreto Supremo n.º

009-2021-IN, publicado en la separata de Normas Legales del Diario Oficial El Peruano” (Ministerio del Interior, 2021). La finalidad de este decreto es detener y frenar el crecimiento de la trata a través de medidas que contemplen los factores culturales y sociales; asimismo, pretende sancionar los casos de trata y todo lo relacionado con dicha actividad (Ministerio del Interior, 2021).

Desde el gobierno actual del presidente Pedro Castillo, el pasado mes de noviembre el ministro de Justicia Aníbal Torres anunció las medidas que se tomaron para prever y dar seguimiento a este delito. Además, estas medidas han sido encomendadas por la ONU y han contado con la participación de la sociedad civil (Andina, 2021): “[s]e trata de la Política Nacional Frente a la Trata de Personas y sus Formas de Explotación, y la Política Multisectorial para Niñas, Niños y Adolescentes, que complementan la intervención del Estado ante la problemática”.

Desde el Gobierno Regional de Madre de Dios, se redactó un *Plan Regional contra la Trata de Personas* mediante la Ley n.º 28950, la cual permite prevenir los delitos de trata de personas e inmigrantes mediante estrategias enfocadas en la detección e intervención de tales prácticas. La labor involucra trabajos de coordinación con el Grupo de Trabajo Multisectorial Permanente, los gobiernos regionales y los gobiernos locales (p. 54).

Estas medidas brindan a la víctima de trata asesoramiento jurídico gratuito sobre las diversas formas de explotación y la asistencia para poder denunciar este delito.

1.4.1. Deficiencias de las medidas del Estado peruano ante el delito de trata de personas

A pesar de las medidas que toma el Estado peruano y las instituciones de lucha contra este delito, aún les falta recursos esenciales para realizar una adecuada y acertada labor. A continuación, detallaré cuáles son las deficiencias de algunas de las medidas jurídicas, de forma que, por estos escollos estas carecen de una implementación correcta y eficiente.

Cécile Blouin (2017) menciona que existe un plan sobre la trata de personas que rige hasta el 2021, pero que, si bien se proponen más proyectos para detener este delito, aún sigue siendo exclusivo, ya que en las medidas que estipula el Plan Nacional se exime a las mujeres adultas, los hombres, las personas LGTBI⁹; en otras palabras, solo se concentra en acoger principalmente a las niñas y los adolescentes.

Así mismo, el Plan Nacional carece de los recursos económicos suficientes para poder establecer competentemente el rescate a las víctimas y la captura de los proxenetas: “Perú gastó alrededor de 98 soles por cada víctima de trata durante el 2016” (Cárdenas, 2017, pp. 41-42). Sin embargo, con el impacto que generó la pandemia al país desde marzo del 2020, el presupuesto se recortó a tal punto que desplazó esta problemática a un segundo plano.

A pesar de que se implementó el marco normativo regional y el Plan Nacional contra la Trata de Personas desde el 2016, marco legal creado con la finalidad de disminuir el número de víctimas de trata para el 2021, cada año la cantidad de agraviadas y de denuncias se incrementaron, tal y como se puede ver en la Figura 2 (Capital Humano & Social Alternativo, 2020). El investigador Surichaqui (como se citó en Cárdenas, 2017, p. 42) sostiene que muchas de las víctimas, al retornar a casa, encuentra un ambiente familiar y social que mantiene las condiciones de riesgo impulsando a la víctima a regresar al lugar donde ha sido explotada para poder sobrevivir.

Desde el 2019, el Estado otorga el presupuesto de 3 soles para salvar a cada víctima, pero con la llegada de la pandemia, en el 2020 el presupuesto por víctima se redujo exponencialmente a 0,23 centavos de sol para rescatarla y brindarle una inserción a la sociedad (Capital Humano & Social Alternativo, 2020). Aquí puedo deducir que la Covid-19 no solo redujo el presupuesto del Estado, sino que incrementó el número de víctimas, debido

⁹ LGTBI hace alusión al sector conformado por personas que se asumen como lesbianas, gays, transexuales y bisexuales.

al presupuesto exiguo para cada víctima. Esta precariedad genera un agravamiento el problema y ocasiona múltiples dificultades para combatirlo. (Capital Humano & Social Alternativo, 2020).

En segundo lugar, los centros de refugio distan de lograr una reinserción cabal de las víctimas a la sociedad: “El 30% de los y las menores que llegan a los CAR, centros regulados por el Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables, escapan y vuelven a ser víctimas de trata, de acuerdo con la investigadora Carmen Barrantes” (Citado en Cárdenas, 2017, p. 41). Durante el año 2015, dentro del Centro de Atención Residencial (CAR) del Inabif de San Martín de Porres en Lima, una víctima de trata denunció que uno de los trabajadores del CAR la violó (Cárdenas, 2017, p. 38). Esta denuncia permite comprender que el personal del Estado, supuestamente capacitado para velar por la protección de las víctimas, es el que comete delitos de la misma manera que el tratante. Esto causa una impresión desconcertante: las víctimas parecen enfrentar un contexto de permanente inseguridad, pues en ningún lugar están seguras, ya que ni el Estado puede proveerles auxilio.

Por último, considero que las dependencias involucradas en la atención adecuada de las víctimas de trata deben actuar de forma sinérgica; esto incluye a instancias como la Corte Suprema, institución en la cual se debe “desarrollar un procedimiento más eficaz que permita a la Defensa Pública representar legalmente a las niñas, niños y adolescentes víctimas de trata de personas, y constituirse en actor civil, orientado a lograr una reparación civil integral y adecuada” (Capital Humano & Social Alternativo, 2020).

1.5. Respuesta desde la sociedad civil: trabajos académicos y diversas expresiones artísticas

En esta sección recopilé información de los trabajos académicos y artísticos acerca del tema de la trata. Respecto de los trabajos académicos consultados, destaca el de Carmen Barrantes (2016): *Protegidas o revictimizadas*, el cual expone testimonios de 18 adolescentes

víctimas de trata dentro de los centros de atención residencial de Cusco y Madre de Dios. Barrantes afirma que “a través de estas páginas se evidencian las limitaciones de un sistema de protección que está muy lejos de asegurar la recuperación de niñas adolescentes víctimas de la trata” (2016, p. 11). Este texto es fundamental para el análisis de *Delta documental escénico*, ya que varios testimonios han sido expuestos en la obra.

Siguiendo con los trabajos académicos, Juan Gonza (2016), en *Políticas públicas del estado para la reintegración de víctimas de trata de personas con fines de explotación sexual en la región Puno-2015*, alega que el contexto sociocultural de Perú realiza diferencias en el rol de las mujeres y los hombres, por lo que “en ella se desenvuelve el comercio del sexo creado para la satisfacción del cliente y que considera a la mujer como un producto” (2016, p. 41).

Asimismo, Yván Montoya Vivanco realizó la investigación *El delito de trata de personas como delito complejo y sus dificultades en la jurisprudencia peruana* (2016), en la cual sostiene que la problemática está ligada “más a patrones locales y estructurales de la violencia asociados a los patrones de residencia y convivencia, la dinámica comercial local y la presencia/ausencia del Estado” (p. 396).

En el instituto IDEHPUCP, las autoras Valquiria Ramos y Chiara Marinelli redactaron el artículo titulado «Claves para entender la trata de personas», en el cual muestran los puntos más importantes para describir el delito de la trata de personas. Ellas abordan diversos aspectos de la trata, desde las formas de captura de las víctimas, los factores de riesgo que arraigan a las víctimas a ser más vulnerables a este delito hasta la pena actual en el Perú que lleva al acusado a permanecer entre 8 a 15 años aproximadamente en la cárcel (2015). Es una buena guía para que el lector pueda aproximarse de forma preliminar a la problemática de la trata de personas en nuestro país.

Emily Button, Ariana Jáuregui y Francisco Mamani Ortega realizaron una publicación en la cual exponen la problemática de trata de personas en 15 países de América Latina y países del Caribe. En este trabajo coparticiparon varias organizaciones civiles y académicos de los países presentados en el informe a fin de evidenciar cómo se desarrolla este problema y las medidas que ha tomado cada uno de estos países para revertir y enfrentar este problema (2017).

Desde el ámbito sociológico, el autor Diego Tuesta en su artículo «“Son prácticamente casos perdidos”. Trata de personas y respuesta judicial en Madre de Dios, Perú» menciona que la justicia en Madre de Dios es escasa y selectiva, ya que se reportan casos que los fiscales escogen y priorizan por encima de otros; de esta forma se promueve el ninguneo de ciertos casos, incluso muchos de estos no se procesan y, al final, muchas víctimas no consiguen justicia por parte de las autoridades (2018).

Entre los trabajos escénicos, Daniel Amaru y Rodrigo Chávez, dramaturgo y director respectivamente, son los gestores de *Personas no humanas* (2017), obra que llevaron a escena y que aborda una realidad desconocida y aislada en Madre de Dios, en la que las autoridades y el Estado están aún ausentes. Amaru “narra el impacto de la minería ilegal en el departamento de Madre de Dios, donde mineros y trabajadoras sexuales son parte de un sistema esclavista” (Servicios de Comunicación Intercultural, 2017, p. 1).

Al año siguiente, la puesta en escena escrita por Rafael Nofal y dirigida por Carlos Acosta fue realizada por la Escuela Nacional de Educación Superior de Arte Dramático¹⁰, esta se intitula *El tiempo de las mandarinas* y se enfoca en la problemática de la trata de personas en nuestro país, además de visibilizar a la mujer como género oprimido por el machismo. Acosta sostiene que “no es explícitamente una obra que pretende la denuncia, más sí despertar la atención respecto al tema de trata de personas” (Infoartes, 2018, párr. 4).

¹⁰ Escuela de Artes Dramáticas Guillermo Ugarte Chamorro en Lima-Perú.

De igual modo, Alejandra Viera, dramaturga y directora de *Este Lugar no existe*, obra ganadora del Concurso Nacional *Nueva Dramaturgia Peruana 2017* (Ministerio de Cultura, 2019), estrenó la obra en el año 2019 en la Sala Tovar (Miraflores), en la que expone temas como la minería ilegal y la trata de personas en el Manu (Madre de Dios). Al tener la oportunidad de ser asistente de producción de la primera temporada, apreció cómo la utilería, la corporalidad de los actores y los recursos audiovisuales ayudaron a generar un discurso sólido con respecto a una problemática vigente y urgente sobre la trata de adolescentes y la minería ilegal. Aquí se afianza con más fuerza mi interés por profundizar acerca de temas sociales vigentes a través de los recursos propios de las artes escénicas. Comencé a prestar atención a los recursos audiovisuales y la corporalidad del *performer*, ya que percibí en su momento que son las principales herramientas de soporte para un montaje escénico de este tipo.

Por otro lado, Juan Oganés y Juana Herrera, director y productora del cortometraje de la obra teatral *Voces en el silencio* (Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, 2015), enfatizan en la captación, el traslado, la retención y los delitos de la trata de niños, niñas y adolescentes con fines de explotación sexual. Este cortometraje hace visible, al igual que *Delta documental escénico*, la complejidad del delito de la trata de personas en nuestro país.

Mientras tanto, la Universidad Católica San Pablo de la ciudad de Arequipa (2019) realizó una exposición de pinturas *Arte mayor en el tiempo* diseñadas por pintores profesionales: “complementan esta exposición 17 trabajos de arte realizados por estudiantes de secundaria de distintos colegios de Arequipa” (2019, párr. 6). Esta iniciativa acerca a los estudiantes universitarios y los escolares al tema de la trata de personas; también les advierte sobre su vulnerabilidad.

Finalmente, Trilce García, diseñadora gráfica, se une a esta lucha mediante la creación de cómics titulada *SE BUSCA: una esperanza para Ana* (2015) que “con unas diez viñetas

digitales se podía tener una idea general de lo que es la trata de personas y cómo afecta a las niñas cusqueñas” (Molina, 2020, p. 44).

En suma, en este capítulo he querido destacar qué es la trata de personas, además de exponer su problemática en el contexto peruano y enfatizar en la ciudad de Madre de Dios, pues de esa forma el lector podrá aproximarse al tema. Así mismo, relievó un hecho importante: la llegada de la pandemia debido a la COVID-19. El estado de emergencia derivado de esta situación inopinada ha agudizado la desprotección de las víctimas y la falta de prevención para evitar este delito. Pese a que en nuestro país contamos con leyes que, en teoría, deben de prever esta problemática por medio de planes de trabajo, el personal capacitado para ayudar a las víctimas es aún inexistente; de igual manera la corrupción imperante ejercida por las autoridades regionales y locales genera una desprotección de las afectadas, a la cual se suma la indolencia de jueces que invalidan los testimonios de las víctimas y dejan en libertad a los tratantes a cambio de dinero o simplemente los procesan pero no los sentencian para asegurar que cumplan con la pena adecuada, esto es, la prisión efectiva.

Ahora bien, en los siguientes capítulos, estudiaré y analizaré los componentes escénicos presentes en *Delta documental escénico*, obra en la cual se visibiliza la temática de la trata de personas, vigente y apremiante por la gravedad y la inclemencia con que azota a nuestro país.

Capítulo 2: Planteamiento de la investigación

2.1. Pregunta(s) de investigación

¿De qué manera *Delta documental escénico*, al tomar componentes teóricos del discurso escénico, contribuye a visibilizar la complejidad de la problemática de la trata de adolescentes en Madre de Dios (Perú)?

Pregunta específica

¿De qué manera se vinculan e interactúan los componentes teóricos del discurso escénico (el *performer*, el testimonio y el material de archivo), presentes en la propuesta estética de los creadores de *Delta documental escénico*, con el abordaje de la problemática integral de trata de adolescentes en Madre de Dios, en sus diferentes aspectos?

2.2. Objetivos

Objetivo general

Demostrar cómo el *performer*, el testimonio y el material de archivo, componentes teóricos del discurso escénico presentes en el proyecto *Delta documental escénico*, contribuyen a visibilizar la complejidad de la trata de adolescentes en Madre de Dios.

Objetivos específicos

1. Analizar la manera en que la propuesta estética del director de *Delta documental escénico* se vincula con los soportes teóricos del discurso escénico para el abordaje de la problemática de trata de adolescentes en Madre de Dios.
2. Destacar la relevancia del *performer*, el testimonio y el material de archivo como herramientas valiosas para la creación de proyectos escénicos de problemática social similares a *Delta documental escénico*.
3. Evidenciar cómo la propuesta de *Delta documental escénico* soportada en los componentes del discurso escénico (*performer*, testimonio y material de archivo) favorece la visibilización de la complejidad de la trata de adolescentes en Madre de Dios (Perú).

2.3. Hipótesis

En el presente trabajo de investigación intento demostrar que los componentes del discurso escénico (*performer*, testimonio y documentos) presentes en la obra *Delta documental escénico* aportan a la exposición, la comprensión y la sensibilización de la problemática en toda su crudeza. Detonantes como la pobreza, el engaño de encontrar trabajo, la falta de recursos del Estado, la impunidad hacia los captores y la inculpación a la víctima por lo que le ha sucedido son algunos aspectos considerados en el montaje. Para ello, se analizarán extractos de la obra donde queden evidenciados los elementos que la componen.

2.4. Justificación

El interés principal de mi investigación es estudiar los componentes escénicos propios del discurso escénico, presentes en la producción *Delta documental escénico*, a fin de determinar cómo estos contribuyen con la exposición de toda la complejidad de la problemática social referida a la trata de las personas, específicamente en el caso de Madre de Dios (Perú).

Considero que este análisis aporta a los procesos de exploración y debate contemporáneos sobre las posibilidades y las vertientes de las artes escénicas, en las que lo social se convierte en insumo importante para la comunicación sensible de temas complejos que por otra vía resultan más difíciles de comprender y abordar. En este caso, *Delta documental escénico* es una obra que reúne reportes periodísticos, videos, documentos, investigaciones académicas, estadísticas y testimonios de víctimas de diversas ciudades del país. Todos estos constituyen insumos determinantes para el abordaje de uno de los problemas sociales vigentes y urgentes en nuestro país: la trata de personas, más aún si Perú es “considerado como un país de origen, tránsito y destino, donde peruanos especialmente los adolescentes son aprendidos y sometidos a la prostitución forzada en las zonas urbanas y centro mineros dentro del mismo país” (Pastor, 2019, p. 13).

De igual manera, dado lo complejo de la problemática, esta investigación se suma a otras que están realizándose en diferentes ramas académicas, de manera que contribuye con el interés superior de comprenderla y enfrentarla. En este sentido, la capacidad de movilización que genera un hecho escénico aporta significativamente a una mayor sensibilización de la sociedad civil; en este caso, es la estructura de la obra y el tratamiento del tema los que generan tal impacto. Así, considero que el proyecto *Delta documental escénico* recorre los distintos escenarios por los que transitan las víctimas, pues nos muestra descarnadamente la complejidad y la gravedad del delito.

La decisión de abordar este tema de investigación parte de mi preocupación por las problemáticas sociales y el interés particular de articularlas con las posibilidades que ofrece mi especialidad dentro de las artes escénicas. En la actualidad, muchos jóvenes artistas, a través de sus distintas especializaciones y su mirada particular, realizan proyectos y creaciones cuyo compromiso con las problemáticas sociales es evidente.

Capítulo 3: Metodología de la investigación

3.1. Planteamiento metodológico

Para poder ejecutar esta investigación, he utilizado un enfoque cualitativo. En primer lugar, efectué la búsqueda y la recopilación bibliográfica del tema. Para ello, hice un rastreo de libros, revistas y artículos tanto físicos como publicados en internet. En segundo lugar, entrevisté a Norma Venegas y Antonio Venegas, los creadores de la obra; también acudimos a Carmen Barrantes, autora de *Protegidas o revictimizadas*.

Finalmente, para analizar la obra, se me permitió obtener tanto el documental escénico grabado como el libreto de *Delta documental escénico*. Con este material estudié el cuerpo teórico del discurso escénico y analicé los elementos del *performer*, el testimonio y el material de archivo.

3.2. Diseño metodológico

Para iniciar el trabajo de recopilación de información, inicialmente realicé una matriz de recojo de información de la obra (ver Anexo 4). Con esta herramienta de trabajo, comencé el análisis de la obra; posteriormente, escogí las escenas que me ayudaron a sustentar mi hipótesis y resaltar el discurso del montaje. Luego ejecuté guías de entrevistas dirigidas a los creadores de la obra y a la autora Carmen Barrantes (2016), creadora del libro *Protegidas o revictimizadas*. Mediante estas entrevistas obtuve valiosos procesos tanto del proceso creativo como de las investigaciones sobre la trata de adolescentes en Madre de Dios que brindó Carmen a los creadores y cómo plasmaron estas documentaciones en la obra. Asimismo, realicé una matriz (ver Anexo 5) para analizar los fragmentos de la obra; estos últimos me ayudaron a evidenciar los componentes del discurso escénico que favorecen la visibilización de la trata de adolescentes. Esta matriz la recogí de *El teatro documental en el Perú: análisis de la obra Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*, trabajo de investigación de la autora Yanira Dávila (2018).

Capítulo 4: Componentes teóricos del discurso escénico

4.1 Conceptos preliminares

En este capítulo desarrollo los conceptos del discurso escénico presentes en la obra *Delta documental escénico*, analizados desde las definiciones de autores especialistas. Aquí presento algunas definiciones de autores enfocados en las artes escénicas. Así mismo, busco explicar los términos del discurso escénico encontrados en *Delta documental escénico*: *performer*, testimonio y material de archivo. Una tarea adicional consiste en presentar brevemente el origen del concepto documental escénico.

4.1.1. Discurso escénico

Para una mayor comprensión de este trabajo de investigación, es esencial entender el concepto de discurso escénico. El discurso escénico es el resultado del mensaje elaborado en un texto que se nutre con diversos recursos escénicos (Dávila, 2018, p. 16). Es decir, es un “producto creativo del conjunto de hacedores del hecho teatral —dramaturgo, actores, director, diseñadores, productores— que no es otra cosa que ese mundo concreto de acciones, escenografía, utilería, sonidos, palabras, iluminación y otros que componen el todo del discurso escénico” (Rodríguez, 2016, p. 13).

Aquí planteo que el discurso escénico nace de un texto, el cual se ha nutrido de elementos de las artes escénicas para, finalmente, ser representado en un montaje escénico. Un argumento fundamental al respecto es que la composición del discurso escénico final ya no solo sigue el formato del primer discurso, es decir, de lo lingüístico (dramaturgia); antes bien, se nutre de un segundo discurso, el de tipo visual, el cual se caracteriza por mostrar imágenes o recursos de carácter visual: “Es así que el discurso visual y el lingüístico se juntan y crean un tercero que será mucho más rico y complejo” (Rodríguez, 2016, p. 1).

De lo expuesto se infiere que el tercer discurso es el escénico. Asumimos el planteamiento de Rodríguez, quien considera el componente lingüístico como el primer

discurso, es decir, la dramaturgia; en cuanto al segundo discurso, este comprende los elementos escénicos que se utilizan para la representación visual. De la unión de ambos se forma el tercer discurso: la representación o el discurso escénico. Aunque el autor incide en que el uso inadecuado del segundo discurso se contradice o simplemente obstaculiza el mensaje que el autor ha plasmado en su discurso textual. Por ello, el autor acota la siguiente explicación:

En la construcción de este tercer discurso se presentan una serie de incomprendiones y problemas, debido a que encontrar imágenes visuales que acompañen el texto escrito puede generar confusión o contradicciones que no aporten en nada a lo que se desea expresar y comunicar. Lo que en definitiva podría ser perjudicial para el discurso final (Rodríguez, 2016, p. 1).

Cabe resaltar que en este apartado es necesario verificar la dramaturgia y los elementos escénicos para transmitir la versión más “exacta” del discurso que se quiere presentar finalmente en escena. Resalto aquí la palabra “exacta”, debido a que existe una confrontación entre el texto, que es una creación para ser leída, y la creación escénica en la cual el texto se nutre de los recursos propios del teatro para que finalmente en escena presenciemos el discurso escénico. Lehman menciona que “[l]a escena hará visible el lugar de la palabra y el acto de la enunciación como presencias marcadas que entran en tensión con el resto de los elementos que habitan la escena” (citado en Cornago, 2006). El escenario se convierte en un lugar de confrontación donde la exactitud del discurso textual está reflejada en la interpretación que realiza el *performer* con los elementos que este utiliza en escena; de esta manera se atestigua la fidelidad con que se presenta en escena el discurso sin que el actor pierda la espontaneidad al momento de su interpretación.

Óscar Cornago (2006) menciona lo siguiente:

La *escritura del teatro* remite, no obstante, a una contradicción más entre dos términos que apuntan en sentidos distintos: la escritura apela a una textualidad, un ejercicio de fijación y conservación, y el teatro a algo efímero que solo existe mientras se está haciendo. (p. 237)

Lo señalado nos indica que el discurso textual se puede encontrar siempre en el papel mientras que, en el teatro, el discurso llevado a la escena solo dura mientras se realiza el montaje; por ello, tiene un final definitivo en el tiempo, a diferencia del texto que se puede leer varias veces. Asimismo, Rodríguez (2016) sostiene que el creador es responsable de seleccionar sus elementos escénicos para dar a conocer el discurso al espectador acorde a la obra textual.

Esto significa que una obra puede constituirse en un discurso escénico fiel al discurso textual, siempre que el director y el artista utilicen adecuadamente los objetos que llevan a escena. Este aspecto es importante, pues el uso inadecuado de las imágenes de los elementos escénicos pueden ser un obstáculo para la transmisión del discurso que el autor plantea. En *Delta documental escénico*, destaco que no hubo un texto previo al montaje; es decir, los creadores realizaron una escaleta donde destacaban los objetos a utilizar y la razón por la que debían estar en cada escena. La selección de objetos y la justificación esta selección las desarrollo más adelante.

Retornando al concepto de discurso escénico, las autoras Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima (2006) mencionan que el principal elemento para entender el discurso escénico ha cambiado en las últimas décadas. Las estudiosas destacan lo siguiente:

A partir de teóricos como Meyerhold, Craig o Artaud y, más especialmente de los dramaturgos absurdistas de los años cincuenta, el fracaso del lenguaje como posibilidad de comunicación, de simbolización y de conocimiento de la

propia condición humana hace del cuerpo del actor la clave de la teatralidad, el verdadero eje del discurso escénico. (p. 80)

Las investigadoras sostienen que, durante la década pasada, el elemento principal del discurso escénico fue fundamentalmente el cuerpo del actor. El cuerpo transmite el mensaje del discurso textual. Sin embargo, después enfatizan en que se implementaron más elementos escénicos el vestuario, la escenografía, entre otros elementos, en las últimas décadas. Estas piezas aportan al actor/performer y a la creación del discurso escénico.

Cabe señalar que el concepto de discurso escénico alimentándose alimenta progresivamente de nuevos aportes. Para esta investigación utilizo el concepto del discurso escénico desde el teatro posmoderno, el cual, hasta nuestros días, integra más elementos que aportan a visibilizar el discurso que se quiere mostrar en un montaje. A partir de ello, el siguiente paso será mencionar los tres componentes escénicos que he encontrado en la obra *Delta documental escénico*:

4.1.1.1. Performer. Cuando comencé a indagar sobre una definición de *performer*, lo primero que encontré fue la definición de *performance* registrada en el *Diccionario de la Real Academia Española*, en el que se registra lo siguiente: “una actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador” (Real Academia Española, s. f., definición 2).

“El término *performer* proviene de la expresión inglesa *performance art*, que significa ‘arte en vivo’. Por lo tanto, un performer es toda persona que ejecuta una acción artística única espacial y temporalmente ante un público determinado” (Dávila, 2018, p. 14). Por otro lado, Grotowski definió el término *performer* como “el hombre en acción”. Para él, el *performer* realiza un trabajo cuyo inicio consiste en avivar la obligación interna que se desea sacar a flote en escena. Grotowski se refiere a esta exigencia como un estado que el ser humano proyecta, de manera que, al alcanzar este estado, se produce el *performer* (Sierra,

2015, p. 62). Se sigue de ello que “el actor o performer es a la vez artista y ciudadano. Parece representar, pero a la vez parece solo presentar lo que sucede en su entorno social” (Durand, 2012, p. 109)

Durante el proceso de investigación, el *performer* puede usar diversos elementos que impactan en su desenvolvimiento escénico. “El cuerpo es una constante en la escena, es por ello el *performer* [...] debe mantenerse en una continua investigación y exploración de sí [...] creando así un discurso escénico con el cual pueda identificarse el público” (Gasca, 2018). Valeria Radrigán sostiene que “el concepto de lo performativo surge desde el interés por incluir a un estudio riguroso una serie de disciplinas e instancias que se quedaban tanto fuera del ámbito artístico como del propiamente antropológico” (s. f.). El artista e investigador Richard Schechner (como se cita en Radrigán) menciona lo siguiente acerca del arte performativo y los elementos que utiliza el *performer*:

Un “amplio espectro” o “continuum” de acciones humanas que van desde lo ritual, el juego, los deportes, el entretenimiento popular, las artes escénicas (teatro, danza, música), y las acciones de la vida cotidiana, hasta la representación de roles sociales, profesionales, de género, de raza y de clase, y llegando hasta las prácticas de sanación (desde el chamanismo hasta la cirugía), los medios y el internet. [...] La noción fundamental es que cualquier acción que esté enmarcada, presentada, resaltada o expuesta es performativa. (s. f.)

Es decir, el *performer* puede usar diversos recursos escénicos de otras ramas de estudio para explorar diversas posibilidades corporales que ayuden a orientar el discurso de la obra. En esta investigación, la *performer* utilizará el cuerpo, la voz y la vestimenta como instrumentos propios de las artes escénicas con el fin expreso de visibilizar la problemática social.

En *Delta documental escénico*, una *performer*, mediante sus expresiones corporales, proyecta en escena las experiencias que viven las víctimas adolescentes de la trata de personas en Madre de Dios (Perú). Esto se consigue gracias a que “el actor desarrolla una habilidad técnica previa, ya sea de manera empírica o a una formación que integre entrenamientos físicos con trabajo vocal” (Dávila, 2018, p. 14).

4.1.1.2. Testimonio. Una de las formas de entender el testimonio es como la experiencia o anécdota de una persona y esta decide contarlo. Al respecto, la autora Soledad Gaspar (2019) sostiene lo siguiente en torno al concepto de testimonio:

La subjetividad característica de un testimonio pronunciada en primera persona, más la representación teatral de aquel relato, convierte al espectador en testigo, generando con esto, un acercamiento distinto a la experiencia teatral convencional, diferente al que se enfrenta cuando asiste a obras de teatro donde la acción dramática aparece desde la ficción y a través de una historia desconocida. (p. 27)

Por otra parte, Contreras sostiene que “en América Latina, el testimonio emergió como un contradiscurso, intrínsecamente antijerárquico, antisistémico y antihegemónico” (Contreras, 2017, p. 179). Agrega que “las primeras narrativas testimoniales latinoamericanas surgen en el contexto de las izquierdas revolucionarias de la década de 1960, que buscan la visibilización de ‘los sin voz’” (2017, p. 179). “El testimonio, entonces, es una declaración o relato que hace una persona que ha vivido o presenciado determinada realidad y, al contar su historia, asegura la veracidad de un hecho” (Dávila, 2018, p. 15).

Sumados a estos conceptos sobre testimonio, Lucero Medina asume acerca del testimonio lo siguiente:

Propongo que el testimonio como palabra nos acerca a una experiencia personal que confronta los sentidos de la memoria cultural establecida, tanto al

nivel de contenido como de la sensorialidad. Así, esto se hace palpable desde la presencia de un solo testimoniante hasta la coralidad de voces. (2018, p. 21)

Por último, el académico Hugo Achugar (1992), menciona lo siguiente respecto del testimonio:

El testimonio tiene dos elementos fundamentales: la función ejemplarizante o la denuncia y la autorización letrada de circunstancias, vidas y hechos que no son patrimonio de la historia oficial o que han sido ignorados por la historia y la tradición vigente y hegemónica en tiempos anteriores. El testimonio, la mayoría de las veces, es también una denuncia por su atención al otro y a la «historia otra»: denuncia los excesos del poder, denuncia la marginación, denuncia el silencio oficial (p. 62).

Con ello puntualizo que el testimonio por sí solo es un recurso importante para darle credibilidad a una historia que puede constituirse en una experiencia colectiva, mas no individual. Por ello es importante que el actor o *performer* sea fiel al discurso del testimonio, pues así evita traducir en escena un mensaje diferente al del testimoniante. Dentro de la obra se reconocen estos testimonios extraídos del libro *Protegidas o revictimizadas*, de Carmen Barrantes. Esta obra se enfoca en el trabajo de la *performer*, quien recrea algunos testimonios de 18 víctimas adolescentes de trata de personas, las cuales ayudan a dar credibilidad a la obra. Estos testimonios detallan el proceso desde la captura de las afectadas, su llegada al Centro de Atención Residencial y el juicio enfrentado por sus proxenetas. En el siguiente capítulo analizaré minuciosamente dichos testimonios.

4.1.1.3. Material de archivo. El material de archivo se refiere a los recursos audiovisuales y los diferentes tipos de documentos que procuran al espectador una mejor comprensión sobre un tema en específico. En este trabajo, me centro en la recopilación de reportajes, proyecciones de imágenes, videos, audios y objetos que aportan a la visibilización de la complejidad de la trata de adolescentes en Madre de Dios. La investigadora Lucero Medina, sobre el concepto material de archivo, sostiene lo siguiente:

El archivo es puesto en escena para diseccionar la memoria cultural oficial desde el discurso escénico que se va creando en escena. De este modo, el cuerpo y la palabra del performer, junto con el archivo, son combinados y resignificados según la carga afectiva que conllevan para desestabilizar la lectura de la memoria cultural oficial por parte del espectador” (Medina, 2018, p. 10).

Los archivos que se han utilizado para la realización de *Delta documental escénico* son reportajes periodísticos sobre denuncias de trata en Madre de Dios y que aparecen en *Ojo Público*, medio virtual de comunicación de noticias en Perú. Los reportajes aparecen acompañados con proyecciones de imágenes de sucesos y objetos usados dentro del prostibar; durante el desarrollo de *Delta* se observan las ganancias que recibe el proxeneta por cada víctima que atendía a los clientes y también por la venta de cerveza. Estas imágenes contundentes del lugar permiten que el espectador se convierta en testigo, como si estuviera en el lugar junto con las víctimas. Adicionalmente, vemos la forma en que la iluminación, la música y la escenografía se complementan para dinamizar el discurso escénico en el espacio y para que el espectador sea copartícipe de esta experiencia.

4.1.2. El teatro documental: el género que antecede al documental escénico

En esta investigación, si bien analizo los conceptos anteriormente mencionados, no soslayo la importancia del género de teatro documental, pues en el marco de las

investigaciones que realicé en este informe, sostengo la posibilidad de que se desprenda del documental escénico. Para demostrar esta relación, el siguiente paso consistirá en desarrollar una introducción a este género teatral; de manera particular, me enfocaré en tres principales exponentes que introdujeron elementos escénicos para representar la “no ficción” en escena.

4.1.2.1. Orígenes del teatro documental. A inicios del siglo XX, nació el teatro documental. Los orígenes de este tipo de teatro me remiten a creadores escénicos como Erwin Piscator, Bertolt Brecht y Peter Weiss, quienes “experimentan con el uso de objetos y documentos extraídos de la realidad que, manteniendo su condición de materiales reales, se insertan en el espacio de ficción” (Dávila, 2018, p. 18). Lo valioso del aporte de estos autores es la construcción de sus creaciones con elementos verídicos y concretos que se integran en escena y, de esa forma, representan temas tanto sociales como políticos, pues “no solo buscan mostrar los conflictos de la época de manera realista, sino generar en el espectador una toma de consciencia y reflexión sobre la realidad” (Dávila, 2018, p. 18).

Erwin Piscator trabajó en la implementación de métodos escénicos para cambiar la mirada sobre la realidad social. Así, el denominado teatro político se entiende como un recurso para conectar, comunicar y visibilizar cualquier tema social.

Massimo Castri (1978) sostiene respecto del teatro político de Piscator lo siguiente:

El Teatro Político es un teatro que quiere participar con sus propios medios específicos en el esfuerzo general y en el proceso de transformación de la realidad social, y, por tanto, en definitiva, del hombre, en la perspectiva de una reconstrucción de la integridad y la totalidad del hombre (p. 8).

Esta transformación de la realidad social que comenta Castri evidencia el contexto social experimentado vivencialmente por Piscator en esos años; específicamente a inicios del siglo XX, “Piscator padeció la influencia de los horrores y los cambios generados de un periodo de entreguerras. El fatal hecho de la gran guerra representó para muchos artistas un

profundo cambio en la concepción del individuo como ser político” (Rodríguez, 2014, p. 10). La sociedad de los años 20 del siglo pasado en la que vivía Piscator era trágica y desoladora por las guerras; por ello, él, así como otros artistas, vieron en el arte un lugar y un punto de partida para erradicar los pensamientos políticos que marcaron las dos guerras mundiales.

Ciertamente el teatro político se forma con fines específicos que distan de la falta de compromiso de tendencias anteriores: “La intencionalidad del Teatro Político para Piscator es proponer la concepción de una cultura y un arte de “intervención” de la realidad y del hombre, como mecanismos de lucha y de transformación social” (Rodríguez, 2014, p. 13). Por ello, el actor o *performer* que está en escena “pertenece a una capa social y desempeña una función social, lo que implica que se convierta en un ser político, y deje de ser el hombre naturalista resignado ante una situación que le desagrada y le supera” (Herrer, 2007, p. 27).

En concreto, puntualizamos que el Teatro Político que construye Piscator se puede entender como el acto que transforma a una persona en el escenario y la ubica en una lucha contra el arte poético donde la realidad política se antepone a los aspectos tradicionales que se relacionan con el lado emotivo que, para el autor, es poco razonable o lógico para la transformación social. Piscator busca, a través de una intervención en el lado político, exigir al máximo las repercusiones tanto de sus principios artísticos como de los estéticos; solo de esta forma se logra la "transformación social lógica, razonable y universal" que tanto buscaba (como se cita en Rodríguez, 2014, p. 14). El autor Raúl Rodríguez (2014) menciona lo siguiente respecto al teatro político de Piscator y su relación con el documento:

A Piscator no le interesaba ni la representación de héroes ni de fragmentos de un determinado momento histórico [...] intentará mostrar el “objeto” (la realidad) de una manera “objetiva”, y mediante este juego de representación-presentación de los hechos intentará generar cambios sociales. La fantasía (hija de la ficción) será sustituida por la realidad, por el documento. Se mostrará el

mundo con su inexorable rudeza y crudeza, el mundo tal como de hecho es. Se trata, en cierto sentido, de un tipo de teatro testimonial que no renuncia a la realidad, sino que pretende exponerla de manera cruda y radical, con el objetivo de que dicha exposición sea el detonante de importantes cambios sociales (p. 15).

Es decir, Piscator enfoca su trabajo actoral en el contenido político o social de la obra, antes que en la producción teatral o en la “manipulación emocional” de los espectadores, ya que la finalidad del autor es contribuir con la transformación social por medio de los montajes escénicos en los cuales mostraban fenómenos frecuentes en la época de posguerra: el desempleo, la justicia de clases, la pobreza, la inflación, entre otros temas sociales y políticos vividos durante la época de las guerras mundiales. Dentro del teatro de Piscator se presencia cómo el “individuo y su problemática lo sustituirá, ahora el documento, en la escena cala el fragmento objetivo de realidad que se integra, a través de la técnica del montaje, con otros fragmentos hasta reconstruir una imagen objetiva del mundo” (Massimo, 1978, p. 55). De acuerdo con los paradigmas ideológicos del autor, es evidente la deuda con los postulados de Marx.

Por otro lado, Bertolt Brecht demandó una atención al teatro de transformación social y política y utilizó al “marxismo como herramienta para gestionar dichas transformaciones. Su teoría teatral, denominada teatro épico, además de representar la materialización escénica de una labor de tipo marxista es una influencia de enorme valor para la configuración del teatro documento” (Rodríguez, 2014, p. 22). Asimismo, la resistencia de Brecht a un tipo de teatro irreflexivo generó una manera diferente de enfocar el teatro: “Brecht rechazará el teatro aristotélico porque conduce a la catarsis y a la enajenación, en lugar de la reflexión y toma de postura crítica” (Rodríguez, 2014, p. 23).

Finalmente, otro de los referentes asumidos en este estudio es Peter Weiss, quien desarrolló el teatro documento el cual “nace a partir de los antecedentes del teatro político de Piscator y del teatro épico de Brecht” (Dávila, 2018, p. 23). Tanto Piscator como Brecht difundieron sus obras en base a hechos históricos, porque su teatro está dirigido al encuentro de la transformación de la realidad y, para ello, usan datos reales durante el desarrollo de las escenificaciones. En cambio, Weiss examina el manejo de los datos en sus obras para llevarlo a otro nivel (Dávila, 2018, p. 23).

Weiss utiliza los reportajes periodísticos para mostrar en escena los acontecimientos que estaban ocurriendo en su sociedad. La autora Yanira Dávila (2018) sostiene que “Weiss mencionaba que las noticias que aparecían en los medios de comunicación de la época estaban manipuladas por grupos socioeconómicos poderosos a quienes les favorecía ocultar la verdad” (p. 24). Esto daba paso a que Weiss investigara diversos materiales de archivo para proponer una versión lo más verosímil posible de la realidad social y mostrarla en escena. Weiss sostiene en su escrito sobre el teatro documento lo siguiente:

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

Se puede resumir que el teatro documento cumple la finalidad de informar a los espectadores sobre algún suceso importante en la sociedad, ya que los medios de comunicación tergiversan las noticias de acuerdo con sus intereses políticos, sociales o

económicos; en consecuencia, las noticias difunden sesgos que la sociedad recibe. Este hecho lamentablemente sigue presente en los medios de comunicación de nuestros días.

4.1.2.2. La herramienta de denuncia en el teatro documental. Lo característico del teatro documental es su fuerza vivencial y su eficacia comunicativa, que responde a la intención de los creadores que lo asumen como una creación de “no ficción”.

El autor Raúl Rodríguez (2014) menciona lo siguiente:

Toda obra documental cuenta dadas sus características con un alto grado de actualidad y una vitalidad política de gran envergadura, y sobre todo está cargada de un profundo sustento de “realidad”, por lo que podríamos decir que una obra documental no es un texto ficticio, sino un texto dramático articulado y basado en soportes extraídos de la realidad, una realidad que es llevada a escena para ser sometida a examen y con la finalidad de ser transformada. (p. 9)

El teatro documental se divide en dos géneros: el primero utiliza documentos sobre el tema que el *performer* desea escenificar; el segundo género consiste en que personas reales cuentan sus vivencias en escena, generalmente no son actores sino protagonistas de su propia historia (Dávila, 2018, p. 17). En *Delta documental escénico* se muestra la combinación de ambos géneros: aparecen los testimonios escenificados por una persona externa al problema; es decir, la actriz y las voces de las víctimas que están presentes por medio de los registros en vídeo, las imágenes y las evidencias reales proyectados durante la obra.

Ahora bien, dentro del teatro documental existen subgéneros como el biodrama de Viviana Tellas¹¹, el Verbatim Theatre y, en esta obra, el documental escénico. El documental informa al público sobre un tema en específico, pues “[e]xige una reflexión más amplia sobre lo que se trate. La idea es comunicar conceptos determinados en base a elementos (imágenes

¹¹ Directora argentina de teatro experimental, creadora del término “biodrama”.

y sonidos reales) que se seleccionan y ordenan de acuerdo a ese fin u objetivo propuesto” (Biasutto, 1994, p. 143). Además, el autor sostiene que el origen del documental proviene del cine, mientras que el documental escénico se caracteriza por utilizar información periodística sobre un tema real, además de recursos audiovisuales; por ello, se enriquece con elementos propios del teatro documental como los testimonios. En el documental escénico existe la combinación entre los recursos audiovisuales que se derivan del género de cine y los recursos del teatro documental. También visibiliza y cumple el objetivo de generar la reflexión en el espectador. Este es el tipo de montaje escénico por el que han optado los hermanos Venegas en *Delta documental escénico*.

En *Delta documental escénico* se aprovecha el uso de este primer género, ya que, con los diversos materiales de archivo investigados para crear la obra, la actriz Norma Venegas encarna los testimonios de varias víctimas adolescentes sobre la trata en Madre de Dios. Cuando le pregunté a Antonio y Norma por qué llamaron a su proyecto documental escénico y no obra de teatro ellos me respondieron que no presentan una ficción sino un tema real y que el público debe ser consciente de esta realidad presente en nuestra sociedad (A. Venegas & N. Venegas, comunicación personal, 21 de noviembre, 2020). Por ello, consideraron que el término “documental escénico” era el más adecuado para mostrar que existen otras formas de hacer teatro y que el público, a pesar de permanecer sentado contemplando el escenario de teatro, puede ser consciente del tema real que se configura en este espacio, de manera que lo considera alejado de la ficción.

En síntesis, sostengo que la combinación de los tres elementos escénicos (el *performer*, el testimonio y el material de archivo), junto con el texto, permiten visualizar el mensaje que el autor ha definido en la obra, ya que existe un claro discurso que revela lo siguiente: la representación en escena es “no ficción”. Este elemento permite al espectador comprender y visibilizar en *Delta documental escénico* la complejidad del tema de la trata de

adolescentes en Madre de Dios (Perú). A fin de realizar un análisis acorde con la naturaleza y los componentes de *Delta*, en el siguiente capítulo, procederé a desarrollar las escenas analizadas; para ello, es importante detectar en ellas los elementos visuales y escénicos que, finalmente, impulsan el discurso de la obra.



Capítulo 5: Análisis de los recursos escénicos en *Delta Documental Escénico*

En este último capítulo, desarrollo el análisis de la obra *Delta documental escénico*.

Para ello, iniciaré el desarrollo detallando cómo se creó la obra y, posteriormente, analizaré los recursos que la conforman.

5.1. Creación de *Delta documental escénico*: equipo y temática que visibiliza

Para una aproximación cabal y una mejor comprensión de la obra, entrevisté a la actriz y creadora Norma Venegas. Ella me comentó que la idea de la creación de la obra partió de una de las modalidades de la trata: la explotación laboral en los jóvenes peruanos. Esta obra nace del terrible acontecimiento que se originó en la galería Nicolini, en el Cercado de Lima, en la cual murieron quemados dos jóvenes que trabajaban en condiciones de semiesclavitud, ya que sus empleadores los encerraban dentro de la galería y aseguraban la puerta de acceso con llave a fin de que permanezcan en los almacenes y trabajen hasta culminar su jornada laboral (N. Venegas, comunicación personal, 22 de junio, 2020).

La creadora comenta que, al principio, su intención era producir una obra que relieves esta problemática social; por ello, entrevistaron a limpiadores ambulantes de carros e investigaron sobre la explotación laboral en nuestro país. Este primer acercamiento los ayudó a comprender aspectos como las jornadas laborales, las ganancias, además de reflexionar de manera profunda sobre la condición de esclavitud que padecían estas personas, pues trabajaban demasiadas horas y las condiciones laborales a las que eran sometidos generaban una situación de riesgo para su salud. Sin embargo, los creadores de la obra se percataron de que debían realizar cambios y ajustar los limitados recursos de acuerdo con sus capacidades. Un ejemplo palmario es que solo contaban con una actriz que estaría en escena (N. Venegas, comunicación personal, 22 de junio, 2020). Por ello fue que ambos hermanos tomaron la decisión de enfocarse en un tema más específico y relacionado con la problemática que motivó esta indagación. Así, decidieron centrarse en el tema de la explotación a partir de la

complejidad implicada en la trata de adolescentes en Madre de Dios, lugar en el que también se constata la explotación laboral, aunque este delito no es abordado con la seriedad respectiva.

Asimismo, Norma comenta que tanto su hermano como ella consideraron que la sociedad percibe esta problemática como un tema irrelevante, pues relativiza la gravedad, dado que la sociedad muchas veces piensa que la mujer elige prostituirse; por consiguiente, la culpabilidad recae en ella.

Esta percepción sobre cómo la sociedad trivializa el fenómeno de trata de personas involucra la conformación de un “discurso normalizado” acerca de legalizar la prostitución sin considerar el enfoque de engaño a las agraviadas. En tal sentido, los hermanos iniciaron una exhaustiva investigación acerca de la problemática. Una de las primeras tareas consistió en la revisión de reportajes realizados por Ojo Público y otras editoriales. Adicionalmente, leyeron el libro de Carmen Barrantes *Protegidas o revictimizadas*; en este identificaron los testimonios de las víctimas adolescentes durante su retención en los prostibares, su permanencia en el CAR (en el cual se centra los testimonios de *Protegidas o revictimizadas*), además del desarrollo del juicio de sus captores y el desgarrador regreso de las afectadas a los “prostibares” para poder sobrevivir; en este penoso proceso, como ya se indicó, ellas pasan de víctimas a victimarias.

En cuanto a los aspectos generales de la obra, esta presentación se estrenó en la ciudad de Chimbote el 10 de agosto de 2019. Se realizó una gira ese año por otras 4 ciudades: Trujillo (17 de agosto en el Teatro Virgilio Rodríguez Nache); Arequipa (el 24 de agosto en el Teatro Umbral); Lima (se realizó una función en el Centro Cultural de España el 28 de agosto y dos funciones en el LUM [Lugar de la Memoria], los días 30 y 31 de agosto); y Cusco (el 6 de septiembre en el Teatro de la Alianza Francesa).

Debo enfatizar en lo siguiente: todas las presentaciones fueron con ingreso libre, el acceso gratuito posibilitó que más gente vea la obra. Si bien al principio se contempló la gira por solo 5 ciudades, se añadió una última presentación durante ese año, nada menos que en la ciudad de Madre de Dios, lugar en el cual se desarrolló la obra durante tres funciones: dos de ellas fueron en el Auditorio Colegio Fitzcarrald, el 12 de septiembre; y la otra en el Auditorio de la IE 52041 José Carlos Mariátegui, en el Centro Poblado Menor de Santa Rosa, Inambari, el 13 de septiembre (N. Venegas, comunicación personal, 22 de junio, 2020).

En adición a las funciones mencionadas, el año 2021, los hermanos Venegas realizaron giras en el exterior. Estas se iniciaron en la ciudad de Bogotá (Colombia); así, la primera presentación se realizó el 20 de octubre en Teatro Libre, después se trasladaron a Madrid (España) para realizar una función el martes 16 de noviembre en Nave 73. Finalmente, regresaron a Lima y realizaron una función el 11 de diciembre en el Galpón Espacio en Pueblo Libre.

Una constante en cada lugar visitado fueron las cifras mostradas de las víctimas de trata de la propia ciudad; de esta forma, el público confrontaba con su realidad más cercana.

5.2. Análisis de *Delta documental escénico*: desarrollo de la obra y componentes del discurso escénico

5.2.1. Desarrollo de la obra

La obra comienza con la proyección de Delta 1, aquí se visualiza un recorrido del lugar: las precarias casas de madera, la municipalidad y su cercanía al río, mientras en el escenario vemos a la *performer* vestida con un uniforme escolar y echada en el piso, rodeada de ropa de mujer. Al finalizar el video de Delta 1, un apagón da lugar al cambio de vestuario de la actriz: una minifalda color rojo y un polo a tiras gris. Aquí puedo deducir el cambio de la inocencia de una niña que nació dentro de Delta 1 y que, al ser capturada por los traficantes de personas, se convierte en una víctima más de la trata. Ello se puede ver con el cambio de

vestuario y el cambio forzoso de niña a mujer. Más adelante, mientras se pone una máscara, la actriz menciona lo siguiente: “Esta noche soy Wendy de 15 años, Yeny de 14, Nancy de 13 y Nicole de 11 años. Esta noche soy todas ellas”. Luego, Norma, la *performer*, nos involucra en el devenir de una adolescente que vive en el distrito de Ocongate (Cusco). Ella proviene de una familia con escasos recursos y está buscando trabajo para ayudar a su familia; en su búsqueda, encuentra un aviso para trabajar y una señora le ofrece una oferta laboral en Delta para que apoye en una tienda, ella acepta. Cuando llega a Delta 1, experimenta una cruda realidad, pues se devela que la oferta de trabajo en una tienda era falsa: se trata de ofrecer servicios en un prostibar. Aquí, por medio de la utilería conformada sustancialmente por una caja de cervezas, una máscara y atuendos de mujer, se aprecia la proyección de un cuaderno en el cual se puede aparecer anotada la cantidad de cervezas que debe vender cada joven a los clientes. Las anotaciones implican que ahí radica principalmente la ganancia del prostíbulo. Además, mencionan las jornadas laborales de las jovencitas que se inician desde las 7:00 p. m. y se prolonga hasta el mediodía del día siguiente. Las jornadas extenuantes se reiteran a diario. Después de esta escena, se inicia el recorrido vinculado con el rescate por parte de los policías; para ello, se proyectan fotos relativas a las inspecciones realizadas a los prostibares y la liberación de las víctimas. Es aquí que la actriz enfatiza de manera especial en las víctimas *trans* las cuales son prácticamente abandonadas por las autoridades. Sobre la problemática vinculada con las personas trans, me ocuparé más adelante. Además, se menciona que, si desatendían a los clientes, eran golpeadas e incluso las mataban por desobedecer. Las agraviadas que sobrevivían dentro del prostibar también vivían explotación laboral y eran esclavizadas: a estas mujeres se les descuentan las comidas y el alojamiento. La condición de esclavización está determinada por la deuda generada que debe saldarse. Las víctimas de trata ganan 380 soles al mes, menos de la mitad del sueldo mínimo; sin embargo, el negocio no solo se deriva de los servicios sexuales, pues la venta de cerveza es la actividad

más rentable. Cada cerveza vendida les granjea una ficha que luego canjea por dinero con su tratante; no obstante, a causa de la deuda generada de forma abusiva, este último se queda con ese dinero como parte de pago (videograbación *Delta documental escénico*, archivo privado).

Más adelante se aprecia cómo las autoridades trasladan a las menores de edad a uno de los CAR, centros que se convierten en una cárcel para las agraviadas; al respecto, la actriz menciona las estrictas normas religiosas que siguen los encargados del lugar para “ayudarlas a insertarse a la sociedad” y “protegerlas” durante su estancia en el CAR. Dentro de este lugar, en la puesta en escena se muestra el aborto de una de las agraviadas; sin embargo, permanece en el lugar; es decir, no es trasladada a algún hospital o centro médico, ya que la institución no cuenta con dinero en el lugar para poder asistirle. Aquí claramente se verifica una de las deficiencias de esta institución, pues su labor dista de asegurar la protección de la víctima. Posteriormente, se desarrolla el proceso judicial derivado de este problema; en suma, el juicio en el cual la víctima está lejos de recibir justicia, puesto que los proxenetas son cómplices de los jueces, quienes son sobornados con dinero para que desvirtúen y descalifiquen los testimonios de las víctimas, para convertirlas en las culpables de la desgracia vivida dentro de estos prostíbulos. Al respecto, se menciona que, de 2700 denuncias por el delito de trata de personas, solo 45 reciben sentencias. Debido a los altos niveles de corrupción, solo el 1,6 % de casos son sancionados de forma efectiva.

Finalmente, se muestra el reingreso de las víctimas a los prostibales, pues este se vuelve la única fuente posible de subsistencia. Ahora bien, el papel de las víctimas se trastoca, pues aparece ahora como victimaria. La víctima menciona en escena lo siguiente: “Mi familia ya me había dado la espalda y no tenía ni qué comer. Qué soy yo para vivir así. Me tuve que regresar a DELTA 1. Allá me ofrecían 300 soles por cada chica que yo llevaba para que trabaje en los bares” (videograbación *Delta documental escénico*, archivo privado).

Esta escena explicita el círculo pernicioso entre este delito y la víctima, círculo que resulta muy difícil de terminar. Finalmente, en *Delta*, la víctima es encarcelada, ya que se ejecuta un operativo policial; en el caso de la victimaria, tenía un paquete con mil soles y los cuadernos de contabilidad en su poder, estos objetos la erigen como culpable y cómplice del delito; mientras tanto, los verdaderos proxenetas y los culpables de esta red de trata quedan al margen de cualquier responsabilidad.

Este viaje visual por el que nos lleva la obra destaca temáticas diversas como la pobreza en la que viven muchas niñas y adolescentes en nuestro país. La pobreza impulsa a que ellas busquen un mejor futuro; por lo tanto, los captores aprovechan la situación de necesidad y vulnerabilidad para buscarlas y prometerles “un mejor futuro”; así, les ofrecen trabajo aunque la verdadera intención está por develarse: al final las víctimas son trasladadas hasta los prostibares para prostituir las y privarlas de su libertad.

Otro aspecto presente en la obra es la falta de apoyo del Estado para evitar este delito, pues ello aseguraría salvar a las víctimas que ya están retenidas contra su voluntad. La falta de amparo se refleja en la escasa agencia que muestran las autoridades: si bien es cierto rescatan a las víctimas mujeres, en *Delta documental escénico*, se explicita cómo las personas transgénero son soslayadas de la ayuda. En otras palabras, ellas son olvidadas por la sociedad, las autoridades y el Estado.

Asimismo, los problemas no terminan cuando las adolescentes llegan a los centros de refugio; en *Delta documental escénico*, se destaca cómo las autoridades y los profesionales que trabajan en estos lugares valoran las víctimas, dado que las consideran culpables de lo que les sucedió; en otras palabras, las revictimizan. Este proceso implica que a las jovencitas las consideran “impuras” y les transmiten esta valoración en consecuencia, de manera que deben ser sometidas a un proceso de formación correctiva para que puedan “limpiar” su persona.

Percibí la presencia arraigada y poderosa de la ideología religiosa católica en los centros de refugio. La actriz menciona que durante “la escena del CAR” se muestra que estos refugios “se basan en el modelo de la iglesia católica usando como argumento que las personas se libran del pecado con disciplina y esfuerzo” (videograbación *Delta documental escénico*, archivo privado). Además de los temas ya mencionados, se muestra cómo dejan impune al acusado, a quien se le concede total libertad y anulación de los cargos imputados, ya que los jueces invalidan los testimonios de las víctimas e indican que ellas trabajaban como “damas de compañía”, de manera que los delitos de explotación sexual y laboral son socapados.

Se muestra en la obra que los acusados sobornaban a los jueces para ser eximidos de cualquier cargo y salir libres. Contrariamente, la víctima se vuelve culpable de su propia desgracia y la ven como un objeto sexualizado. Este desenlace deriva hacia un evento inesperado evidenciado en la pieza dramática: el retorno de la víctima a los prostibares ante el rechazo de muchas familias que prefieren deshacer el vínculo con sus hijas. Lamentablemente, el desenlace en la obra es evidentemente aciago para la víctima; sin embargo, lo más triste es que la víctima se convierte en victimaria para sobrevivir. La cadena de este delito, en consecuencia, nunca termina: ahora la nueva victimaria sobrevive mediante la captación de nuevas menores de edad para que trabajen en los prostibares. Es esa la razón por la cual, cuando la policía realiza sus operativos para salvar a las afectadas, frecuentemente encarcelan a la potencial victimaria, en lugar de privar de libertad al proxeneta, de manera que es ella quien finalmente termina en la cárcel.

Esto es lo esencial y trascendente de *Delta documental escénico*, obra en la que se expone la historia cíclica de la trata de menores de edad; el desarrollo de este ciclo deleznable está signado por un rasgo: la ausencia de justicia. Antes bien, los jueces revictimizan a la agraviada y la culpan de lo que le ha sucedido mientras los acusados y los responsables de la

perpetuación del delito permanecen libres, y liberados de cualquier imputación. Esta situación les permite continuar con su actividad delictiva, captando más vidas inocentes a cambio de dinero. A continuación, se examina cómo estos temas fueron abordados por los creadores a través de los componentes del “discurso escénico”.

Con la finalidad de comprender este aspecto de la obra, he separado cada una de las escenas y las he titulado para realizar una descripción analítica en siete secciones de interés: “Delta”, “captación de víctimas y reclusión en los prostibares”, “la venta de cerveza”, “operativo policial”, “sobreviviendo en el CAR”, “impunidad judicial” y “regresando al prostibar”. A continuación, se presenta la descomposición para el análisis y la constatación de su relevancia en la construcción del discurso escénico propuesto por los creadores.

5.2.2. *El performer: posibilidades escénicas corporales*

En la obra, la *performer* utiliza diversos recursos escénicos para crear el discurso de la obra. Como mencioné, *Delta documental escénico* no se creó a partir de un texto dramático, sino que se trata del montaje plasmado en una escaleta, de forma que en esta los creadores realizaron el hilo conductor de las diversas escenas.

5.2.2.1. Corporalidad y voz. En la primera escena, que denominaremos “Delta”, identifiqué dos tipos de corporalidades: el primero se trata del papel de la actriz. Esta corporalidad se aprecia en las escenas en las que comenta cifras e información real acerca de la problemática que sucede en el poblado de Delta 1. Se menciona el lugar en que se sitúa, las cifras de las víctimas que trabajan en los prostibares, las condiciones precarias de salud dentro de Delta, las normas restrictivas dentro del CAR, entre otros datos reales que se desarrollan a lo largo de la obra.

Se aprecia entonces un cuerpo firme que desea captar directamente la atención del público, el lenguaje que utiliza es impersonal, a través de una voz narrativa que ayuda a comprender la información sobre la problemática que se vive en Delta (ver figura 7).

Figura 7

Norma menciona datos importantes sobre las víctimas dentro de los prostibares



Nota. Esta imagen se extrajo del archivo privado.

Por otra parte, observo la conformación de una segunda corporalidad cuando la *performer* utiliza una máscara. En este caso, su cuerpo se transforma en las voces de las víctimas. Estas escenas presentan un cuerpo voluble; a veces parece que tiembla y recrea los movimientos y los bailes que realizan las víctimas dentro de los prostibares. Asimismo, la voz que proyecta en el escenario es la de una persona que experimenta un profundo temor, se siente su estado de vulnerabilidad, de manera que es capaz de aproximarnos a la situación de fragilidad que viven las víctimas (ver figura 8).

Figura 8

Norma usando la máscara



Nota. Esta imagen se extrajo de un archivo privado.

Lo interesante en esta obra es que el recurso que se utilizó para dividir los dos tipos de corporalidades en escena es el mismo: el uso de la máscara. Cuando la *performer* se colocaba la máscara, señalaba que ahora deja de ser Norma como actriz y su cuerpo se convierte en instrumento de recreación de los miedos y los sucesos pasados durante la reclusión en los prostibares, en el CAR o la impotencia de luchar por una justicia que nunca llega.

En este momento, la luz cambia de color ámbar a rojo intenso o celeste y el espectador es capaz de observar que el uso la máscara representará específicamente un momento crítico padecido por la víctima; mientras que, cuando la actriz se quita la máscara, la luz cambia a ámbar, brinda información real sobre la escena y la hace más realista. Los recursos de iluminación los detallaré al detalle dentro del material de archivo.

Antonio Venegas, en una entrevista para Ojo Público, sostuvo que “en escena además se compone una dualidad, por un lado, está este viaje testimonial de las víctimas, pero además se presenta toda esta información que ellas desconocen, que son los datos estadísticos sobre la trata” (Ojo Público, 2019).

5.2.2.2. Vestimenta. Por otra parte, otro recurso que utiliza la *performer* es su vestimenta. Solo tiene dos tipos de cambio de vestuario en toda la obra. Compruebo que, al principio de la obra, dentro de la escena “Delta”, mientras se proyecta el video del centro poblado, aparece una niña vestida con uniforme escolar echada en el piso; después se levanta poco a poco mientras transcurre la proyección del video. Esto lo interpreto como la imagen inocente y frágil de las víctimas que de manera predominante son adolescentes y muchas de ellas incluso desarrollaban la etapa escolar cuando fueron raptadas por las redes de trata.

Figura 9

Vestuario de la performer



Nota. Esta imagen se extrajo de un archivo privado.

Una vez culminada la escena “Delta”, comienza “captación de víctimas y reclusión en los prostibares”. En esta se muestra el cambio de vestuario de la *performer* el cual consiste en una minifalda color rojo y un polo a tiras gris. Lo interesante de esta propuesta es que la *performer* se muestra con un cuerpo vulnerable. Además, a primera vista, observo que no usa brasier, este detalle premeditado le sugiere al espectador que la actriz representa toda la fragilidad de un cuerpo indefenso. Este último vestuario me remite al que utilizan las jóvenes adolescentes dentro del prostibar para captar a los clientes. En tal sentido, se les asume como un objeto frágil al que pueden usar y con el que pueden complacerse.

5.2.3. Testimonio: testimonios y documentos del libro *Protegidas y revictimizadas para la elaboración del discurso en Delta documental escénico*

Como mencioné al inicio de esta tesis, los testimonios utilizados en esta obra son tomados del libro *Protegidas o revictimizadas* de la autora Carmen Barrantes (2016). En este, la autora recopila las diversas declaraciones de las víctimas rescatadas, quienes ingresan a los centros de refugios para reintegrarse nuevamente a la sociedad. Sin embargo, como se dijo, la realidad es distinta dentro de estos refugios, pues las afectadas manifiestan que las medidas correctivas son violentas; las normas, denigrantes; y la violencia, excesiva; en consecuencia,

los CAR son centros poco propicios para auxiliar a las víctimas. La autora menciona que su libro es una “alerta nacional sobre el modelo de gestión en los CAR de víctimas adolescentes de trata de personas” (Barrantes, 2016). Carmen Barrantes (2016, p. 5) menciona lo siguiente respecto al CAR:

No se trata de niñas o adolescentes que esperaran ser rescatadas. Por el contrario, el rescate suele ser para ellas un acto tan violento como temido, y su posterior internamiento en los centros de atención residencial, sinónimo de prisión y castigo. Y es que, contraviniendo sus derechos, ellas son internadas sin ser consultadas, partiendo de la creencia de que mantenerlas alejadas del espacio público es la mejor forma de protegerlas.

En la escena “sobreviviendo en el CAR”, la *performer* recrea la ocurrencia de un aborto dentro de estos refugios; ante este evento peligroso, ningún miembro de la organización auxilia médica o provisional debido a la falta de recursos económicos, pues, como se aprecia en la obra, es constante la falta de dinero en la caja chica. Para representar este testimonio en escena, la *performer* (ver figura 10) coge las cajas de cerveza y las coloca en forma de una cruz. Permanece sentada sobre una de las cajas e inicia la escenificación de un aborto; para ello, usa una prenda que extrae de entre sus piernas mientras los espectadores experimentan el sufrimiento por el que pasó la víctima. La escena se complementa con el uso de la luz roja que profundiza la desgarradora situación y también representa el color de la sangre que la víctima está perdiendo a causa del aborto. Carmen Barrantes me comentó que la finalidad de *Protegidas y revictimizadas* fue el cumplimiento de una promesa a las 18 adolescentes que deseaban una visibilización de sus historias a través del libro para, de esta manera, dejar plasmadas la inoperancia de las instituciones estatales y de la comunidad donde viven, ya que así sería posible alzar su voz de protesta y mejorar las condiciones para las rescatadas (C. Barrantes, comunicación personal, 14 de mayo, 2022).

Figura 10

El aborto dentro del CAR



Nota. Esta imagen se extrajo de un archivo privado.

Además de esta escena devastadora, se muestra a las víctimas dentro del centro de refugio impedidas de ver a sus familias; solo salen del refugio cuando realizan diligencias. Se menciona lo siguiente en escena:

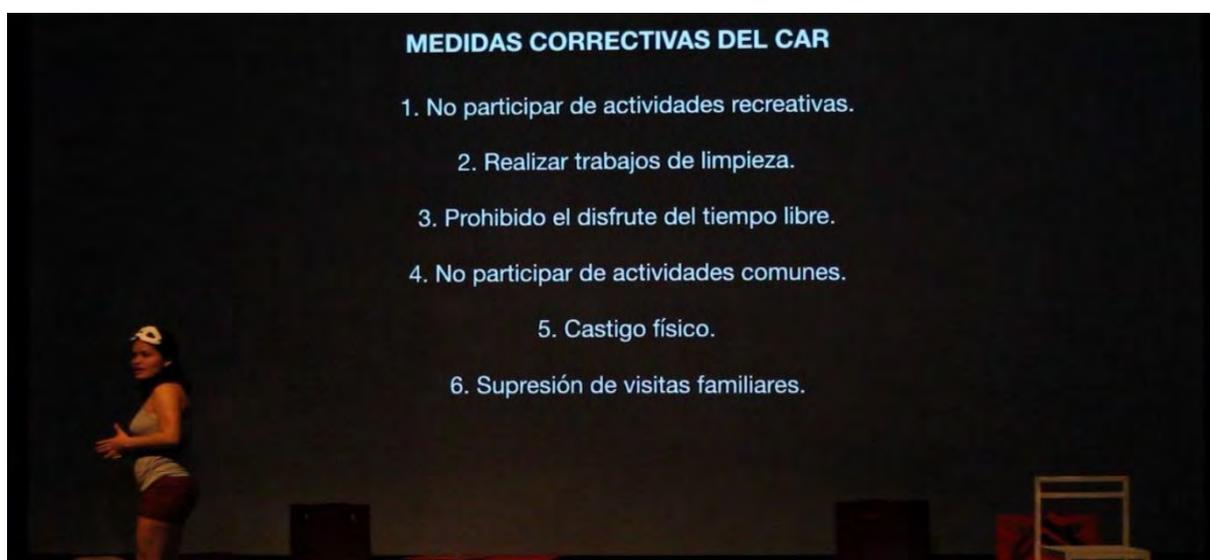
Me dijeron que cuando vinieran mis papás me iba a poder ir. Mi mamá vino, pero yo no me fui con ella, le pidieron papeles, yo no entendía por qué no me podía ir. Tenía miedo. No entendía lo que estaba pasando. Me dolía mucho ahí abajo. Les pregunté por cuántos días me iba a quedar. “Una semana nomás” me dijeron. Llegó el viernes y nada. No salí. (videgrabación *Delta documental escénico*, archivo privado)

Con este testimonio constato que las autoridades las aislaban por la intuición absurda de que así sería más fácil insertarlas en la sociedad. Asimismo, se demuestra en escena que dentro de los testimonios la *performer* menciona que las medidas correctivas se ciñen de forma predominante a una doctrina de carácter religioso cristiano, pues alude al castigo como mecanismo de limpieza frente al pecado cometido. Ello evidencia una paradoja: la institución, lejos de velar por la seguridad y la reparación de la víctima, se convierte en la continuación de la cadena de maltrato,

debido a que genera en ellas un profundo sentimiento de culpabilidad. Otro ejemplo de cómo aprovechan la información del libro y los testimonios se refleja mediante las proyecciones en pantalla (ver figura 11).

Figura 11

Medidas correctivas del CAR



Nota. Esta imagen se extrajo de un archivo privado

Para que más argumentos respalden los testimonios que menciona la *performer* en escena, vemos que se proyectan las medidas correctivas que las víctimas están obligadas a obedecer. Estas acciones ocasionan que muchas de las víctimas se sientan igual o peor que durante su permanencia en los bares; además, se deja clara evidencia de la ausencia de personal capacitado en los centros de refugio, de manera que resulta ineficaz para reinsertar a las agraviadas, contrariamente las revictimiza y las castiga como si ellas fueran las culpables de su desgracia.

Dentro del libro se incluye la consulta a una psicóloga para averiguar si alguna de las refugiadas desarrolla pensamientos suicidas. La profesional de la salud respondió que al menos la mitad de las víctimas había pensado en hacerlo. El CAR carece de los medios necesarios para enfrentar este problema, ya que predominantemente las adolescentes

realizaban actividades de tejido durante el transcurso del día, esto debido a que habían recibido en ese momento una donación de lana (Barrantes, 2016, p. 15).

En definitiva, los testimonios y la información vertida en el trabajo académico de Carmen Barrantes fueron utilizados para que el montaje adquiriera mayor credibilidad, ya que deja en claro que no es una obra ficcional, sino que se reafirma como un documental con información real y, junto con los diversos componentes escénicos, ayuda a que el espectador se involucre con la propuesta.

5.2.4. Material de archivo: recursos de investigación periodísticos como aporte escénico para a la visibilización de la complejidad de trata de adolescentes en Madre de Dios a través de Delta documental escénico

En la obra corroboro que los testimonios junto con las posibilidades de la *performer* se complementan con el material de archivo; todos en conjunto crean el discurso escénico. El material de archivo se compone de proyecciones audiovisuales, documentos e investigaciones periodísticas que avalan la información mostrada sobre este problema social. En esta investigación, los testimonios me proporcionan fundamentalmente un discurso oficial y verídico sobre cada momento vivido por la víctima.

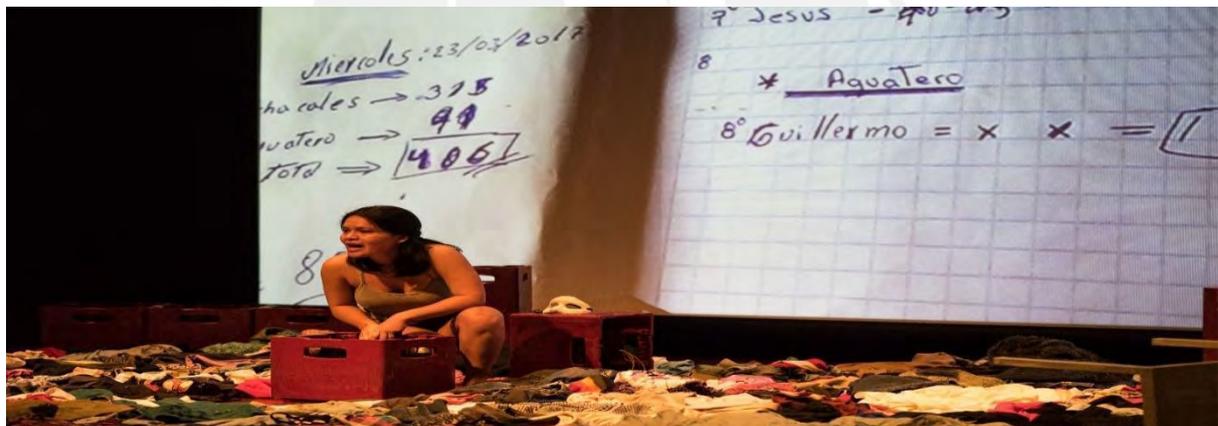
En la obra, los creadores usaron material periodístico de Ojo Público, en el que se detallan las cifras de las víctimas captadas bajo el ardid de un mejor trabajo, además de los maltratos correctivos dentro del centro del refugio, la impunidad generada por jueces corruptos que dejan en libertad a los agresores, la objetivación de la mujer y el regreso de la víctima a los prostibares como único recurso para la sobrevivencia.

5.2.4.1. Documentos. Estos datos fueron usados estratégicamente en las proyecciones con la finalidad de aportar realismo a cada escena del montaje; por ello, resulta convincente la idea de que la obra se alejaba de una mera ficción, ya que se muestra una realidad de forma vívida. Así, en cada presentación, la proyección de videos brindaba información relevante sobre la problemática social, los documentos legales, la entrevista de una víctima, entre otros.

Para iniciar el análisis, compruebo que el montaje se fortalece con la escena de “la venta de cerveza”. Aquí la *performer* cuenta las ganancias generadas por la venta de cerveza en los bares y brinda detalles sobre la forma en que el dueño del bar le exigía a cada joven el cumplimiento de cierta cantidad de cervezas ofrecidas a sus clientes; es decir, las víctimas estaban obligadas a lograr la venta de una cantidad determinada de cervezas (ver figura 12).

Figura 12

Se proyecta el cuaderno donde se evidencia las ganancias que da la venta de cerveza en un prostibar



Nota. Esta imagen se extrajo de un archivo privado.

En esta escena, se refleja no solo el abuso sexual, sino también el laboral, ya que la *performer* revela que, si no cumplía con la venta de una cantidad definida de cervezas, la castigaban. De la misma manera, el abuso se refleja en la extenuante y dilatada jornada que cumplían las víctimas de trata: el horario de “trabajo” era de 7 de la noche hasta las 5 de la mañana del día siguiente. “Normalmente, la cerveza cuesta entre 30 y 10 soles, por lo que las muchachas deben hacer que los clientes consuman entre 15 y 24 botellas con ellas. Así, cada una debe dar el 60% de las ganancias al tratante” (Contreras, 2018). Además, en la obra se

revela que la mayor distribuidora de cervezas es la empresa Backus, la cual se granjea de ganancias estimadas en millones de soles; de esta forma, el negocio se convierte en el soporte paralelo a la red de trata.

De igual manera, en la escena “operativo policial” visualizo a la *performer*, quien señala cómo es la vida dentro del prostibar y relata la manera en que las víctimas fueron rescatadas gracias al operativo policial; paralelamente, se muestra la evidencia real de la intervención policial mediante la proyección de fotos relativas al operativo de rescate realizado por la policía para liberar a las víctimas (ver figura 13).

Figura 13

Intervención policial en un prostibar, antes de llevar a las víctimas al CAR



Nota. La imagen se extrajo de archivo privado

Luego de proyectar las imágenes sobre el proceso de rescate, (ver figura 14) se proyecta información de reportes periodísticos sobre las víctimas trans, las cuales son marginadas por las autoridades ya que se liberan de toda responsabilidad debido a su condición como personas trans.

Figura 14

Recopilación de algunas fotos proyectadas de víctimas trans



Nota. La imagen se extrajo de un archivo privado

En el desarrollo de la obra, la *performer* menciona en el escenario que existe un vacío para proteger a todas las víctimas rescatadas. Los policías abandonan a las personas trans, quienes también son víctimas de asesinato. Es decir, percibo un abandono meridiano hacia este grupo de personas por parte de nuestras autoridades y de la sociedad. En un reportaje de Ojo Público realizado por Elizabeth Salazar, se menciona que, durante el año 2017, en una intervención policial se liberaron a 725 personas víctimas de trata, pero las cifras sobre las víctimas que pertenecen a la LGBTI son inexistentes, ya que el sistema de registro otorgado por el estado las obliga a clasificar a las agraviadas en mujer u hombre (2018). En consecuencia, si la situación frecuente de una víctima mujer u hombre dista de la obtención cabal de justicia, en lo concerniente a la población LGBTI simplemente las palabras “justicia” y “rescate” son inexistentes. “En el Perú se rescataron 2781 víctimas de trata en operativos policiales realizados entre el 2010 y el 2017. La población LGBTI no aparece en la lista” (Salazar, 2018). Esta situación alarmante y crítica de las mujeres cisgénero se refleja en la obra, pues cumple el objetivo de darle voz a esta comunidad, cuyos miembros el Estado también abandona. Cuando la *performer* expresa la situación de estas personas, se inicia la proyección de fotos de algunas víctimas y se recalca la nula protección hacia ellas. Veo que el

enfoque apunta a visibilizar la situación vulnerable de la población trans; no obstante, a pesar de todo lo sufrido, irónicamente las mujeres cisgénero cuentan con “más oportunidades” (aunque indirectas) para salir de esta desgarradora situación de encierro.

Por otro lado, en la escena de “impunidad judicial” (ver figura 15) se suma otro tipo de documento que aporta veracidad al documental. Vemos que se proyecta una parte del fallo final por parte de la Corte Suprema, respecto de la denuncia hecha por una víctima de 14 años hacia su tratante; sin embargo, los fiscales la desprotegen, ya que absuelven al culpable indicando que la víctima en realidad ha realizado el trabajo de “dama de compañía” y que, estar sentada, tomando y vendiendo cervezas en el prostíbulo, no agota sus fuerzas como trabajadora.

Figura 15

Fallo de la Corte Suprema



Nota. La imagen se extrajo de un archivo privado.

En la obra, la *performer* menciona que la menor fue captada y obligada a trabajar más de 12 horas diarias en un bar de Madre de Dios; sin embargo, en el documento proyectado en escena, se evidencia la exculpación del acusado con argumentos que transgreden los derechos humanos, pues la gravedad se acentúa debido a que se trata de una menor de edad, es decir, se soslaya que es una niña de 14 años, la cual no debería trabajar según la ley de derechos de protección al menor y mucho menos debería laborar en un prostibar. Al final, mencionan a 3

jueces que tomaron la decisión en este juicio: Duberlí Rodríguez, Pariona Pastrana y Cesar Hinostroza Pariachi. Este fallo deplorable sucedió en el año 2018. La escena representa cómo la corrupción signa la relación entre los fiscales y los captores, quienes son los agentes principales de componendas que determinan la libertad de los culpables. Mientras tanto, las víctimas, incluso si alguna de estas es menor de edad, son marginadas y sancionadas socialmente, como si el delito que cometieron con ella no fuera grave en nuestra sociedad. La revelación directa de los nombres de estos fiscales refleja que cualquier atisbo de duda sobre la responsabilidad de los fiscales en este caso de impunidad es implausible; los acusados finalmente permanecen libres y delinquiendo, mientras que las víctimas continúan en una espiral de eventos que agravan su condición, pues sufren de revictimización.

Weiss menciona que toda la documentación constituye los cimientos de la representación; además, en el escenario, los documentos seleccionados se muestran para develar efectivamente el problema de fondo y las implicancias negativas de este en la vida de las víctimas; es decir, a diferencia de las noticias que encontramos en un puesto de periódico y que proviene de diversos medios, el conjunto de documentos mostrados en escena “se concentrará sobre un tema determinado, generalmente social o político. Esta selección crítica y el principio según el cual los fragmentos se ajustan a la realidad, nos dan la cualidad de la dramática documental” (Weiss, 1976, p. 100).

5.2.4.2. Recursos audiovisuales. Para el análisis de los diversos materiales de archivos utilizados en *Delta documental escénico*, uso los recursos audiovisuales. Estas proyecciones cumplen un papel fundamental como complementos del discurso escénico, ya que aportan significativamente a la comprensión de esta problemática social y complementa al *performer* en cada escena. Por ejemplo, en la escena “Delta”, se nos proyecta un video en el que se visualiza el centro poblado, las condiciones del pueblo y los modos de vida de sus pobladores. Estos aspectos se muestran en la Figura 16.

Figura 16

Proyección del lugar Delta 1, Madre de Dios



Nota. La imagen se extrajo de un archivo privado.

En el video se constata la precariedad del lugar, pues las casas de los pobladores están hechas de madera y los techos de calamina. La cercanía al río permite predecir el riesgo de una inundación y la amenaza latente de perder lo poco que los pobladores poseen para sobrevivir. Desde la primera proyección se examina de inmediato el contexto geográfico, dado que sitúa al espectador directamente en el Delta y le permite presenciar sus características idiosincrásicas; también contextualiza al espectador en el contexto económico en el cual viven muchas víctimas de trata, puesto que, debido a la pobreza de la que provienen, muchas de estas son fácilmente engañadas con el ardid de un futuro mejor con ofertas de trabajo o de estudios.

En otro video se proyecta la imagen de una joven que cuenta su historia como exvíctima de trata. Esta menciona que pasó a ser una tratante para poder subsistir y ahora está presa porque la hallaron dentro del bar donde trabajaba y se le declaró culpable en un operativo policial. Este video representa la cruda realidad de muchas víctimas quienes carecen de otro medio de subsistencia y, al final, se ven impelidas a retornar al lugar en el que fueron víctimas. Aquí rescato que a la joven del video no se le ve el rostro; además, se

evidencia la intención de esconder su identidad para protegerse de la sociedad que la juzgaría no solo por ser una tratante, sino por haber sido víctima de trata.

Figura 17

Proyección de testimonio de víctima



Nota. Esta imagen se extrajo de un archivo privado.

Con esta proyección, los creadores muestran el triste destino de muchas de las jóvenes agraviadas después de ser rescatadas. Muchas de ellas, debido a que no logran conseguir justicia por parte de las autoridades, se les priva de una oportunidad para integrarse socialmente; además, por supuesto, esto se debe a la completa falta de empatía y de ayuda de la sociedad. Al final, en la obra se propone el destino final de la víctima: el retorno al prostibar para poder sobrevivir. En el video, la joven menciona que, por cada chica que ella convencía de trabajar en estos bares, ganaba 300 soles; de esta forma, ella pudo intentar rehacer su vida y mantenerse. En el video se le pregunta a la víctima si ignoraba el delito detrás de trabajar reclutando menores para conminarlas a formar parte del personal del prostibar; la respuesta de la joven fue que, para ella, no era un delito, ya que la ahora victimaria protegía a las menores y, además, era un trabajo que le permitía sobrevivir. Las imágenes del operativo policial, de las víctimas, de la documentación y los elementos proyectados generan en el espectador el afianzamiento de que lo observado dista de ser una historia ficticia. Aquí está la fuerza y el poder del documento: da cuenta de que lo narrado "ha

ocurrido" y realmente ocurre. Lo potente en *Delta documental escénico* y en diversas obras que utilizan este componente radica en que el espectador viaja con la historia, ingresa a la convención y, poco después, "aterriza" en una realidad descarnada con personas reales presentes en la obra. Esto se logra, en particular en este caso, gracias al material audiovisual y a la *performer* que, cuando se quita el antifaz, narra hechos de la realidad con su propia voz. Existe una puesta en marcha dialógica entre emoción y documentación, creatividad y data concreta, escenificación y constatación de hechos.

5.2.4.3. Escenografía. Antonio Venegas y Norma Venegas contemplaron una escenografía minimalista, ya que planearon llevar la obra a otras ciudades de Perú después de su estreno en Chimbote (A. Venegas & N. Venegas, comunicación personal, 21 de noviembre, 2020). Si bien en la obra confluyen pocos elementos, estos son esenciales para ingresar a los espacios y discurrir en los momentos por los que transcurre la obra. La escenografía está conformada por una silla, ocho cajas de cerveza, varias botellas de cervezas, un pequeño maniquí y ropa tirada en todo el piso. El fondo neutro ayudó a la proyección de los videos que, junto con la escenografía, contribuyeron con la comprensión y la visualización de la manera en que viven las víctimas de trata durante todo el proceso, desde la captación hasta su liberación del CAR.

Debido a que la obra contó con pocos elementos en su escenografía, este componente cumplió una función de especial relevancia en el desarrollo del montaje escénico. En primer lugar, la ropa desordenada dispuesta en todo el espacio no solo era ropa de mujer (en clara alusión a la ropa de las víctimas de trata que fallecieron). En segundo lugar, observo que las prendas son de diferentes colores, modelos, quizá también marcas; sin embargo, presentan algo en común: sus dueñas fueron víctimas de un mismo delito (ver figura 7).

Estas vestimentas poseen una carga muy fuerte en esta escena, ya que el espectador recuerda que, en algún momento, una joven usaba esa ropa cuando estaba viva y

posiblemente ese atuendo fue parte de un momento especial para ella. Finalmente, esta joven fue víctima del delito de trata y solo permanecen sus prendas para recordarla y presenciar el trágico final al que fue sometida.

Por otro lado, un elemento importante lo constituyen las botellas de cerveza con las etiquetas de las marcas de la compañía Backus, principal y única distribuidora de cerveza a los prostibares dentro de Delta 1 y de otros centros poblados aledaños. Las cervezas no solo cumplen el papel de explicitar las ganancias que obtiene el proxeneta por la venta de estas, sino que, en la obra, las cervezas se asocian con los clientes que buscan servicios sexuales. Al incluir en escena la marca de la cerveza se establece una relación directa con la empresa cervecera y se denuncia sutilmente su responsabilidad en la comisión de este sistema delictivo.

La escena “La venta de cerveza” (ver figuras 10 y 11) presenta la simulación del acto sexual entre la víctima y el cliente (este último representado por la botella de cerveza), seguido por la escena siguiente en la cual Norma coge dos botellas y menciona a los mineros, esta estrategia simula una explicación sobre la manera en que se representa a los clientes mediante las botellas. Ella indica lo siguiente:

Los mineros tienen la creencia que mientras más joven sea la mujer con la que tienes relaciones sexuales, más oro encuentran en las minas. Es así como niñas de trece años, han tenido relaciones sexuales con varios hombres en una sola noche (videgrabación *Delta documental escénico*, archivo privado).

Figura 18

Representación de acto sexual



Nota. Esta imagen se extrajo de un archivo privado

Figura 19

Norma alza las cervezas que simboliza a los mineros



Nota. Esta imagen se extrajo de un archivo privado

En esta escena se explicita una creencia muy arraigada en los mineros, la cual posiblemente sea recurrente en muchos prostibares del país. Los mineros creen que encontrarán más minerales mientras se acuesten con menores de edad y vírgenes. Los creadores reflejan esta intuición que agrava la explotación infligida contra las menores; lo que rescato y considero interesante e importante es la representación simbólica de una botella de cerveza: de una bebida alcohólica pasa a recrear la escena de acto sexual entre un cliente y su víctima.

Aquí constato el gran poder de un objeto para impactar en la memoria colectiva de los espectadores. El material de archivo puede avivar la memoria del público “desde el discurso escénico que se va creando en escena” (Medina, 2018, p. 10). En la obra visualizo la forma en que estas piezas son capaces de recrear en el público situaciones que padecieron las adolescentes violentadas y perjudicadas por este delito; estos hechos son confirmados por informes reales que reafirman el discurso escénico de la obra.

5.2.4.4. Música e iluminación. En cuanto a la música, se empleó la canción “Diosas del ritmo”. La melodía se enmarca en el género de la cumbia, música que se escucha en los prostibares y acompaña en el ejercicio de su actividad a las víctimas, tanto en el ofrecimiento de sus servicios sexuales como en la generación de la venta de cervezas.

Utilizar este género musical me remite a las canciones alegres y pegajosas que suenan en los bares todas las noches hasta el amanecer, esto es, se asocian con lo festivo (en el caso de los mineros, la consecución del favor sexual); sin embargo, contrasta con lo que las víctimas experimentan, pues deben ocultar su sufrimiento mientras son coaccionadas a padecer la explotación sexual y laboral. Además, a lo largo de la pieza, se usaron sonidos dramáticos para acentuar las escenas devastadoras y profundizar en sus implicancias perniciosas: el sufrimiento de las víctimas y la tragedia de formar parte de un círculo vicioso que, en muchos casos, termina con la muerte de estas. El vínculo entre la canción y los sonidos dramáticos ayudaron a ahondar en las escenas donde se enfatizaba la atmósfera en concreto y, de esta forma, se captaba la atención del espectador.

La iluminación, al igual que la corporalidad de la *performer*, se divide claramente en dos momentos: luz ámbar para la representación de la *performer* y su rol de informar sobre las estadísticas reales en cada escena; y la luces intensas de color rojo y celeste que, por momentos, cambian a diversos colores, de forma muy similar a las luces de las discotecas; en este caso, la *performer* representa las escenas recreadas de cada situación que vive la afectada

durante los diversos momentos ocurridos desde su captación hasta su regreso a los prostibares; en muchos casos, esto involucra también lo que ocurre en la cárcel a la que son llevadas al convertirse en victimarias. Las tres iluminaciones que confluyen en escena son la luz la frontal, en primer lugar; esta no solo ilumina el escenario, sino que se usa de forma predominante en las escenas donde la *performer* mencionaba datos y la documentación de lo vivido por las agraviadas; es decir, la luz de color ámbar servía de forma frecuente como iluminación frontal. En segundo lugar, las escenas donde se recreaban los testimonios de las víctimas se desarrollaban con una iluminación frontal de luces rojas y celestes. En los momentos que se proyectaban los videos, utilizaron una iluminación lateral para mostrar a la *performer*. A esta se sumaba una iluminación desde arriba del escenario o en el lado izquierdo de este, casi a la altura del suelo (ver figura 20).

Finalmente, la luz cenital se usó en las escenas de “la venta de cerveza”; en estas escenas la *performer* recrea el acto sexual con uno de los clientes; por ello se aprecia la luz proyectada desde arriba del escenario hacia abajo, lo cual evidencia la crudeza del acto y, a la vez, produce un efecto movilizador. Así mismo, en la escena “sobreviviendo en el CAR”, específicamente cuando se recrea el aborto de una de las víctimas, se observa que la dirección viene también desde arriba y se proyecta hacia abajo, de manera que se complementa con el color intenso de la luz roja, la cual aporta a la recreación de la desgarradora escena y representa, además, la sangre de la víctima que fluye sin recibir auxilio.

Figura 20

Tipos de iluminación utilizada en la obra



Nota. Esta imagen se extrajo de un archivo privado.

La combinación de estos recursos escénicos con el uso de los dispositivos que proyectaban imágenes y videos, aportan significativamente a la visibilización de la complejidad de la trata de adolescentes en Madre de Dios y reafirma en la conciencia del espectador que este documental escénico constituye la fuente de una situación real, pues la información que se brinda dista de ser ficticia. Es decir, el desarrollo del documental ocurre de tal forma que el espectador percibe de una manera vívida la representación: es como si todo estuviera ocurriendo realmente en ese momento.

Conclusiones

Delta documental escénico es una evidencia de cómo trabajos académicos junto con los componentes escénicos propios de las artes escénicas son capaces de permitir la creación de un material escénico que visibiliza un tema social vigente y urgente en nuestro país.

Rescato el poder de las artes escénicas contemporáneas para agregar progresivamente más elementos escénicos que aportan con nuevas formas de creación y sirven como referente para futuros proyectos dentro de nuestra profesión.

Considero que en esta obra Norma Venegas y Antonio Venegas trascienden la simple muestra de una problemática. No expone simplemente el problema social, sino que descubre todo un sistema; es decir, devela las causas y las consecuencias de un círculo vicioso que está vigente y genera un aumento del número de víctimas cada año. Si bien la obra se presentó en diversas ciudades de nuestro país, pues así se acercó a los espectadores hacia esta problemática social, en sus presentaciones internacionales se integraron cifras e información específica de la ciudad en la que se presentó, pues de esa manera los espectadores internacionales se aproximaron a la complejidad de la problemática vigente en su localidad. *Delta documental escénico* es una creación que se adapta no solo a la realidad nacional sobre esta problemática sino a la de cualquier lugar del mundo: sus presentaciones en el extranjero lo demostraron.

Evidencio, en primer lugar, que decidieron realizar un documental escénico para lograr que el espectador presencie una obra de “no ficción” en un espacio que muchas veces se lo relaciona con la ficcionalidad, tal es el caso del teatro. Concluyo que el documental escénico, término con el que los autores definen a su obra, se puede plantear como un subgénero que nació del teatro documental y se unió con el uso de recursos audiovisuales. La mezcla de herramientas audiovisuales como las proyecciones de videos, las imágenes y la

documentación junto con el *performer* y los recursos propios del teatro crean una nueva forma de representación dentro de las artes escénicas.

El documental escénico se caracteriza por utilizar investigaciones, testimonios e información periodística sobre un tema real y se enriquece con elementos propios de las artes escénicas. Además, su objetivo principal es la reflexión, quizá su diferencia radique en que, como su nombre lo indica, se apropia de otros recursos escénicos que superan lo documental. La diferencia está en la riqueza de elementos audiovisuales que utiliza. Este género lo considero adecuado para mostrarnos que existen múltiples formas de hacer teatro y generar conciencia en el público sobre un tema que de alguna manera lo afecta y tensiona con su realidad.

Dentro de *Delta documental escénico* sustento, a través del análisis realizado en esta investigación, que efectivamente componentes como el *performer*, el testimonio y el material de archivo cumplieron un papel fundamental para conformar un discurso escénico propio y, desde el punto de vista de sus autores, potente y movilizador.

Planteo que el primer elemento importante es la *performer*. Norma explora sus posibilidades corporales y muestra en escena que ella representa una dualidad en escena cuyo objetivo es resaltar la atención del espectador. La primera representación es ella misma como *performer*, con voz segura que brinda la información actual y veraz acerca del problema de trata de adolescentes en Delta 1, así, menciona datos estadísticos sobre el número de víctimas, el engaño con el que atraen a las víctimas, su vivencia y el trato recibido en el CAR, además de los nombres reales de los jueces que permitieron liberar al agresor y al captor, todo mientras la luz ámbar la acompaña.

La segunda representación del *performer* ocurre estrictamente durante la encarnación de las voces de las víctimas. Se apoya en el uso de la máscara, la cual cubre su cara. Su voz se transforma, evidencia miedo, su cuerpo se muestra vulnerable y recrea momentos como el

acto sexual que las víctimas están obligadas a ejercer con sus clientes; en suma, resalta y escenifica el maltrato que reciben en el CAR.

El segundo elemento fundamental que ayuda a visibilizar la complejidad de la trata de adolescentes en Madre de Dios es el testimonio. Los testimonios fueron recogidos del libro *Protegidas o revictimizadas* de la autora Carmen Barrantes, el cual se centra en los testimonios de 18 adolescentes sobre cómo viven en los centros de refugio, las diligencias que realizan dentro del refugio, el maltrato que viven dentro de este lugar hasta su liberación del CAR. Tales testimonios se utilizan en escena con ayuda de la *performer*, quien está acompañada de los recursos escénicos que permiten transmitir las desgarradoras vivencias de las menores agraviadas.

Finalmente, el tercer elemento entre los componentes del discurso escénico es el material de archivo. Este contiene la información periodística tomada de los reportajes de Ojo Público, los documentos, las entrevistas y todo material que valida la veracidad del problema expuesto en escena. En la obra se trasluce la pobreza, la indiferencia de la sociedad y, sobre todo, la impunidad de las autoridades fiscales, quienes reciben dinero de los agresores para desprestigiar a la víctima y exculpar a los acusados. Esta situación genera que el delito no sea juzgado y se replique. En la obra, este hecho se evidencia no solo con la representación de la *performer*, sino con todos los informes, los videos, entre otros archivos que se proyectaron y que se usaron en escena. Todos estos elementos contribuyeron a la comprensión cabal de la naturaleza y el impacto de la obra: no estábamos ante una obra de ficción, sino frente a una problemática vigente y apremiante en nuestro país.

Para concluir con mi investigación, analicé esta obra como una representación cuya temática debe atenderse de manera prioritaria a pesar de que permanece postergada. Aspiro a que este trabajo sirva como referente para directores y productores que deseen escenificar las problemáticas sociales y demostrar la forma en que el aprovechamiento de los recursos

presentes en el concepto de discurso escénico de esta obra documental contribuye con potenciar el tratamiento de problemas tan delicados, graves y complejos.



Referencias bibliográficas

- Achugar, H. (1992). Historias paralelas/historias ejemplares: la historia y la voz del otro. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (36), 51- 73.
- Aguirre, P. (s. f.). La trata de personas. Esclavos siglo XXI. In Ponencia presentada en el "VII Congreso Nacional de Sociología Jurídica: Sociedad, diversidad y derecho", Sociedad Argentina de Sociología Jurídica, Universidad Nacional de La Plata. 9-11.
- Andina. (2021, noviembre 22). Aníbal Torres: Perú adopta medidas para prevenir y combatir trata de personas. Andina Agencia Peruana de Noticias. <https://andina.pe/agencia/noticia-anibal-torres-peru-adopta-medidas-para-prevenir-y-combatir-trata-personas-870520.aspx>
- Barrantes, C. (2016). *Protegidas o revictimizadas*. Terres des Hommes Suisse.
- Biasutto, M. (1994). Realizar un documental. *Comunicar*, (3). 142-145. <https://doi.org/10.3916/C03-1994-22>
- Blouin, C. (2017, noviembre). Día Nacional contra la Trata de Personas: ¿Qué hay de la atención a las víctimas? *IDEHPUCP*. <https://idehpucp.pucp.edu.pe/analisis/analisis-dia-nacional-la-trata-personas-las-victimas/>
- Broad, R (2015). ‘A Vile and Violent Thing’: Female Traffickers and the Criminal Justice Response. *The British Journal of Criminology*, 55(6), 1058-1075. <https://doi.org/10.1093/bjc/azv072>
- Button, E., Jáuregui, A., & Mamani, F. (2017). Informe Trata de personas en América Latina y el Caribe 165° Periodo de sesiones de comisión interamericana de derechos humanos. https://idehpucp.pucp.edu.pe/lista_publicaciones/informe-trata-personas-america-latina-caribe-165-periodo-sesiones-comision-interamericana-derechos-humanos/

- Capital Humano y Social Alternativo. (2007). *La institucionalidad contra la Trata de personas en el Perú*. http://chsalternativo.org/wp-content/uploads/2015/12/2007_institucionalidad_trata_de_personas_peru_prtg.pdf
- Capital Humano y Social Alternativo. (2010). *La trata de personas en el Perú. Manual para conocer el problema*. https://www.trabajo.gob.pe/migrante/pdf/trata_personas_peru_manual.pdf
- Capital Humano y Social Alternativo. (2012). *Trata de personas en el Perú: la agenda pendiente 2013-2016*. <http://chsalternativo.org/recurso/trata-de-personas-en-el-peru-la-agenda-pendiente-2013-2016/>
- Capital Humano y Social Alternativo. (2020, 23 de septiembre). *Lo que cuesta un pan: el Estado invierte S/ 0,23 por persona para luchar contra la trata de personas*. CHS Alternativo. <https://chsalternativo.org/2020/09/lo-que-cuesta-un-pan-el-estado-invierte-s-023-por-persona-para-luchar-contra-la-trata-de-personas/>
- Capital Humano y Social Alternativo & Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. (2017, 12 de mayo). *Trata de Personas en el Perú. Criminología de actores y perfiles penitenciarios*. Issuu. https://issuu.com/chsalternativo/docs/trata_de_personas_en_el_peru_perfil
- Cárdenas, G. (2017, agosto). Las rutas de la reintegración. El calvario no termina para los niños y niñas víctimas de explotación sexual en Perú cuando son recuperados. *Memoria*, (23), 1-52.
- Castri, M. (1978): *Por un teatro político* Piscator, Brecht, Artaud. Akal.
- Centro Latinoamericano y Caribeño de Demografía (CELADE). (2003). *Derechos humanos y trata de personas en las Américas: resumen y aspectos destacados de la Conferencia Hemisférica sobre Migración Internacional*.

https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/6674/S0311794_es.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Chocano, M. (2019). Apuntes sobre la esclavitud y la trata de personas en los inicios del Perú republicano (1821-1855). *Investigaciones Sociales*, 22(41), 121-137.

<https://doi.org/10.15381/is.v22i41.16782>

Comisión Nacional para Prevenir y Erradicar la Violencia Contra las Mujeres. (2016, 28 de agosto). *Las mujeres menores de edad, principales víctimas de la trata de personas en México*. Gobierno de Mexico. <https://www.gob.mx/conavim/articulos/las-mujeres-menores-de-edad-principales-victimas-de-la-trata-de-personas-en-mexico>

Contreras, C. (2018, 16 de febrero). Perú: Delta 1, un pueblo minero sin ley en Madre de Dios | Biodiversidad en América Latina. BIODIVERSIDADLA.

https://www.biodiversidadla.org/Documentos/Peru_Delta_1_un_pueblo_minero_sin_ley_en_Madre_de_Dios

Contreras, M. (2017). Del relato testimonial al cuerpo de la memoria: investigación performativa sobre la escenificación de testimonios de niños chilenos en dictadura.

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 12(1).

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297049847004>

Cornago, Ó. (2006). Teatro postdramático: Las resistencias de la representación. *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*, 165-179.

https://play.google.com/store/books/details/Jos%C3%A9_Antonio_S%C3%A1nchez_Artes_de_la_escena_y_de_la_acci%C3%B3n_en_Espa%C3%B1a_1978-2002?id=pv14V9UcWWYC

Dávila, Y. (2018). *El teatro documental en el Perú: análisis de la obra Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Lima, Perú]. Repositorio PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/12320>

- Durand, P. (2012). *Lo político en la obra teatral Adiós Ayacucho del grupo Yuyachkani y su relación con el período de violencia política 1980-2000*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú]. Repositorio PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/1513>
- El Peruano. (2017, junio 8). Decreto Supremo que aprueba el Plan Nacional contra la Trata de Personas 2017-2021: Plan nacional contra la trata de personas 2017-2021. *El Peruano*. <https://busquedas.elperuano.pe/download/url/decreto-supremo-que-aprueba-el-plan-nacional-contrala-trata-decreto-supremo-n-017-2017-in-1530366-1>
- El Peruano. (2019, marzo 14). Ley que fortalece la implementación de espacios de acogida temporal para víctimas de trata de personas y explotación sexual. *El Peruano*. <https://busquedas.elperuano.pe/download/url/decreto-supremo-que-aprueba-el-plan-nacional-contrala-trata-decreto-supremo-n-017-2017-in-1530366-1>
- Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (2018, marzo 28). *El tiempo de las mandarinas*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=SWZk9sNpDVI>
- Farfan, J. (2017). *Documental audiovisual como contribución a la memoria colectiva: tras las huellas de las salas de cine en Cuenca* [Tesis de licenciatura, Universidad de Cuenca]. Repositorio Institucional Universidad de Cuenca. <https://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/29893/1/Trabajo%20de%20titulacion.pdf>
- García, F. (2019, 22 de febrero). ¿Qué es La Pampa y por qué era tan peligrosa esta zona de Madre de Dios? *El Comercio Perú*. <https://elcomercio.pe/peru/madre-de-dios/pampa-origen-enclave-mineria-ilegal-noticia-609033-noticia/?ref=ecr>
- García, T. (2020). Trilce García Cosavalente. EME Experimental Illustration, Art & Design, 8(8), 42-45. <https://polipapers.upv.es/index.php/eme/article/download/13754/12645>

- Gasca, J. (2018, septiembre). La conciencia corporal. El cuerpo en la escena. *Alternativas la revista cultural*, (98), 1-60.
- Gaspar, S. (2019). *Los límites del testimonio como procedimiento escénico en el teatro documental* [Tesis de maestría, Facultad Universidad de Chile]. Repositorio Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/170132>
- Gobierno Regional de Madre de Dios. (2012). *Plan Regional de Acción contra la Trata de Personas. Madre de Dios 2011-2016*.
https://repository.iom.int/bitstream/handle/20.500.11788/1506/PER-OIM_025.pdf?sequence=1
- Gonza, J. (2016). *Políticas Públicas Del Estado Para La Reintegración De Víctimas De Trata De Personas Con Fines De Explotación Sexual En La Región Puno-2015*. [Tesis de licenciatura, Facultad de Ciencias Jurídicas y Políticas, Universidad Andina Néstor Cáceres Velásquez]. Repositorio Universidad Andina Néstor Cáceres Velásquez. <http://repositorio.uancv.edu.pe/handle/UANCV/570>
- González, L. (2017). *Implementación de una Política de Protección a Víctimas de Trata de Personas con Fines de Explotación Sexual en Lima Metropolitana en el Marco del Plan Nacional de Acción Contra la Trata de Personas 2011-2016*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú]. Repositorio PUCP.
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/12085>
- Herrer, M. (2007). *Drama y narración: el teatro documental de Peter Weiss*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- Instituto Nacional de Estadística del Perú. (2019). Perú Estadísticas de trata de personas, 2012-2019: Denuncias registradas por el delito de trata de personas - Policía Nacional del Perú. [Boletín].

https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/boletines/boletin_trata_de_personas_4.pdf

Larico, J. (2021). El delito de trata de personas en la actualidad y su visión frente a la política criminal. *Lumen*, 17(1), 53-71. <https://doi.org/10.33539/lumen.2021.v17n1.2388>

Marinelli, C. (2015). *La trata de personas en el derecho internacional de los derechos humanos un proceso en doble vía: de la esclavitud a la autonomía, de la represión penal a la protección de las víctimas*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/6316>

Medina, L. (2018). *La ficción de nuestros padres: lo político del testimonio de hijos en el teatro documental posconflicto en las obras El rumor del incendio (México) y Proyecto 1980-2000: el tiempo que heredé (Perú)*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/12514>

Medroa, M. (2018). *Centro de Acogida Residencial para adolescentes en estado de riesgo en Villa el Salvador*. [Tesis de licenciatura, Universidad de San Martín de Porres]. Repositorio académico USMP. <https://hdl.handle.net/20.500.12727/4844>

Ministerio de Comercio Exterior y Turismo. (2015, 13 junio). Mincetur presentó obra teatral "Voces en el Silencio" para sensibilizar contra la trata y explotación sexual de menores de edad. <https://www.mincetur.gob.pe/mincetur-presento-obra-teatral-voces-en-el-silencio-para-sensibilizar-contr-la-trata-y-explotacion-sexual-de-menores-de-edad/#:%7E:text=%E2%80%9CVoces%20en%20el%20Silencio%E2%80%9D%20busca,el%20consentimiento%20de%20sus%20familias>

Ministerio de Comercio Exterior y Turismo. (2018). *Balance de gestión 2017*. https://transparencia.mincetur.gob.pe/documentos/newweb/Portals/0/transparencia/MemoriasMincetur/Informe_Gestion_2017_Mincetur2.pdf

- Ministerio de Cultura. (2019, 26 julio). Infoartes: Este Lugar No Existe. Ministerio de Justicia y Derechos Human. <https://www.infoartes.pe/este-lugar-no-existe/>
- Ministerio del Interior (2017). *Plan nacional contra la trata de personas 2017-2021*. <http://infanciaymedios.org.pe/wp-content/uploads/2018/08/PLAN-NACIONAL-CONTRA-LA-TRATA-DE-PERSONAS-2017-2021.pdf>
- Ministerio del Interior. (27 de julio de 2021). Gobierno combatirá la trata de personas con nueva política nacional al 2030. 2022.*Gob.pe. Plataforma digital única del Estado Peruano*. <https://www.gob.pe/institucion/mininter/noticias/508588-gobierno-combatira-la-trata-de-personas-con-nueva-politica-nacional-al-2030>
- Ministerio Público (2021). Trata de personas con fines de explotación laboral en el Perú 2015-2020. *Observatorio de Criminalidad*. <https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/2028424/02%20Trata%20de%20Personas%202015-2020.pdf>
- Molina, H. (2020, agosto 25). Trilce García, autora de “SE BUSCA: una esperanza para Illari”, un cómic que alerta sobre la trata de personas [Entrevista]. *Leonardo*. <https://leonardo.pe/trilce-comics-contrala-trata-de-personas/>
- Montoya, Y. (2016). El delito de trata de personas como delito complejo y sus dificultades en la jurisprudencia peruana. *Derecho PUCP*, (76), 393-419. <https://doi.org/10.18800/derechopucp.201601.016>
- Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito. (s. f.). *Impacto de la pandemia COVID-19 en la trata de personas. Hallazgos preliminares y mensajes basados en un análisis rápido*. UNADC. https://www.unodc.org/documents/ropan/2020/Impacto_del_Covid_19_en_la_trata_de_personas.pdf

- Pastor, L. (2019). *Trata de mujeres en el sector Rompeolas de Tambopata, Madre de Dios, 2018*. [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Amazónica de Madre de Dios]. Repositorio UNAMAD.
<http://repositorio.unamad.edu.pe/handle/UNAMAD/409> Radrigán, V. (s. f.). *Posmovilidades. Entre el actor-performer y la apertura virtual como determinantes de la práctica teatral contemporánea*. Slideshare.
https://es.slideshare.net/Farq_uv/posmovilidades-actor-performer
- Ramos, V., & Marinelli, C. (febrero 2015). Claves para entender la trata de personas. *IDEHPUCP*. <https://idehpucp.pucp.edu.pe/notas-informativas/claves-para-entender-la-trata-de-personas/>
- Reymundo, L. (2021, julio). *Los indígenas depredados. Análisis de conflictos socioambientales en dos comunidades Arakmbut que trabajan oro en Madre de Dios*. Researchgate.
https://www.researchgate.net/publication/354010444_Los_indigenas_depredados_Analisis_de_conflictos_socioambientales_en_dos_comunidades_Arakmbut_que_trabajan_oro_en_Madre_de_Dios
- Rivera, R., & Royer, S. (2020, 9 junio). Trata de personas en tiempos de COVID-19. *IDEHPUCP*. <https://idehpucp.pucp.edu.pe/analisis1/trata-de-personas-en-tiempos-de-covid-19/>
- Rodríguez, R. (2014). *El Teatro Documento. Una alternativa para denunciar la violencia: El caso México*. [Tesis de maestría, Instituto del Teatro de Madrid]. Repositorio UCM.
<https://www.grin.com/document/279959>
- Rojas, J. (s. f.). DELTA 1. Scribd. <https://es.scribd.com/document/426804448/DELTA-1>
- Salazar, E. (s. f.). *Mujeres trans: las víctimas invisibles de la trata*. Ojo Público. <https://ojo-publico.com/especiales/mujeres-trans-victimas-invisibles-de-la-trata/>

- Salazar, E., Chacón, K., & Santos, G. (2019, 8 de septiembre). *Tras La Pampa: nuevos focos de la trata en Madre de Dios*. Ojo Público. <https://ojo-publico.com/1351/despues-de-la-pampa-los-nuevos-focos-de-la-trata-en-madre-de-dios>
- Servicios de Comunicación Intercultural. (2017). Presentarán obra teatral “Personas no humanas”. Servindi-Servicios de Comunicación Intercultural. 1-2. <https://www.servindi.org/printpdf/61989>
- Sierra, S. (2015). Grotowski, consideraciones sobre el trabajo del actor y el performer. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 55-65.
- Tejada, M. (2016). La trata de personas en el Perú, análisis y perspectiva. *Revista Oficial Del Poder Judicial. Órgano De Investigación De La Corte Suprema De Justicia De La República Del Perú*, 8(10), 439-457. <https://doi.org/10.35292/ropj.v8i10.246>
- Trastoy, B., & Zayas de Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Prometeo Libros Editorial, 80-85. https://books.google.com/cu/books?id=mkPBYU_bWrQC&printsec=frontcover
- Tuesta, D. (2018). “Son prácticamente casos perdidos”. Trata de personas y respuesta judicial en Madre de Dios, Perú. *Debates en Sociología*, (47), 73-99. <https://doi.org/10.18800/debatesensociologia.201802.003>
- Universidad Católica San Pablo. (2019). Arte para concientizar y combatir la trata de personas en la UCSP. UCSP. <https://ucsp.edu.pe/arte-para-concientizar-y-combatir-la-trata-de-personas-en-la-ucsp/>
- Weiss, P. (1976). *Escritos Políticos: Notas sobre el teatro documento*. Ediciones Lumen.

Anexos

Anexo 1:

Guía de entrevista Performer: Norma Venegas

1. Sus primeros vínculos con las artes escénicas

¿Cuál fue el primer vínculo que tuviste con las artes escénicas? ¿Recuerdas a qué edad fue? ¿Con quiénes?

¿Tuviste algún maestro? ¿A quiénes recuerdas, y cómo se relacionaban contigo?

2. Su relación con la temática de la obra *Delta Documental Escénico*.

¿Cómo fue su acercamiento al tema de la explotación sexual?

¿De qué manera influyó esta problemática social en la construcción de tu personaje en la obra?

¿De qué manera te has vinculado con la temática social en el país? ¿crees que es sencillo conocer sobre esta situación?

3. Sus referentes de trabajo

¿Qué compañeros artistas son más cercanos o cuáles fueron tus referentes de trabajo?

¿Qué autores de teatro tienes como referente al momento de construir un personaje?

4. Construcción del personaje

¿Cómo fue el inicio del proceso de construcción del personaje? ¿Qué elementos escénicos se utilizó?

¿Cuáles fueron los primeros materiales que utilizó para comenzar con la construcción del personaje?

¿Cómo los testimonios ayudaron a la construcción del personaje? ¿De qué manera se incorporó los testimonios?

Anexo 2:

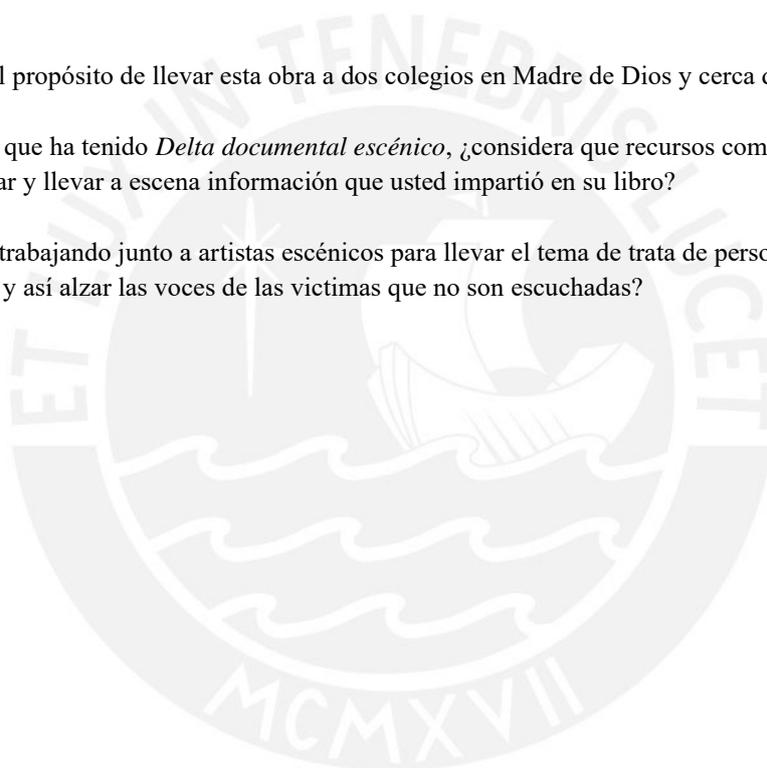
Guía de entrevista creadores: Entrevista a Antonio Venegas y Norma Venegas

1. ¿Cómo nace *Delta documental escénico*?
2. ¿Cómo fue el proceso de ensayos?
3. ¿Qué es lo que querían lograr al realizar esta obra y llevarla a varias ciudades del país?
5. ¿Cómo decidieron llevar testimonios de Protegidas y Revictimizadas de la autora Carmen Barrantes?
6. ¿Cuáles fueron las dificultades dentro del proceso de la creación de la obra?
7. ¿Cómo se iban armando las escenas para poder plasmarlos en la escaleta?
8. ¿Qué elementos escénicos decidieron usar en la obra para llevar el discurso escénico y se pueda visibilizar la complejidad de la trata de adolescentes en Madre de Dios?
9. ¿Cómo decidieron representar las historias de las víctimas mediante una performer que represente una dualidad corporal y vocal que diferencie entre las escenas que cuentan las víctimas y la información que da la performer sobre esta problemática?
10. ¿Por qué y cómo decidieron usar la máscara en escena?
11. ¿Por qué le otorgan a la obra como documental escénico y no como obra de teatro?
12. ¿Piensan llevar a más lugares del Perú, además de las ciudades que ya se han presentado, además de pensar en un futuro llevarlo al extranjero?

Anexo 3:

*Guía de entrevista autora de *Protegidas o revictimizadas: Entrevista a Carmen Barrantes**

1. ¿Cómo nace realizar este libro y así visibilizar la problemática de la trata de menores de edad en Madre de Dios?
2. ¿Cómo se realizó la recopilación de los testimonios de las víctimas?
3. ¿Cómo surgió la idea de trabajar información de este libro y llevarlo a escena?
4. ¿De qué manera Norma y Antonio llegaron hasta usted para utilizar información recopilada en su libro sobre la trata de adolescentes y cómo surgió el apoyo para la realización de la obra?
5. ¿Cómo realizó los contactos para ayudar a los hermanos Venegas a llevar esta obra a diversas ciudades del país?
6. ¿Cómo aparece el propósito de llevar esta obra a dos colegios en Madre de Dios y cerca de la zona Delta?
7. A partir del éxito que ha tenido *Delta documental escénico*, ¿considera que recursos como el arte escénico ha llegado a profundizar y llevar a escena información que usted impartió en su libro?
8. ¿Desearía seguir trabajando junto a artistas escénicos para llevar el tema de trata de personas u otra problemática social y así alzar las voces de las víctimas que no son escuchadas?



Anexo 4:

Matriz para el recojo de información de Delta documental escénico

Pregunta General	Preguntas Específicas	Técnicas de investigación	Fuentes: Personas / experiencias / Bibliográfica – archivos	Instrumento para el levantamiento de información	Formas de registro
<p><i>¿Cómo Delta documental escénico, al tomar componentes teóricos del discurso escénico contribuye a visibilizar la complejidad de la problemática de la trata de adolescentes en Madre de Dios, Perú?</i></p>	<p><i>¿De qué manera se vinculan e interactúan los componentes teóricos del discurso escénico: el performer, el testimonio y material de archivo presentes en la propuesta estética de los creadores de Delta documental escénico, con el abordaje de la problemática integral de trata de adolescentes en Madre de Dios, en sus diferentes aspectos?</i></p>	Entrevista a Antonio Venegas	Director Antonio Venegas	Guía de entrevista	Plataforma Zoom
		Obra grabada <i>Delta Documental Escénico</i>	Solicitar material al director la obra grabada	Guía de recojo de información	Adjuntar la obra grabada en Drive
		Análisis de los componentes del discurso escénico.	Obra grabada <i>Delta Documental Escénico</i> Autora del libro	Guía de entrevista	Plataforma Zoom
		Entrevista a Carmen Barrantes	Protegidas y revictimizadas de donde sacaron los testimonios para la obra	Guía de recojo de información	
		Identificar el estudio del tratamiento del performer, el testimonio y el documento al interior de la obra y su rol para visibilizar el tema de trata.	Análisis de la obra grabada	Guía de análisis para obra	Grabación de obra — Zoom

Nota. Realización propia (2020)

Anexo 5:*Matriz 2 - Análisis de contenido de escenas específicas*

Análisis de la escena “Delta”					
Escena	Texto	Acciones	Utilería	Iluminación	Música
Escena “Delta”	Solo hay proyecciones con información del centro poblado Delta 1	La performer vestida de una escolar está echada en el piso y se va levantando mientras mira la proyección de video donde se muestra Delta. Seguido a ello, ella mira la ropa tirada y comienza a agarrarlos y los mira cuidadosamente.	Ropa tirada en el piso Cajas de cervezas Máscara	Luces de la proyección audiovisual frontal Luz roja lateral por lado derecho.	Sonido dramático

Análisis de la escena “captación de víctimas y reclusión en los prostibares”					
Escena	Texto	Acciones	Utilería	Iluminación	Música
Escena “captación de víctimas y reclusión en los prostibares”	La performer anuncia cómo fue el proceso de captación y cuenta su reclusión dentro del prostibar	Comienza la escena después de un apagón. La performer coge botellas de cerveza y baila en escena.	Cajas de cerveza Botellas de cerveza Máscara	Luz roja lateral por el lado derecho.	Canción Diosas del ritmo

Análisis de la escena “la venta de cerveza”

Escena	Texto	Acciones	Utilería	Iluminación	Música
Escena “la venta de cerveza”	Testimonio de víctimas	Norma recrea estar dentro del bar mientras bebe cerveza y atiende a los clientes. Se recrea el acto sexual entre una víctima y un cliente. Se proyecta imágenes de un cuaderno con las ventas de cerveza dentro del prostíbulo.	Botellas de cerveza Cajas de cerveza Máscara	Luz roja cenital	Canción Diosas del ritmo

Análisis de la escena “operativo policial”

Escena	Texto	Acciones	Utilería	Iluminación	Música
Escena “operativo policial”	Las víctimas trans la policía no las rescata, las abandona o las mata.	Proyección de fotos de un operativo policial. Proyección de la situación con las víctimas trans y que son olvidadas por el Estado, se proyecta fotos de víctimas trans. La performer recrea cómo fue el día que entraron los policías al bar y se las llevaron.	Cajas de cerveza Botellas de cerveza Ropa de mujeres Busto de maniquís Máscara	Luces frontales rojas y celestes	Sonido dramático

Análisis de la escena “sobreviviendo en el CAR”

Escena	Texto	Acciones	Utilería	Iluminación	Música
Escena “sobreviviendo en el CAR”	Testimonio de víctimas	Proyecciones de información sobre el reglamento del CAR La performer recrea la escena de un aborto	Cajas de cerveza Ropa Máscara	Frontal y cenital	Sonido dramático

Análisis de la escena “impunidad judicial”

Escena	Texto	Acciones	Utilería	Iluminación	Música
Escena “impunidad judicial”	La performer, utilizando la voz de las víctimas comenta que los jueces no validan sus testimonios y las revictimiza.	Se recrea escenas de cómo se llevan las diligencias entre las víctimas y las autoridades para tomar su testimonio sobre sus captores y lo vivido dentro del burdel. Proyección del fallo de la Corte Suprema.	Máscara Ropa Caja de cerveza	Frontal y cenital Luces ámbar y rojo	Sonido dramático

Análisis de la escena “regresando al prostibar”

Escena	Texto	Acciones	Utilería	Iluminación	Música
Escena “regresando al prostibar”	Testimonio de víctimas	Se proyecta video de una víctima de trata que pasó a ser victimaria y ganarse la vida llevando jóvenes para trabajar en los prostibares.	Máscara Cajas de cerveza Botellas	Luz de la proyección Luz roja y ámbar Frontal y cenital	Sonido dramático
