

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



El teatro político performativo como influencia en la actitud de los espectadores respecto a los conflictos socioambientales durante la primera década del siglo XXI: Ausentes-Proyecto escénico en relación al caso específico 'El Baguazo'

Trabajo de investigación para obtener el grado de Bachiller en Artes Escénicas con
mención en Teatro presentado por:

Mirella Karina Villalobos Sanchez

Asesora:

Pamela Maria Lastres Dammert

Lima, 2021

Resumen

La presente investigación busca argumentar que el consumo del teatro político performativo influye en la actitud de los espectadores respecto a los conflictos socioambientales sucedidos durante la primera década del siglo XXI en el Perú, debido a que se potencia un espacio de memoria, de toma de conciencia y de visibilidad, en el que se intervienen los sucesos habituales de los espectadores de manera activa durante el convivio teatral, en función de una perspectiva de acción interpelativa. Es este tipo de teatro, político y performativo, perteneciente al teatro posdramático, que contribuye a la interconexión con el espectador de manera íntima.

Es de esta manera, que este trabajo, se construye en base al objeto de estudio elegido, el cual es la obra interdisciplinaria *Ausentes-Proyecto escénico*, como respuesta, desde el lenguaje escénico, ante los conflictos socioambientales. En el que, además, se toma al caso específico ‘El Baguazo’ como pieza clave para entender y profundizar en dichos temas o conflictos que se han producido durante los años 2000 y 2010 en el Perú. Finalmente, a través del análisis e interconexión de los objetos de estudios específicos mencionados, se manifiesta y justifica el vínculo entre ambas variables, dando, por hecho, que la influencia en las actitudes de los espectadores se produce a causa de cómo se desarrolló el tema abordado en dicho proyecto escénico.

Abstract

This research seeks to argue that the consumption of performative political theater influences the attitude of viewers regarding the socio-environmental conflicts that occurred during the first decade of the 21st century in Peru, due to the fact that a space of memory and awareness is enhanced and visibility, in which the usual events of the spectators are actively intervened during the theatrical conviviality, based on a perspective of interpellative action. It is this type of theater, political and performative, belonging to post-dramatic theater, that contributes to the interconnection with the viewer in an intimate way.

It is in this way that this work is built on the basis of the chosen object of study, which is the interdisciplinary play *Ausentes-Proyecto escénico*, as a response, from the scenic language, to socio-environmental conflicts. In which, in addition, the specific case 'El Baguazo' is taken as a key piece to understand and deepen these issues or conflicts that have occurred during the years 2000 and 2010 in Peru. Finally, through the analysis and interconnection of the objects of specific studies mentioned, the link between both variables is manifested and justified, assuming, in fact, that the influence on the attitudes of the spectators is a cause of how the subject developed and addressed in said scenic project.

Agradecimientos

A mi madre, porque sin su apoyo no hubiera logrado seguir con mis estudios durante este ciclo y, por ende, concluir este curso, el cual es primordial para la culminación de mi carrera profesional.



Tabla de contenido

Introducción	5
Capítulo 1. Nociones primordiales sobre la relación del teatro político performativo y la influencia en la actitud de los espectadores	7
Capítulo 2. Teatro político performativo: lugar de memoria, de conciencia y de visibilidad como respuesta a los sucesos surgidos a partir del conflicto socioambiental ‘El Baguazo’	17
Conclusiones	27
Recomendaciones	29
Referencias bibliográficas	30



Introducción

La presente investigación se refiere al tema del consumo del teatro político performativo y su influencia en la actitud de los espectadores respecto a los conflictos socioambientales sucedidos durante la primera década del siglo XXI en el Perú. En el que, además, se ha optado por dos objetos de estudios específicos para analizar y vincular cada variable. Por un lado, está el proyecto escénico *Ausentes*, como punto central para analizar una obra política performativa puntual y, por otro lado, el caso ‘El Baguazo’, el cual contribuye al análisis sobre los conflictos socioambientales ocurridos durante los años 2000 y 2010.

Aunque, en reiteradas ocasiones, nuestro país ha sufrido y experimentado diversos conflictos sociales, como lo fue el conflicto armado interno durante las dos últimas décadas del siglo XX, al superarse este periodo transgresor, surgió el conflicto socioambiental conocido con el nombre ‘El Baguazo’ durante el segundo gobierno de Alan García, el 5 de junio del 2009 (Vásquez, 2020). De este modo, con esta investigación, podemos manifestar que los conflictos sociales han seguido apareciendo hasta la actualidad; es por esta razón, que dicho proyecto escénico específico, *Ausente*, es primordial para que se visibilice ante una sociedad desconocedora de estos hechos.

A pesar de que, el proyecto escénico ‘Ausentes’, el cual será un ejemplo de nuestra primera variable, no sostiene un nexo evidente con la realidad social peruana durante la primera década del siglo XXI, debido a que no se menciona o se hace referencia al conflicto socioambiental ‘El Baguazo’ o al lugar donde fallecieron civiles y policías durante este enfrentamiento, Curva del Diablo; sí se puede vincular con dicho conflicto, debido a su paralelismo en la narración de la historia. Este proyecto escénico hace uso de diferentes requerimientos y estéticas que debaten entre sí, pero llegan a complementarse una con otra, las cuales aportan, significativamente, tanto a la obra en sí, como a su narración o hilo de acción y a la reflexión que se lleva el espectador.

Desde el campo de las artes escénicas, desarrollar este tema de investigación es esencial, debido a que las representaciones que se realizan, tomando en cuenta la realidad social que vivimos, genera una discusión de cómo una investigación escénica, como lo es *Ausentes*; puede no solo visibilizar los conflictos socioambientales que aún seguimos viviendo, sino que puede

generar en él un cambio de actitud respecto a estos temas y, además, cuando retorne a su vida cotidiana, al salir de este espacio, haga uso de su memoria sobre estos conflictos que se presentan en esta realidad, la cual no es solo suya, sino nuestra realidad, en conjunto como sociedad.

Es de esa manera, que, en este trabajo, se argumentará y demostrará que el consumo del teatro político performativo influye en la actitud de los espectadores respecto a los conflictos socioambientales sucedidos durante la primera década del siglo XXI en el Perú, debido a que se potencia un espacio de memoria, de toma de conciencia y de visibilidad, como respuesta a los sucesos surgidos a partir del conflicto socioambiental 'El Baguazo', en función de una perspectiva de acción interpelativa. De manera similar, esta investigación, se dividirá en dos capítulos.

En el primer capítulo, se definirá qué es el teatro político performativo, dividiéndolo en dos partes: teatro político y teatro performativo. Luego se definirá qué es la actitud, en la que se describirá, también, cómo esta se construye, se adecua y se transforma en una sociedad; para, así, encontrar la relación entre ambas variables. Asimismo, se desarrollará y analizará el vínculo entre el teatro político performativo y la actitud en el espectador, en el que se proporcionará, además, testimonios de espectadores del proyecto interdisciplinario *Ausentes*, para desarrollar cómo se establece la actitud del espectador en una obra en específica, basada en conflictos socioambientales.

En el segundo capítulo, se discutirá sobre los motivos, los involucrados y las secuelas del conflicto socioambiental 'El Baguazo', el cual nos ayudará a tener una noción clara sobre los conflictos socioambientales, de manera general, en nuestro país. Del mismo modo, se desarrollará cómo la memoria de una sociedad silenciosa se vincula con el teatro. Finalmente, para concluir, dicha investigación, se abordará el teatro político performativo como respuesta a estos acontecimientos; en el que se analizará, como ejemplo principal, al proyecto interdisciplinario *Ausentes*.

Capítulo 1. Nociones primordiales sobre la relación del teatro político performativo y la influencia en la actitud de los espectadores

El teatro como tal, denominado político y performativo, pertenece al teatro postdramático, debido a que rompe con las estructuras convencionales que se ejecutan en un teatro convencional o más conocido como el teatro aristotélico, el cual deriva de todos los conocimientos que Aristóteles imparte en su libro la *Poética*. Para poder describir el teatro político y a la vez performativo, partiremos desde el concepto del teatro dramático; este último, a diferencia del tipo de teatro posdramático, el cual es la continuación de este teatro, posee consecuencias que superan solamente lo escénico, por lo tanto, cuenta con un modelo estético tanto social como epistemológico, asimismo, esto parte de representar y descubrir la realidad humana, el cual se origina desde el lenguaje escénico (De la Puente, 2015, p.90).

Por otra parte, Artaud (1978) menciona que, durante mucho tiempo la afición que tenían los espectadores por exhibiciones entretenidas hizo que se olvide la percepción de un teatro auténtico o significativo, el cual logre perturbar todos los pre conceptos aprendidos y que, además, pueda desarrollarse y actuar en nosotros de manera terapéutica que vaya más allá de lo terrenal, siendo, así, un efecto que no se pueda borrar (p.95). Es por esto, que este autor propone el *Teatro de la crueldad*, el cual se basa en un espectáculo multitudinario, que tiene como objetivo conmover o inquietar a esta masa, perteneciente, también, al denominado teatro posdramático, dado que se busca transformar al teatro, en general, en una realidad convincente, transforma la escena e, igualmente, el espacio en el que se desarrollará dicho acontecimiento.

El teatro posdramático, por consiguiente, es un espectáculo que no se preocupa en profundizar en la exploración que se elabora a lo largo de todo el proceso creativo, el cual hurta en nuestra conciencia o susceptibilidad, de manera interdisciplinaria, teniendo como herramientas principales, los ritmos, la acústica, el lenguaje, entre otros (Artaud, 1978, p.98). Análogamente, De la Puente (2015) describe que el teatro posdramático, no parte necesariamente de interpretar un texto dramático, como sí lo hace el teatro aristotélico, sino, más bien, que este se conforma en función de documentaciones escénicas y, sobre todo, performativas, las cuales se originan desde

la experiencia que el lenguaje escénico les otorga, en el que, además, exploran planteamientos desde las artes visuales (p.90).

Del mismo modo, el teatro dramático se transforma para dar a conocer un teatro que se enfoca y se dirige a reconstituir procedimientos de interpretaciones pasadas, como se da en esta investigación, sobre todo, en nuestro objeto de estudio, el cual trae a la realidad un conflicto socioambiental a partir del lenguaje escénico político y performativo. Como menciona De la Puente (2015), las obras que se realizan a partir de este concepto poseen autorreflexiones, las cuales tienen como objetivo un pensamiento más extenso e integral de las acciones sociales de magnitud o trascendencia (p.91). De esta manera, a continuación, se desarrollará y describirá el teatro político y el teatro performativo, más profundamente, para relacionarlo con la influencia que se origina en los espectadores.

Por un lado, el teatro político o considerado, en un principio, como el teatro del proletariado fue fundado por Erwin Piscator y Herman Shuller, durante la segunda década del siglo XX, el cual surgió debido a una etapa de conciliación tanto político como social (Solíz, 1976, p.70). De la misma forma, como manifiesta Solíz (1976), el elemento heroico de esta reciente dramática ya no está en función de un individuo, el cual poseía un destino íntimo y personal, sino el período o en la etapa que vive una sociedad en sí y, sobre todo, la finalidad de aquella multitud (p.81). Esta nueva composición y/o organización de este tipo de teatro no hacía que el posicionamiento del personaje renunciara a su personalidad o padeciera menos o más que el héroe tradicional, sino que más bien que a todos estos sentidos se le otorgaba una nueva posición o perspectiva.

En efecto, con esta nueva transformación el personaje estaba ligado con factores sociales, políticos y, además, económicos, los cuales hacen que dicho personaje se condicione a la época que se establecía y no importaba qué postura adquiere como individuo. Posteriormente, Hans – Thies Lehman, en su libro *Teatro posdramático* (1999), menciona que este tipo de teatro ofrece una experiencia premeditadamente inminente de la realidad, tanto del tiempo, espacio y, a la vez, del cuerpo, definiéndolo como un teatro conceptual (p.237). El teatro político, por ende, se inicia como el teatro del proletariado, desde Piscator, quien intentaba realizar un arte o teatro que les pertenezca, siendo, a la vez, una propaganda consciente, en el que se intervienen circunstancias habituales y a eso se le denominaba hacer política, desde lo escénico.

Por lo tanto, con este teatro se hace uso de la historia como cuestión dramática, o sea, se indaga y reflexiona sobre documentaciones pasadas, las cuales toman visibilidad en la actualidad. No solo se basa en algunos episodios que se ocasionaron a lo largo de la historia o en dicha época, sino que abarca la época en sí, haciendo uso de todo su conjunto y siendo expuesta como un hecho político. Por último, como menciona Solíz (1976), este nuevo tipo de principio en este teatro hacía que se generara un estilo de 'regie' o 'comisión' común, puesto que la manera en cómo se escenificaba era asequible para los integrantes de un elenco, como el director, dramaturgo, actores y demás, lo cual hacía que se originará un conocimiento general de todos los participantes y eso hacía que se contribuya de mejor manera el proceso creativo de esta nueva transformación escénica (p.238).

A su vez, cuando hablamos de teatro performativo, es Diana Taylor, una exponente de este tipo de teatro, quien nos trae una definición tal vez más nítida sobre lo que respecta a este teatro y cómo se compone. Aunque Taylor menciona (2012), que la palabra performance puede estar asociada a muchos asuntos que pueden parecer incompatibles, considera que la definición de performance es incluyente e ilimitada (p.11). En pocas palabras, es un término con cierta complejidad, dado que no asume un concepto permanente y/o uniforme. Sin embargo, la exponente de este teatro performativo, Taylor, describe que las llamadas performances intervienen como acciones cruciales de transición, en el que exponen y difunden conocimientos sociales, de memoria y, además, de sentido de individualización, los cuales se proporcionan por medio de acontecimientos repetitivos (2012, p.17).

Este término se remite a un enfoque, el cual se inicia como una nueva esfera para discursos que se relacionan con lo artístico como con lo académico. En este tipo de teatro performativo en el que cada participante de dicho suceso escénico, partiendo desde el directo al actor como al mismo espectador, se deja influir en el seguimiento de sus mismas vinculaciones, el cual ha sido estimulado y afectado por los hechos imprevistos (De la Puente, 2015, p.96). De hecho, es Alfonso de Toro, quien menciona que las acciones teatrales y, a la vez, performativas que desarrollan el historial del terrorismo de Estado producen a la magnitud de la conmemoración o 'memoria' cultural; que, también, es considerada colectiva, tales acontecimientos que se encontraban guardados en el área coincidente con lo que una persona o individuo almacenaba (2011, p.14).

De la misma manera, Lehmann (1999), menciona que el actor que ejerce un proceso creativo en lo que respecta a esta nueva forma de teatro, como lo es lo performativo y político, no suele ser solo un intérprete de un personaje, sino, que, más bien, se construye en base a la performatividad, siendo, este, un performer que proporciona su existencia en torno al espectáculo que se realiza (p.238). En compensación de lo que menciona este autor, quien es un exponente del teatro posdramático, la autora María Saboya, en su análisis sobre la performance, describe las características que componen a este tipo de teatro. Saboya (2012) detalla que estas se centran en lo experimental, dejando atrás lo perceptivo; en el que, además, se intenta terminar con la relación alejada que existe entre el actor y espectador; partiendo, de igual forma, del arte de y para la sociedad, como una creación colectiva (p.9).

Podemos, entonces, concluir que tanto el teatro político como performativo, vistos desde lo contemporáneo, elaboran, a través de sus obras, enfoques históricos, los cuales exponen esa historia del pasado invisibilizada de una sociedad, comunidad o de manera más general de un país. Por esto, como menciona De la Puente (2015), este tipo de teatro no solo desarrolla una rememoración a través de esta performatividad, sino que va más allá, siendo trascendental (p.100). De esa misma forma, como mencionan Rodrigo Benza y Claudia Tangoa (2021), en el libro digital *Ausentes-Proyecto escénico*, la realización del montaje que desarrollaron se originó de la necesidad de analizar los cuestionamientos que inquietan y asumen como ciudadanos peruanos.

Este proyecto interdisciplinario, el cual será nuestro objeto de estudio sobre el teatro político performativo, se planteó como parte de una experiencia, que genere e impulse la comunicación y la destreza de establecer un país o una sociedad donde todos los integrantes formen parte de manera justa y equitativa. De igual modo, *Ausentes* contribuye desde las artes escénicas una vivencia, en el que el espectador se encuentra con la historia de su realidad, en la que, además, se pueden reconstruir y, a la vez, restaurar los vínculos sociales que nos aquejan como país. Adicionalmente, Tangoa & Benza, exponen que un elemento importante en dicho proyecto fue la participación activa del público, el cual se consideró en la elaboración de la dramaturgia, esto se dio, dado que el público se encontraba de pie, trasladándose de un lugar a otro, según lo requería la escena, teniendo como fin una experiencia espacial excepcional (2021, p.29).

Cuando nos referimos a la influencia de este consumo de teatro en la actitud de los espectadores, en primer lugar, definir la actitud como, tal vez, una opinión o cuestionamiento, ayuda a entender el camino que se ha optado en esta investigación. Morales (2007), manifiesta que en muchas ocasiones las personas optan por elegir una postura o decisión respecto a diversos temas, los cuales tienen un punto en común, que es la valorización que cada individuo le da, siendo, esto, denominado como actitudes (p.458). De esta manera, podemos conocer si una persona está a favor o en contra respecto a un tema complejo que aflige, de alguna manera, a una sociedad o un país. Este estudio que se realiza a las actitudes es primordial para poder comprender cómo se desarrolla la conducta social en la humanidad.

En la misma medida, las consideraciones relevantes son debido a que se obtiene un nuevo aprendizaje; se presentan un conjunto de deberes indispensables cuando se realiza una búsqueda, se procesa y, por último, se emite una respuesta, el cual tiene relación, también, con uno mismo, además, del entorno; se relaciona las actitudes con la conducta; se conectan con la perspectiva social, en otras palabras, nuestras actitudes manifiestan la ética y moral de cada grupo social al que pertenecemos; los cambios que se generan; y, se pueden conectar con otras investigaciones (Morales, 2007, p.458). Pero principalmente cuando hablamos de las actitudes nos referimos al carácter ya sea positivo o negativo con que el individuo apunta a dar una valoración ante un aspecto de la realidad (Morales, 2007, p.459).

Aunque es cierto que a veces una persona puede tener una ausencia de actitud, una actitud neutra o una actitud ambivalente, pero, es en esta última que el individuo experimentará valoraciones ya sean positivas como negativas hacia un tema en específico. De manera similar, Correa (2019) describe la actitud como una condición de voluntad psíquica, la cual está organizada para elaborar una influencia inmediata en la conducta de un individuo diariamente. Cuando hablamos de actitud, además, somos conscientes que para que se genere una debe existir un objeto, puede que sea físico o abstracto, como una idea, aunque, también, se puede gestionar dicha actitud en un colectivo social.

Por otra parte, Vásquez (citado por Correa, 2019) considera que la actitud es más una cláusula social, de modo que es emotiva y a la vez rigurosa respecto a materiales experimentales

y que posee como deber alcanzar el predominio de una manera de reflexionar y ejercer algunos asuntos

sobre otros. Asimismo, por ende, serían los propios individuos, como parte de una sociedad, quienes reciban, ajusten o transformen su actitud, en consonancia a la sociedad que integran o, tal vez, esperan formar parte. Es cierto, igualmente, que las actitudes de cualquier individuo no son oriundas, en otras palabras, son conductas que se han obtenido a lo largo del tiempo y, sobre todo, a las experiencias vividas, tanto externos como internos, como menciona (Correa, 2019).

En correlación con lo establecido, como menciona Morales, puede que a través de experiencias tanto directas como indirectas, las personas son capaces de elaborar actitudes hacia ciertos temas en específicos (2007, p.464). Por esto, cuando analizamos la relación entre estas dos variables de dicha investigación, es importante mencionar que se debe pensar, según Dubatti, el teatro ‘como un acontecimiento y una zona de experiencia’, los cuales van más allá de los conceptos de un teatro ya se basado en la ‘representación’ o en la ‘presentación’ (2007). En este tipo de teatro que se presenta como político y performativo, el convivio que experimentan los espectadores, va de la mano no solo de los actores con ellos, sino todo en conjunto.

El acto que cierto grupo de espectadores experimentó se relaciona con la influencia en sus actitudes, debido a que como se mencionó anteriormente, las actitudes no son naturales o nacidas con uno, sino que se obtienen a lo largo del desarrollo de nuestras vidas. Asimismo, en los escritos de Platón, Protágoras, en los que participa Sócrates, quien fue su maestro, se exponen temas sobre la virtud, en el que, igualmente, Platón plantea una crítica, puesto que, según Platón, Sócrates considera que la ‘excelencia’ humana se evidencia sobre todo en la ‘actitud de investigador’ de un verdadero bien, ya que, al descubrirlo se puede poner en uso; aunque, primero se debería dejar ciertas ‘actitudes’ que se han aprendido para obtener una que sea crítica y nos ayude a desarrollar la ‘excelencia humana’ del cual habla (Macintyre, 1991, p.54).

Por estas razones, al escoger nuestro objeto de estudio sobre el teatro político performativo, se optó por *Ausentes-Proyecto escénico*, dado que manifiesta todas las características que complementan una transformación en la percepción que el espectador pueda tener. Esto se da, también, porque los espectadores dentro del convivio teatral que experimentan lo hacen de manera

activa, como lo requiere, precisamente, el teatro de este tipo. De igual forma, esto se ocasiona debido a que el espectador presencia un espacio de memoria performativa, las cuales son aquellas que se pueden transmitir a través de este tipo de acto teatral; en el que, además, el lugar que toma el espectador, es interpelado debido a este acto, ya que es el espectador quien forma parte como participante de esta destreza y experiencia teatral que a lo largo de su desarrollo va construyendo memorias (De la Puente, 2015, p.96).

El teatro, por ende, más específicamente, el teatro político performativo, pretende cooperar y hacer que el espectador se encuentre dentro de una máquina de reflexiones, el cual pueda generar sentidos de manera intrínseca (Dubatti, 2007). Será, así, que como se menciona en el libro digital *Ausentes-Proyecto escénico* (2021), el espectador o el público en general participó de estas atmósferas que se crearon en el espacio, en el que intervenían con gran disposición y, además, comprometiéndose con el riesgo de la creación, dado que aquellos tenían que trasladarse según en qué lugar estaba ocurriendo la acción escénica, llamada también, como ‘intervención’ (p.37).

Al mismo tiempo, el director visual y espacial de dicho proyecto, Jorge Baldeón, manifiesta que este espacio que se crea, como encuentro creativo y a la vez relativista, parte no solamente de los ejecutantes, ya sean actores o directores, sino también en los espectadores, ya que existe una responsabilidad, puesto que se realiza la acción escénica en un espacio compartido por todos, en el que el público tiene una percepción crítica y directa en la experimentación del convivio teatral (Tangoa y Benza, 2021, p.38). Esto se puede ver reflejado en un testimonio que una espectadora emitió al culminar el convivio teatral que experimentó. En este testimonio, ella manifestó que en un inicio se encontraba inquieta, debido a que tenía que mantenerse parada durante toda la obra y que a la vez tenía que trasladarse de un lugar a otro dependiendo de la acción escénica que abordaba espacialmente cada secuencia o escena (Tangoa y Benza, 2021).

Asimismo, como se menciona en el libro digital *Ausentes-Proyecto escénico*, la espectadora relacionó aquellas sensaciones y/o experiencia que tuvo al principio de la obra con la realidad social, la cual trasciende de ese convivio teatral, manifestando lo siguiente: ‘Me estoy quejando por estar parada por una hora y media; mientras que, hay gente que vive todo esto en la vida real’ (2021). Refiriéndose, de esa manera, al contexto en que muchas personas viven,

careciendo de necesidades básicas o circunstancias vulnerables como se encuentran en los personajes que se interpretaron en dicho proyecto escénico.

Adicionalmente, Giusti (2007), menciona, en su libro *Debates de la ética contemporánea*, que la ética se encuentra referida a la experiencia que la humanidad examina, en el que, además, a lo largo del tiempo se han establecido ciertos límites. Asimismo, manifiesta que somos seres comunitarios, entre otras palabras, seres políticos (p.14). De esta manera, este proyecto expone hechos que han ocasionado consecuencias trágicas, en el que se relaciona con el caso 'El Bagoazo', que hasta la actualidad no se ha ejercido justicia alguna para aquellos que dejaron la vida terrenal en los enfrentamientos sobre los conflictos socioambientales, ocurridos en el segundo gobierno de Alan García, el 05 de junio de 2009 (Vásquez, 2020).

Es cierto que vivimos en una sociedad de desigualdad y muchas de ellas se originan porque algunas personas nacen en un hogar sin tantos recursos u otros en ciudades o países desarrollados. Del mismo modo, existen otros tipos de desigualdades que surgen a partir del sistema impartido por la sociedad, como la discriminación o debido a las clases socioeconómicas (Nagel, 2013). Esto podemos evidenciarlo con la población Awajún, quienes aún no reciben alguna justicia por parte del Estado, sino, más bien, muchos de ellos fueron enjuiciados durante el segundo gobierno de Alan García, debido al conflicto socioambiental a finales de la primera década del siglo XXI.

Se concluye, asimismo, que cuando se habla de teatro se está hablando, a la vez, de la sociedad, y esto se debe a que el objetivo o fin de una presentación teatral concluye cuando se manifiesta ante este colectivo. De la misma manera, el teatro está relacionado a los fenómenos políticos, como podemos observar este proyecto escénico, debido a la temática que refleja, y esto se manifiesta como una respuesta, desde el lenguaje escénico, ante los hechos o conflictos sociales sucedidos a lo largo de los años en el Perú, siendo este proyecto interdisciplinario una manifestación artística, que emana una reflexión ante los espectadores e implícitamente a todos los involucrados. En el que, además, como menciona Vignale, se opta por una actitud crítica 'transhistórica' (2014, p.13).

Según Foucault (2008), la actividad filosófica, se basa en el trabajo crítico del pensamiento sobre uno mismo e, igualmente, sobre lo que uno ya conoce y está dispuesto a cambiar o a pensar de una manera diferente (p.15). De este modo, todos los espectadores que estuvieron presente

durante el convivio teatral en dicho proyecto escénico, pudieron o no estar enterados sobre cómo se originan los conflictos socioambientales en su país; sin embargo, a lo largo de todo el desarrollo de la historia contada, posicionaron su actitud crítica frente a lo que estaban evidenciando, en el que se ponían a prueba a ellos mismos y, por ende, al finalizar cabía la idea de una transformación de actitud o una mayor consciencia sobre la actitud que poseían ante estos hechos, los cuales no son ajenos a la realidad que viven o vivían.

Platón (citado por Rancière, 2010), consideraba que el teatro representaba un espacio donde personas sin un conocimiento previo participaban como parte del público para observar a hombres que sufren. Tanto como según lo consideraba Platón, Rancière, manifiesta que la consecuencia o efecto del teatro en sí se es de transmitir dicha ‘enfermedad’ a través de la exposición de la historia contada en la obra (2010). Como lo podemos analizar, es en el proyecto *Ausentes* en el que dicha ‘enfermedad’ contada se basa en un tema concreto, que es el conflicto socioambiental, en el que, además, los directores ahondaron en conflictos que sucedieron en el Perú, tomando como punto relevante para la historia de la obra, el caso específico ‘El Baguazo’.

Adicionalmente, Rancière (2010), menciona que hace falta un nuevo teatro, aludiendo al teatro posdramático, en el que el teatro político performativo se encuentra implícito. Del mismo modo, este autor en su libro *El espectador emancipado* (2010), considera que hace falta un teatro en el que no haya espectadores, es decir, que aquellos aprendan a no dejarse llevar por las imágenes que se presentan, sino, más bien, que sean participantes activos dentro del convivio teatral. Es de este modo, que *Ausentes-Proyecto escénico* se consideraría un nuevo tipo de teatro, en el que los espectadores forman parte de la historia, como entes activos dentro del conflicto socioambiental que se desarrolla en la acción dramática.

Al ser *Ausentes* un proyecto escénico e interdisciplinario, a la vez, se muestra ante el espectador como un espectáculo distinto a lo que uno se acostumbra en el teatro, a menos que conozcan agrupaciones que realizan obras teatrales que parten desde la ruptura del teatro convencional, como lo es el grupo cultural Yuyachkani. Esto se debe a que la manera en cómo es utilizado el espacio en *Ausentes*, posee referencias estéticas similares a las obras de dicha agrupación, como ‘Sin Título’ o ‘Técnica Mixta’, en el que, de igual manera, ayuda a que se genere en el espectador una actitud distinta si estuviera en una butaca.

Asimismo, el consumo de este tipo de teatro proyecta un camino diferente para ir transformando la manera en cómo los discursos alcanzan al espectador no solamente dentro del tiempo en que este es partícipe, sino trascendentalmente. Además, es la sociedad que se plasma como un escenario, que parte desde la movilización y el cambio, los cuales orientan su camino hacia la culminación de sus propósitos, o como mencionaría el filósofo Aristóteles, sus *telos* (Giusti, 2007). Finalmente, esta investigación parte desde la necesidad de hacer memoria y no olvidar como sociedad los diversos conflictos sociales que tienen relación con temas ambientales y proyectos mineros que, hasta en la actualidad, siguen afectando a nuestros compatriotas por estos enfrentamientos, vistos desde una visión artística.

Como menciona, Javier Gragera (2017), quien da su punto de vista como crítico teatral del proyecto escénico *Ausentes*, esta obra no solo recurre a reacciones desde la emoción, sino que también se encuentran implícitas las reacciones corporales. Esto se debe a que tanto el elenco como los espectadores son parte del 'juego' que se plantea, en el que hay tensión y a la vez incomodidad; y, es el espacio que se utiliza en esta obra que obliga al espectador que se encuentren de pie y que se movilen según lo que transcurre desde el inicio hacia el fin de la obra, en el que los espectadores, también, son incitados a involucrarse.

Por consiguiente, se fuerza al espectador a transformarse en uno activo, debido a la manera en cómo se desarrolla la acción dramática en el teatro político performativo, en el que, además, la actitud de este, por ende, cambie, debido a que se le agudiza su sentido de evaluación tanto de sus fundamentos, propósitos, discusión y de la decisión que solventa. Del mismo modo, como se mencionó anteriormente, esto se ejecuta, porque el espectador dentro de este proyecto escénico se sustrae de la posición de solamente observador, en el que la función de este solo se basa en examinar apaciblemente lo que se presenta delante de él. En conclusión, esta investigación, visto desde una visión artística, toma como punto de partida el consumo del teatro político performativo y como fin su influencia en la actitud de los espectadores fuera del teatro, para desarrollar el vínculo entre ambas variables.

Capítulo 2. Teatro político performativo: lugar de memoria, de conciencia y de visibilidad como respuesta a los sucesos surgidos a partir del conflicto socioambiental ‘El Baguazo’

Nuestro objeto de estudio sobre el teatro político performativo es el proyecto escénico *Ausentes*, el cual proporciona un espacio de memoria, conciencia y, sobre todo, de visibilidad ante los conflictos socioambientales como el caso ‘El Baguazo’. Este hecho trágico sucedió el 05 de junio del 2009, durante el segundo gobierno de Alan García. Según el folleto de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) de los 6 años, menciona que estos hechos que ocurrieron en Bagua dejaron, trágicamente, 33 personas fallecidas, en los que se encontraban tanto policías como civiles (2009, p. 25).

Cuando hablamos sobre este conflicto socioambiental, podemos deducir como lección, de manera general, que muchas regiones de nuestro país se encuentran olvidadas, debido a que existe, además, un alejamiento y desconocimiento sobre su cultura, su manera de ver el mundo y, por ende, de entenderlo, según sus principios y enseñanzas. La socióloga peruana Anahí Durand, menciona que en el Perú existe una sociedad con desigualdades, en la que las diferencias tanto jerárquicas como constitutivas aún siguen vigentes, a pesar de que se haya establecido la república de 1821, la cual nos hizo libres e independientes como país, como nación, como sociedad (2011, 119).

De igual forma, Nelson Manrique, menciona que el Estado del Perú se constituye por una minoría, el cual hace que se aparte de este poder político a las inmensas mayorías, que como su nombre la describe es la mayor parte existente en nuestro país; es por esto, como menciona el autor que los conflictos sociales ocurridos han tenido condiciones clasistas y, sobre todo, se han establecido confrontaciones de índole racial (2002, pp 57-58). Análogamente, esto podemos observar en los conflictos socioambientales que siguen ocurriendo en nuestro país, el cual se origina por las explotaciones de recursos naturales en el interior del país y que, además, beneficia en gran porcentaje a las industrias elitistas, los cuales poseen una conexión directa con el poder político (Durand, 2011, p. 134).

Adicionalmente, cuando hablamos de este caso en particular se sabe que existen muchas historias sobre los acontecimientos, por una parte se encuentran los informes que el Congreso de

la República emitió y, por otra, los discursos que ofrecieron algunos políticos, como lo hizo el presidente del gobierno de ese entonces, Alan García, quien expresó y declaró sus pensamientos acerca de dicho conflicto en su artículo ‘El síndrome del perro hortelano’, en el que, además, se excusa y justifica de todo lo sucedido en el caso ‘El Baguazo’ tildando a la población de Bagua que acudió al Paro Amazónico, en el que sucedieron todos estos hechos, como bárbaros o, más específicamente, como ‘salvajes’ (Benavides, 2015, p. 21).

Como se mencionó anteriormente, el presidente de ese período comparó a los indígenas que participaban de estos paros con animales, debido que, según su percepción, no dejaban que se usufructúe los recursos del territorio amazónico (García, 2007) y esto fue publicado en su artículo ‘El síndrome del perro hortelano’ emitido por el diario El Comercio, durante un conjunto de encuentros de negociación económica, las cuales fueron realizadas en la capital del Perú, Lima. En este contexto se realizaban acuerdos sobre el libre comercio (TLC) con Estados Unidos, también, las cumbres de jefes de Estado y demás (Fowks, 2019, p. 221). Teniendo como fin que se despeje la comercialización en el Perú.

Al contextualizar este conflicto, nos remitimos a las causas que originaron dicha tragedia, es por eso, que como menciona Manacés & Gómez (2013, p.12), este malestar ha sido debido a que, en el Perú, la población indígena no cuenta con todos los recursos para una vida con una condición estable, ya que durante los años ha habido una libertad en la explotación de los recursos naturales. Los cuales hacen que se destruya la Amazonía, a través de diversas colonizaciones tanto agrarias como especulativas; y, todo esto, con un solo fin: la expansión de beneficios nacionales como, a la vez, propios, basándose en el crecimiento de la economía de nuestro país, mostrando, así, las brechas tanto sociales, económicas y culturales que existen en el Perú (Arias, 2010, p. 142).

Asimismo, Arias, añade que el desencadenante de este hecho fue la decisión que tomó el gobierno de dicho período, el cual fue promulgar decretos legislativos que tenían como fin poner en efecto el Tratado de Libre Comercio (TLC) con Estados Unidos (EE.UU.) (2010, p. 143). En el que, además, los encargados del poder ejecutivo no consultaron con anterioridad las normas que se iban a establecer con la población indígena, es por esto, que los dirigentes de la comunidad de Bagua solicitaron la derogatoria de dichos decretos, debido a que pensaban que se les iba a privar

de sus tierras. Durante dicha aprobación del gobierno con el TLC, este dictamina doce decretos legislativos (DL), durante el 28 de junio de 2008, los cuales fueron contemplados por las comunidades indígenas y campesinas como anticonstitucionales (Informe 6 años CVR, 2009, p. 26).

El 9 de agosto del 2008, según Manacés & Gómez (2013, p. 18), los que lideraban estos pueblos amazónicos comenzaron una jornada preliminar la cual consistía en una movilización pacífica, sin registro de ningún percance severo, teniendo como objetivo que se anulen ciertos decretos legislativos, como el N° 1015 y 1073, debido a que estos tenían como objetivo principal que se flexibilice los procesos para que se pongan en venta muchos territorios protegidos por estas comunidades tanto indígenas como campesinos y que, además, vulneran los artículos de la ley. Sin embargo, esta movilización fue interrumpida, debido a que el presidente del Congreso de la República de dicho período, expresó que se atendería las reclamaciones que emitieron las comunidades durante dichas movilizaciones; aunque, los informes que se realizaron para que se anulen tales decretos legislativos se presentaron un año después de dicho acuerdo.

No obstante, durante los primeros meses del 2009, a pesar de que esta anulación de los decretos hubiera evitado que se origine dicha tragedia del 05 de junio del 2009, el gobierno reiteró que los decretos legislativos, que las comunidades exigían que se anule, eran imprescindibles, debido a que estas garantizaban la implementación del TLC (Manacés y Gómez, 2013, p. 19). Es el 9 de abril del 2009, que los dirigentes nativos se proclaman en huelga nacional indeterminables, debido a que el gobierno no responde ante sus peticiones y es un mes después que dicho gobierno declara en emergencia distritos de la Amazonía, los cuales pertenecían a 5 regiones de nuestro país. Es entonces, que a finales de mayo del mismo año se conforma una 'Comisión Multisectorial', la cual iba a ocuparse de dichas problemáticas que acontecían a los pueblos amazónicos (Informe 6 años CVR, 2009, p. 26).

A pesar de todo lo establecido, el folleto que emite la Comisión de la Verdad y Reconciliación, recuerda que la votación sobre la eliminación que se iba a establecer sobre el Decreto Legislativo N° 1064, durante el 04 de junio del 2009, se interrumpe a pedido de la bancada del partido del presidente Alan García, Alianza Popular Revolucionaria American (APRA) (2009, p. 26). Es entonces, que el 05 de junio de 2009, se promueve un paro nacional amazónico, en el

que la comunidad bloquea la carretera Fernando Belaunde Terry, la cual fue tomada por más de 3 mil indígenas amazónicos. Por ese motivo, el gobierno de García Pérez ordena que se desbloquee dicha carretera, la cual resultó con consecuencias trágicas que tuvieron una magnitud multinacional mediante numerosos medios de comunicación, en el que se calificó a este conflicto como ‘Baguazo’ (Guzmán y Alsina, 2018, p. 855).

Este término, ‘Baguazo’, fue determinado por el periodismo peruano, el cual se refería al hecho que se desarrolló durante el 05 de junio de 2009 en la localidad de Bagua y alrededores. Por añadidura, según el Instituto Cervantes, este sufijo ‘-azo’, que es oriundo del idioma castellano, tiene un valor de elevación, que a la vez posee un tono peyorativo, vinculándolo con un lugar de violencia, pero que se señala como despectivo (2016, p.8). De igual manera, este hecho en la historia marca un antes y después en la perspectiva sobre lo social y lo político en el Perú. Estos enfrentamientos que se llevaron a cabo entre manifestantes y policías en la Curva del Diablo como, también, en las ciudades alrededores como Bagua Grande, Bagua y en la Estación número 6 de la empresa Petroperú, dejaron más de 150 heridos y la muerte de 33 personas (Romio, 2018).

Esto se debió, a la vez, que el gobierno de García Pérez, envió más de 300 efectivos policiales para que se desaloje a los manifestantes, los cuales bloquearon dicha carretera, Belaunde de Terry, por más de 50 días. Por otra parte, los comuneros no contaban con los mismos recursos para defenderse como sí lo hicieron los policías, teniendo como fin una confrontación violenta entre ambas partes. Pese a la masacre que se vivió, dejando muertes entre policías y nativos civiles, en aquella época, ningún político, hasta la actualidad, ha sido procesado por este caso (Vásquez, 2020). De esta manera, la fiabilidad que existía entre los pueblos indígenas del Perú hacia el gobierno se ha dañado gravemente, en el que deja, además, una vulneración y hostilidad por la confrontación que se dio de la mano del Estado (Manacés y Gómez, 2013, p. 115).

Estos hechos, de igual forma, para que se construyan muchas veces se ha optado por la perspectiva de quienes poseen un cargo político mayor; sin embargo, existen también los testimonios de quienes estuvieron en dicha confrontación o testimonios indirectos, pero de quienes pertenecen a la misma comunidad indígena (Benavides, 2015, p.25). En presencia de estos actos ocurridos, de los cuales muchos se abstienen, son los lugares de memoria que se entablan como espacios que muestran visibilizar estos hechos o exponer las voces de quienes estuvieron en

silencio o a quienes se le ha olvidado. Estos espacios tienen como fin en la sociedad que se transite para la reparación de heridas que todavía siguen expuestas en comunidades como ha sido Bagua (Informe 6 años CVR, 2009, p.22).

El teatro frente a una sociedad silenciosa se encuentra como un espacio que dé lugar a hechos que no han tenido una reparación y que se exponga gran parte de los acontecimientos que no se han conocido o que no toda la población conoce. De esta manera, *Ausentes-Proyecto escénico* se impone a estos conflictos socioambientales, como el caso ‘El Baguazo’. Aunque en este proyecto los directores no se relacionan de manera directa con dicho caso, existe una gran similitud con la historia que se desarrolla a lo largo del espectáculo. Esta puesta en escena, siendo una obra, la cual denominamos, como un teatro político y a la vez performativo, por las estéticas y estructura que elaboran, ya que no cuenta con una sala convencional, vuelve a poner al espectador en contacto con hechos que se han olvidado o abandonado (Tangoa y Benza, 2021, p.103).

En la misma medida, esto autores añaden que este proyecto escénico, es una obra que invita a la reflexión sobre las complejidades que se arraigan en nuestra sociedad, en el que se toma posición desde el lenguaje escénico, teniendo a la vez una mirada artística (Tangoa y Benza, 2021, p. 110). Como menciona Benavides, la memoria tiene como función primordial proporcionar coherencia a nuestro pasado, los cuales reconstruyen hechos complicados para la sociedad que no deberían retornar. A pesar de lo mencionado, en muchas oportunidades el silencio ante estos actos ha surgido, debido a que en diversas ocasiones no se opta por generar o remediar declaraciones ‘oficiales’ de políticos o, también, se origina desde el silenciamiento de la memoria de los padres a su descendencia (2015, pp. 22-25).

Lehmann, asimismo, menciona que el teatro y la memoria tienen una relación, y esto se puede observar en la vivencia dentro del convivio del teatro de modo que el aspecto y gestos que emiten en el espectador un recuerdo en su mismo ser, es decir, en su cuerpo, en el que siente aquello que se está desarrollando o actuando (1999, pp. 333-334). Aunque, para De la Puente, los actos tanto teatrales como performativos o dicha fusión, que desarrollan un convivio del terrorismo de Estado, exponen todo aquello que ha quedado en el olvido ante la memoria cultural y comunitaria (2015, p. 99). Esta autora, añade, al mismo tiempo, que el teatro político actual además de erigir memorias performativas dentro del convivio, desarrolla, en base a las obras expuestas,

puntos de vistas y maneras de relatar acontecimientos pasados que pertenecen a nuestra generación (2015, pp 100-101).

Asimismo, Lehman, menciona que el teatro participa significativamente como un espacio de la memoria, en el que el espectador es impactado inoportunamente (1999, p. 335). Como menciona, además, Solíz, Piscator proponía en su ‘teatro político’, el cual tenía como fin dar una propaganda consciente al ‘proletariado’, quien era el espectador objetivo de este autor, ya que, también, era un arte para el proletariado, aunque en ese entonces las obras que se realizaban eran ‘proclamas’; que se genere en dicho ‘espectador proletario’, una sensación en mayor porcentaje que lo que se generaba en diversos artículos periodísticos (1976, p.77).

De igual forma, Diéguez, destaca que el teatro con relación a la memoria, tiene como objetivo remediar o subsanar simbólicamente aquellos acontecimientos desastrosos, en el que se busca desde el lenguaje escénico respaldo al proceso de recuperación y, sobre todo, de justicia en la sociedad (2005). Cuando se experimenta en nuestra sociedad un hecho catastrófico como lo fue ‘El Baguazo’ existe una responsabilidad en cada ciudadano y de esta manera desde el arte se genera un espacio en el que se expresan diversas perspectivas o se cuestionan reflexiones ante dicho conflicto. Tango & Benza, señalan que al realizar el proyecto escénico *Ausentes* surgieron diversas reflexiones sobre aquellos conflictos que nos acontecen como sociedad, en el que se preguntaron de dónde surge, el origen del conflicto, para qué, para quién, si existe o no un ganador o perdedor (2021, p. 116).

Aunque para ellos responder estas preguntas no fueron fáciles, ya que no solo se originan porque existe una resistencia ante otra igual, sino que existen detrás causas que han llevado a que se origine tales hechos. Benavides, en sus entrevistas a adolescentes que residen en Lima y son provenientes de Bagua, resaltó que muchos de ellos coincidieron en que la comunidad Awajún tenía y tiene como primera filosofía el defender la vida y, sobre todo, el territorio que habitan, ya que si las empresas privadas hubieran invadido la zona en que habitan tanto su territorio awajún como las prácticas que se relacionan a dicha zona iban a poner en peligro su comunidad. Esto se debe a que ellos tienen como función social el mitayar, pescar y a la vez, lo cual es de suma importancia en su región, el mantener sus tradiciones (2015, pp. 23-24).

Por otro lado, las ‘performances políticas’, como lo renombró Miguel Rubio (citado por Diéguez, 2005), son consideradas como intervenciones en la sociedad, que poseen mensajes éticos, los cuales generan un espacio en el que se visibiliza y concientiza aquellos cuerpos inexistentes, en el que los actores, desde este lenguaje escénicos, dan su cuerpo como una ofrenda para la reparación figurativa de varios semblantes desaparecidos. De esa misma manera, como menciona Diéguez, la repercusión que tiene este tipo de arte o, mejor dicho, tipo de teatro, político performativo, posee una acción específica, la cual permite que se intervenga de distintas maneras, visibilizando, reconectado, participando, comunicando y expresando perspectivas icónicas (2005).

Por otra parte, los conflictos socioambientales aluden a las disputas o enfrentamientos entre personajes inequitativos en lo que respecta a los procedimientos de utilidad y gestión sobre los recursos de la naturaleza como, también, a la accesibilidad que se tienen a estos y la producción de los inconvenientes de contaminación (Defensoría del Pueblo, 2015, p.20). Pastor, señala que estos conflictos han ido creciendo a lo largo del tiempo en las últimas décadas y tienen una relación directa con las industrias extractivas, debido a eso, considera que hablar sobre este tema es importante para la sociedad (2016, p. 4). De este modo, la obra *Ausentes*, por su parte, nos incita a la reflexión sobre las problemáticas de la sociedad y más específicamente, a los conflictos socioambientales, en las que se encuentran diversos individuos como parte de los involucrados en dichos conflictos. Como, por ejemplo, el Estado, las comunidades, policías, ONG ambientalistas y medios de comunicación (2016, p.4).

Macassi (2009) menciona que al carecerse de un espacio que visibilice los problemas sociales, sobre todo, en los medios de comunicación, dichos problemas se apartan de la atención de la agencia pública y dejan de tener una solución o atención de la sociedad, alejándose, así, de toda notoriedad en el público, en general. En dicho período en que sucedieron estos actos, los medios televisivos poseían una postura hegemónica, la cual favorecía a la postura que en ese momento emitió el presidente de la república, Alan García, favoreciendo, de ese modo, a las empresas privadas encargadas de la extracción minera (Guzmán y Alsina, 2018, p. 865).

En consecuencia, es este tipo de teatro, político performativo, como nuestro objetivo de estudio, en esta investigación, *Ausentes-Proyecto escénico*, el cual parte desde una perspectiva de acción interpelativa, se expone como una respuesta frente al conflicto socioambiental ‘El

Baguazo'. Esto se debe a que, desde el arte o el lenguaje escénico, se alcanza una trascendencia como medio de expresión, en el que se muestra, también, las diversas formas de manifestar tales actos que, a la vez, cuestionan la veracidad de las diversas posiciones tanto de las víctimas como de los supuestos 'victimarios'. Asimismo, es en la teatralidad que se mezclan los textos o investigaciones con el dramatismo, sin tergiversar la historia real y, sobre todo, para que quede registro de los hechos dentro del convivio teatral tanto para el actor como para el espectador (Diéguez, 2005).

De este modo, Dubatti, propone que se piense al teatro como parte de un acontecimiento y un espacio de experiencia, manifestando que 'el teatro ya no es evidente' (2007). Este tipo de teatro, por consiguiente, se presenta ante una sociedad silenciosa o desconocedora, que responde, desde lo artístico, a los conflictos sociales. En el caso de *Ausentes*, siendo esta, una creación colectiva interdisciplinaria, los mismos directores, productores y actores partieron de un interés propio sobre dichos conflictos, en el que, además, asumieron su responsabilidad como artistas que están comprometidos con la sociedad buscando elaborar cuestionamientos mediante el arte (Pastor, 2016).

Adicionalmente, como se describe en el libro digital *Ausentes-Proyecto escénico*, el desafío que propone esta obra al transformar la estructura convencional del espacio teatral y todo lo que conlleva a dicha representación es que se genera un espacio 'político' que a la vez es performativo (Tango y Benza, 2021, p. 124). Del mismo modo, estos autores añaden que el proceso que se desarrolló en esta obra, asume el reto de identificar qué lenguaje artístico era más eficiente para realizar este tipo de problemática en la obra (Tango y Benza, 2021, p. 126). Siendo, así, por ende, el teatro político performativo el que más se asemeja a una experiencia que el espectador va a vivir dentro del convivio más íntimamente que otro tipo de teatro, debido a que los directores querían que el espectador se sienta parte de esta problemática que profundizaron en la obra como su respuesta ante estos conflictos socioambientales.

Pastor, asimismo, menciona que este proyecto escénico se realizó ante la necesidad de reflexionar sobre los temas que ocupan a la sociedad peruana y que, también, inquietan. Es de esta manera, que esta autora menciona que a raíz de estos problemas se plantearon, tanto los directores como productores y a la vez el mismo elenco, en qué se puede decir sobre aquello y como desde

el lenguaje escénico o artistas escénico pueden aportar a construir una sociedad más justa y que sea íntegra para cada ciudadano (2016, p.2). *Ausentes* surge como un proyecto escénico interdisciplinario que se realiza desde la creación colectiva, en el que se desarrolla y presenta un conflicto social, más específicamente, un conflicto socioambiental, en el que una comunidad protesta contra una posible ejecución de un proyecto minero y como consecuencia toman la carretera como parte de su oposición ante tal propuesta aceptada por el Gobierno y/o Estado.

Es desde el teatro que se toma una acción directa para dar visibilidad a este conflicto, el cual fue muy desgarrador, para familiares que perdieron a un ser querido tanto de la comunidad awajún como de los policías encargados de liberar la carretera. Es así, que desde el lenguaje escénico se busca mejorar las condiciones de existencia de la sociedad, tomando este proyecto escénico como una representación activista desde lo artístico para manifestarse como una respuesta ante aquel hecho trágico. Igualmente, podemos señalar al teatro como un medio para la reparación simbólica de aquellos sucesos, en el que se contribuye a un proceso de recuperación o sanación y, sobre todo, de justicia social (Romio, 2018).

La responsabilidad acarrea a toda la sociedad, tanto civil como no, cuando se experimentas hechos de suma barbarie, como lo fue este caso en específico, en el que uno se pregunta sobre el origen y sentido del conflicto. Pastor, pone en manifiesto diversas interrogativas en el que nos preguntamos para quién, por qué, quién gana, quién 'pierde, todo en relación con dicho conflicto socioambiental que se desarrolla en *Ausentes* (2016, p.4) Aunque, si bien es cierto, es complejo tratar de responder ante dichas interrogativos, ya que las causas del conflicto no solo significa una oposición por otra, si no que surge a partir de diversos factores que lo estimulan, los cuales poseen cierta complejidad al momento de resolverse y más aún cuando dichas problemáticas ocurren en comunidades alejadas del Estado.

Finalmente, podemos concluir que el teatro funciona como una manera artística o creativa de construir memoria. Como menciona César Brie, puede que el arte no transforme las condiciones de nuestra vida, pero, lo que sí puede lograr, es afectar nuestra percepción, nuestro sentido; es por eso, que uno lo necesita tanto, ya que, además, el arte debe alterar, agitar y hacer pensar o reflexionar (Lucero y Seoane, 2017). O como manifiesta Ernst Fischer (citado por Turner, 1968), el arte debe mostrarse ante la sociedad como un hecho en continua transformación y que a la vez

ayude a cambiarlo, ya que el arte, dentro de una sociedad deteriorada, debe reflejar su decadencia, como lo hace este proyecto escénico, *Ausentes*, teniendo como tema principal los conflictos socioambientales (2013).

Es así, que el teatro se manifiesta ante una sociedad silenciosa, desde su propio lenguaje, y como punto central es este proyecto, que a pesar, de que no tiene una relación directa con el conflicto socioambiental 'El Bagoazo', investiga en este para conocer las causas que lo originaron y, por ende, plasmarlo en su creación colectiva, utilizando todos los recursos necesarios para que se cuente desde una verdad, no tanto crucificando a uno de los bandos, ya sean los manifestante o policías, los cuales se enfrentan en dicha problemática de la historia contada en la obra, si no, que se centra en la reflexión sobre la importancia de conocer y ahondar en dichas problemáticas que acontecen a toda la sociedad.

Aunque a pesar de que el espectador tenga alguna aproximación o no sobre los temas que se tocan en dicho proyecto escénico, el cual son los conflictos sociales en una economía extractiva, es esta obra una obra interpelativa, la cual cuestiona e influye a quien se encuentra presente (Tangoa y Benza, 2021, p.124). Todo esto ocurre dentro del 'convivio teatral', que como lo menciona Dubatti, se realiza a través de la "practica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria" (2003, p.17). Esto, por ende, sucede en la obra interdisciplinaria *Ausentes*, entre el público y los artistas, siendo todos parte de un conjunto, en el que, además, desde el espacio que concede esta obra, su construcción de la dramaturgia y la unión de diversos lenguajes, considerándolo un proyecto interdisciplinario; nos invita a reflexionar sobre el desafío de que se dialoguen las diferencias sociales y, sobre todo, a valorar las infinitas maneras de reconocernos desde un lenguaje artístico (Tangoa y Benza, 2021, p.128).

Conclusiones

En primer lugar, la presente investigación logró argumentar y demostrar que el consumo del teatro político performativo influye en la actitud de los espectadores respecto a los conflictos socioambientales sucedidos durante la primera década del siglo XXI en el Perú, debido a que se encuentra relacionado con la preservación de la memoria histórica, por medio de una acción escénica interpelativa que engloba los acontecimientos socioambientales, como lo es el proyecto escénico *Ausentes*. (p. 9, párrafo uno; p.10, párrafo dos). En el que, además, se vinculó dicho proyecto con el caso específico 'El Baguazo', siendo este un conflicto sucedido durante el 2009, el cual tuvo gran repercusión en la sociedad y se toma desde el lenguaje escénico para potenciar un espacio de memoria, de toma de conciencia y de visibilidad, en función de una perspectiva de acción interpelativa. (p.23, párrafo cuatro; p.24, párrafo uno).

En segundo lugar, a partir de las definiciones de los conceptos de teatro político, teatro performativo y actitud, la investigación encuentra un vínculo entre ellos, así como se desarrolla la relación que se tiene con el espectador, a través del objeto de estudio seleccionado, *Ausentes*. (p.10 párrafo tres). Del mismo modo, la actitud influida en el espectador a través del consumo del teatro político performativo se da por medio de este objeto; sin embargo, son propias de uno, ya que, a través de esa experiencia vivida, cada quien recibe, ajusta y modifica su actitud o denominada, también, conducta. (p. 12, párrafo tres; p.13, párrafo cuatro). De ese modo, este tipo de teatro, contribuye de manera eficaz la influencia en la actitud del espectador, debido a que la historia contada le ha afectado, sacudido o estimulado, en función de cómo se han ido desarrollando las acciones teatrales en base a la 'memoria performativa'. (p.9, párrafo tres; p.15, párrafo cuatro).

En tercer lugar, en función de la contextualización sobre el conflicto socioambiental 'El Baguazo' y, la relación entre teatro y memoria, frente a una sociedad silenciosa. La investigación vincula el teatro político performativo como una respuesta ante dicho conflicto. Como es el caso de *Ausentes*, que responde desde su interés, tanto de los directores como del elenco en general, sobre aquellos conflictos que acarrearán a la sociedad. (p.24, párrafo dos). Asimismo, basándose en

el caso específico mencionado, el teatro político performativo, *Ausentes*, construye una memoria cultural y a la vez le da visibilidad a aquellos que no tuvieron una voz, haciendo alusión a la problemática que se viven comunidades alejadas a la nuestra en base a los conflictos sociales con relación a la extracción minera. (p.23, párrafo tres; p.25, párrafo tres). En el que, además, desde el lenguaje escénico se logra responder ante estas problemáticas socioambientales.



Recomendaciones

La presente investigación, deja abierta la posibilidad de que se siga profundizando en el tema, siguiendo las mismas líneas metodológicas o a través de los demás temas que se desarrollan en el proyecto escénico analizado, como la dramaturgia peruana, la creación y producción escénica, la misma obra en sí, el teatro documental, el teatro peruano, la creación colectiva o, como en este caso, el conflicto social. Este proyecto cuenta con un libro digital, en el que se encuentran tanto el texto completo, la banda sonora como, también, el registro de ensayo, los cuales pueden ser de mucha ayuda para una siguiente investigación desde lo deontológico, debido a que los temas que se ahondan son sociales

Del mismo modo, es necesario que se sigan desarrollando creaciones colectivas, en el que se encuentren tanto actores profesionales, egresados como alumnos de pregrado de la universidad de la PUCP, ya que, además, fomenta el interés por conocer la historia de nuestro propio país. Asimismo, es esta creación colectiva, un buen inicio para más investigaciones sobre los conflictos sociales, que no solamente transcurren en el Perú, sino que es a nivel mundial y, sobre todo, esta relación tan similar que desarrolla este proyecto con el conflicto socioambiental denominado 'El Baguazo'. Podemos afirmar, en la actualidad, que, a pesar de los años transcurridos, se siguen originando más conflictos, los cuales conllevan a consecuencias trágicas.

De esta manera, desde el ámbito de las artes escénicas, existe siempre una respuesta ante tales conflictos, como ha ido realizando, durante 50 años, la agrupación cultural Yuyachkani, quienes, de manera similar con el objeto de estudio seleccionado, en la estética teatral, tocan temas que nos acarrearán como sociedad. En esta investigación, podemos observar, de igual forma, que aún existen brechas y desigualdades entre las diferentes comunidades que se encuentran alejadas de la capital de nuestro país.

Y así como en el conflicto socioambiental se perjudicaron vidas, tanto de policías como civiles de Bagua, es importante recordar estos hechos para que poder accionar si es que en un futuro se vuelve a repetir tales actos desgarradores que no deberían ocurrir nuevamente, si no se debería buscar una equidad y justicia para la sociedad como conjunto, en el que se tengan los mismos derechos, así pertenezcas a una comunidad lejana al Estado, como lo fue Bagua.

Referencias bibliográficas

- Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. 8va reimpresión *Barcelona: Edhasa*.
- Benavides, K. (2015). El problema de la memoria. ¿Cómo recuerdan el baguazo los jóvenes Awajún en Lima? *Anthropía*, (13), 20-28. Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropia/article/view/21312>
- Correa, D., Abarca, A., Baños, C., & Aorca, S. (2019, junio). Actitud y aptitud en el proceso del aprendizaje. *Revista Atlante: Cuadernos de Educación y Desarrollo*. Recuperado de <https://www.eumed.net/rev/atlante/2019/06/actitud-aptitud-aprendizaje.html>
- De la Puente, M. (2015). Memorias performativas en el teatro político contemporáneo. *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, (3), 84-102. Recuperado de <file:///C:/Users/LENOVO/Downloads/243-565-1-SM.pdf>
- Diéguez, I. (2005). Práctica de visibilidad. Ethos, teatralidad y memoria. Recuperado de <http://archivoarte.uclm.es/textos/practicas-de-visibilidad-ethos-teatralidad-y-memoria/>
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Atuel. (1 ed.). Capital Federal, Argentina. p 17.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Durand, A. (2011). *Nuestras tierras, sus ganancias. Recursos naturales, desigualdad y conflicto en la Amazonía peruana. Desigualdad, Legitimación y Conflicto: dimensiones políticas y culturales de la desigualdad en América Latina*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

- Foucault, M. (2008). *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Fowks, J. (2010). El público sigue perdiendo. En *¿Por qué nos odian tanto? Estado y medios de comunicación*, (11), 217-224.
- García, A. (2007, 28 de octubre). El síndrome del perro del hortelano. *El Comercio*. Recuperado de http://www.elcomercio.com.pe/edicionimpresa/Html/2007-10-28/presidente_alan_garcia_julio.html
- Giusti, M. (Ed.). & Tubino, F. (Ed.). (2007). *Debates de la ética contemporánea*. Lima: Estudios Generales Letras - Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Gragera, J. (24 de marzo, 2017). ‘Ausentes-Proyecto Escénico’: Destripar un conflicto social más allá del escenario. En *Lima. Agenda Cultural*.
<https://enlima.pe/blog/critica-teatro/ausentes-proyecto-escenico>
- Guzmán, F., & Alsina, M. (2018). El “Baguazo” en el discurso periodístico peruano. Un análisis crítico de los medios durante el conflicto amazónico de 2009. *Estudios sobre el mensaje periodista*, 25(2), 853-867. Recuperado de [file:///C:/Users/LENOVO/Downloads/64813-Texto%20del%20art%C3%ADculo-4564456571284-1-10-20190805%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/LENOVO/Downloads/64813-Texto%20del%20art%C3%ADculo-4564456571284-1-10-20190805%20(2).pdf)
- Instituto Cervantes (2017). *Marcas sufijadas*. Biblioteca fraseológica y paremiológica. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/lengua/biblioteca_fraseologica/n1_cantera/gramatica_08.htm
- Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. México, México: Editorial Innova.

Lucero, C., & Seoane, L. (2017, 15 de julio). Teatro. César Brie: 'El arte debe inquietar, sacudir, hacer pensar y divertir'. *La Izquierda*. Recuperado de <https://www.laizquierdadiario.com/Cesar-Brie-El-arte-debe-inquietar-sacudir-hacer-pensar-y-divertir>

Macassi, S. (2009). Medios y conflictos sociales entre el rating y el activismo. *Diálogos de la comunicación*, (78), 1-11.

Macintyre, A. (1991). *Historia de la ética*. Barcelona: Paidós.

Manrique, Nelson. (2002). *El tiempo del miedo: la violencia política en el Perú, 1980-1996*. Lima, Fondo editorial del Congreso del Perú.

Morales, J. (2007). *Psicología social*. Recuperado de <file:///C:/Users/LENOVO/Downloads/002%20-%20Handbook%20Psicolog%C3%ADa%20Social%20Morales.pdf>

Moreno Turner, F. (1968). Arte. La Necesidad del Arte de Ernst Fischer. *Anales de la Universidad de Chile*, (145), 141-145.

Nagel, T. (2013). *¿Qué significa todo esto? Una brevisima introducción a la filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.

Pastor, L. (2016). *Programa Ausentes – proyecto escénico*. Lima, Perú.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

- Romio, S. (2018, 05 de octubre). El “pre-Baguazo” y sus historias: anatomía de un conflicto (mayo-junio 2009). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Recuperado de <https://journals.openedition.org/nuevomundo/72918#bibliography>
- Saboya, M. (2012). *Teatro posdramático y performance*. Recuperado de <https://mariasaboya.files.wordpress.com/2012/05/teatro-posdramc3a1tico-y-performance.pdf>
- Solíz, L. (1976). *La teoría del teatro de Erwin Piscator. Estudios escénicos*.
- Tangoa, C., & Benza, R. (2021). *Ausentes proyecto escénico*. Recuperado de <file:///C:/Users/LENOVO/Downloads/AUSENTES%20LIBRO%20DIGITAL%20ISBN%20FINAL.pdf>
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto impreso.
- Theidon, K. (2004). *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación*. Recuperado de http://www.repositorio.iep.org.pe/bitstream/handle/IEP/590/theidon_entreprojimos.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Vásquez, C. (2020, 5 de junio). Baguazo: se cumplen 11 años del conflicto y no hay ningún responsable. *La República*. Recuperado de <https://larepublica.pe/sociedad/2020/06/05/baguazo-se-cumplen-11-anos-del-conflicto-y-no-hay-ningun-responsable-lrnd/>
- Vignale, S. (2014). Foucault, actitud crítica y subjetivación. *Cuadernos De filosofía*, (61), 5-17. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CdF/article/view/2440/2097>