







































































































































































































































GÓMEZ, José

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

GRUPO CUATRO TABLAS.

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

GRUPO DE TEATRO MAGUEY.

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

GRUPO YUYACHKANI

- 2008 “Antígona” *Programa de mano*. Lima
- s.a. “La No Presencia” *Yuyachkani*. Consulta: 2 de marzo de 2012.  
<[www.yuyachkani.org/download/lamujerdenegro.doc](http://www.yuyachkani.org/download/lamujerdenegro.doc)>

HAUSER, Arnold

- 1977a “El papel del artista en la vida de la sociedad: la posición del artista en el curso de la historia”. En *Sociología del arte*. Barcelona: Guadarrama.
- 1977b “El arte como producto de la sociedad: Elementos de la creación artística”. En *Sociología del arte*. Barcelona: Guadarrama.

## HEMISPHERIC INSTITUTE

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

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

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

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

## KURAPEL, Alberto

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

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

## LUQUE, Gino

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

## MANRIQUE, Nelson

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

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

## MESA NACIONAL SOBRE DESPLAZAMIENTO – SEPIA

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

## MATEOS VEGA, Mónica

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

## PAVIS, Patrice

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

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

## PISCATOR, Erwin

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

## PORTOCARRERO, Gonzalo

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

## PRIETO, Antonio

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

- <[http://artesescenicass.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/250/teatralidadperformance\\_aprieto.pdf](http://artesescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/250/teatralidadperformance_aprieto.pdf)>
- 2007 “Performance y teatralidad liminal: hacia la represent – acción”  
*Archivo Virtual Artes Escénicas*. Consulta: 19 de Febrero de 2012  
<[http://artesescenicass.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/129/Performance%20y%20teatralidad%20liminal.pdf](http://artesescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/129/Performance%20y%20teatralidad%20liminal.pdf)>
- 1992 *El teatro como vehículo de comunicación*. México: Trillas.
- PRIETO, Ricardo
- s.a. Teatro o Literatura: una oposición artificial. *Espacio Latino*. Consulta: 2 de Marzo de 2012.  
<[http://letras-uruguay.espaciolatino.com/prieto\\_ricardo/teatro\\_o\\_literatura.htm](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/prieto_ricardo/teatro_o_literatura.htm)>
- PROVERBIA
- 2008 Henrik Ibsen. De la sociedad. *Proverbia.net*. Consulta: 7 de Marzo de 2012.  
< <http://www.proverbia.net/newsletter/newsletter.aspx?id=34>>
- PROYECTO VERACRUZ
- 2010 “Ovación total en la inauguración del 2do Festival Emilio Carballido”.  
Proyecto Veracruz. Consulta: 12 de Febrero de 2012  
<<http://www.proyectoveracruz.com/2010/08/20/ovacion-total-en-la-inauguracion-del-2do-festival-emilio-carballido/>>
- PUCHADES, Xavier
- 2003 “Análisis de espectáculos de Patrice Pavis” *Stichomythia*. Valencia, número 1. Consulta: 3 de Marzo de 2012.

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

RUBIO, Miguel

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

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

RUTGERS

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

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

SALAZAR, Hugo

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

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

SOBERON, Santiago

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

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

TAYLOR, Diana

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

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

## TRANSPARENCIA

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

## TURCO, Hector

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

## VILLAGÓMEZ, Alberto

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

## ZWENGER, Anna

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



## Anexos

## Anexo 1: Cuestionario de Patrice Pavis (2000: 51-52)<sup>1</sup>

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

---

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

## Anexo 2: Guía de Entrevista

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



## 1. Matriz de Investigación

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

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

espectador, participan mediante su rol de ciudadanos.

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

**TEATRALIDAD LIMINAL:**

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

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

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

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

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

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

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

Es un derecho usualmente asociado a los derechos humanos.

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

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

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

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

### VINCULO CON MARCO TEORICO Y ENTREVISTAS

Entrevista a Augusto Casafranca:

"Necesidad de habitar una entidad que no existía"

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

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

Para ponerle humor"

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

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

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

Marco teórico:

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

Velorio es un acto ciudadano por tanto puede ser performance.

Adiós Ayacucho es Performance Política.

Entrevista a Augusto Casafranca:

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

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

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















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

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

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