

# AUSENTES – PROJETO ESCÊNICO. UMA EXPERIÊNCIA ESCÊNICA DEL CONFLICTO SOCIAL

*AUSENTES – PROJETO CÊNICO. UMA EXPERIÊNCIA CÊNICA DO CONFLITO SOCIAL*

Rodrigo Benza

Profesor Auxiliar. Departamento de Artes Escénicas. Pontificia Universidad Católica del Perú

[benza.r@pucp.edu.pe](mailto:benza.r@pucp.edu.pe) ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3386-5575>

## RESUMEN

El presente texto presenta el proceso de creación del montaje *AUSENTES - proyecto escénico*, estrenado en marzo del 2016 y producido por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). La obra, creada colectivamente, presenta un conflicto social en el que pobladores que están protestando contra la implementación de un proyecto minero y policías son obligados a enfrentarse. Este texto discurre tanto sobre el mismo proceso de creación, como sobre los principios conceptuales y estéticos que lo guiaron, tales como la creación colectiva, el papel del artista ciudadano, la influencia de elementos de teatralidad andina y la exploración del espacio compartido.

Palabras clave: *AUSENTES - Proyecto Escénico; Conflictos Sociales; Creación Colectiva*

## RESUMO

O presente texto apresenta o processo de criação da peça *AUSENTES - proyecto escénico*, que teve sua estreia em março do ano 2016 e foi produzido pela Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). A peça, criada coletivamente, apresenta um conflito social no qual moradores em protesto contra a implementação de um projeto mineiro e policiais são obrigados ao confronto. O texto discorre tanto sobre o próprio processo de criação, como sobre os princípios conceituais e estéticos que o guiaram, tais como a criação coletiva, o papel do artista cidadão, a influência de elementos de teatralidade andina e a exploração do espaço compartilhado.

Palavras chave: *AUSENTES - Proyecto Escénico; Conflitos Sociais; Criação coletiva*

Submetido em: 15 de Setembro de 2017  
Aceito para publicação em: 30 de Janeiro de 2018

*AUSENTES - proyecto escénico* es un montaje de creación colectiva que trata sobre los conflictos sociales y el manejo del poder, que estrenó en marzo del 2016 en Lima - Perú y fue producido por la Especialidad de Creación y Producción Escénica de la Facultad de Artes Escénicas (FARES) de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

Es importante mencionar que este fue un montaje profesional producido por la Universidad. En ese sentido, a pesar de que hubo participación de estudiantes y de que hubo un componente pedagógico, el énfasis estaba en la investigación escénica y la creación artística.

El montaje, como menciono en el programa de mano,

busca interpelarnos como ciudadanos sobre el manejo del poder en nuestro país. Para esto se presenta un conflicto social ficticio en el cual una población toma una carretera en protesta contra la posible implementación de un proyecto minero. El Estado envía a la policía para liberar la carretera y se producen enfrentamientos que dejan muertos y heridos de ambos bandos. ¿Quiénes son responsables de esta situación? ¿Pudo evitarse? (BENZA, 2016a).

Este texto expone aspectos conceptuales, políticos, artísticos y estéticos del proceso de creación del montaje.

## **La propuesta**

El Perú es un país en el que el apoyo estatal en sus distintas esferas - poder central, regional y municipal - a la investigación y creación artística, particularmente la escénica, es prácticamente inexistente. No solo no existen leyes que otorguen fondos concursables a grupos o artistas para que desarrollen proyectos

artísticos, sino que tampoco existe una ley de mecenazgo o de incentivo fiscal que haga que las empresas tengan un interés particular para apoyar iniciativas culturales. Esta es tal vez una de las razones principales por las que no es fácil realizar procesos de investigación escénica y los existentes, dependen en gran medida del compromiso e interés de los artistas y grupos que tienen que buscar otras maneras de sustentarse para poder dedicarse a su arte y a su creación.

Es por esto que cuando, en mi condición de profesor en la PUCP, me encargaron realizar una propuesta de montaje como parte de las actividades de lanzamiento de la Especialidad de Creación y Producción Escénica de la PUCP, comprendí que sería una gran oportunidad para desarrollar una creación a partir de una investigación colectiva. Sin embargo, no sabía bien sobre qué podría tratar este montaje. Le pregunté, entonces, a Lorena Pastor, Coordinadora de la Especialidad, qué tema le interesaría que desarrollemos. Ella, sin pensarlo mucho y orgánicamente, me dijo que le inquietaba cómo se maneja el poder en el país.

Después de esa conversación, me vino a la mente una idea que había surgido algunos años antes, en el 2013, durante las grandes protestas en Brasil<sup>1</sup>: Hacer un trabajo sobre el policía antimotines, pero partiendo de su lado más íntimo. Pensaba: ¿qué pasará en la mente de este policía mientras le pega a un estudiante? O incluso ¿pasa algo por su cabeza? ¿Qué pasa cuando llega a su casa?, ¿qué cuenta?, ¿cómo describe su día de trabajo? De repente este violento policía es un padre amoroso con sus hijos y un amigo bonachón en el barrio...

Preparé un pequeño proyecto para presentar a la Facultad en el que planteaba que la creación partiría de la investigación de temas como el poder, el abuso de poder, la corrupción y la manipulación. También partía de conceptos como el hecho de que lo legal y lo legítimo no siempre van juntos, de la criminalización de la protesta; de soldados o policías violentando a la ciudadanía - a veces contra su voluntad, - para defender intereses particulares. Estos temas tendrían como eje de la investigación la figura del policía y su participación en los conflictos en los que los intereses de las esferas de poder se oponen a los derechos de los ciudadanos.

En el proyecto se presenta también la propuesta de realizar una creación colectiva.

El Perú tiene una tradición de creación colectiva desarrollada a partir de los años de 1970 dentro de la corriente Latinoamericana, impulsada con fuerza desde Colombia por grupos como el Teatro Experimental de Cali (TEC), dirigido por Enrique Buenaventura y el teatro La Candelaria, dirigido por Santiago García. Dos de los más importantes referentes de esta corriente en Perú son los grupos Cuatrotablas y Yuyachkani, ambos surgidos en 1971.

Una de mis grandes influencias tanto a nivel estético como temático y político es, justamente, el trabajo del grupo Yuyachkani, que acompañó íntimamente desde hace más de una década. En sus procesos de creación, que suelen ser bastante largos, los miembros del grupo generalmente parten del actor en el espacio. En estos, se produce un primer momento de generación de material, denominado acumulación sensible que, según el director del grupo, Miguel Rubio (2001, p.77), consiste en aproximarse “de manera muy libre a la temática planteada por el espectáculo que vamos construyendo, buscamos rescatar nuestro lado no necesariamente racional sino de texturas, asociaciones, objetos, textos, etc.”. Este material generará los eslabones que constituyen unidades escénicas con inicio, medio y fin. Estas unidades se van guardando para, luego, jugar con ellas como un rompecabezas y formar la cadena que luego se convertirá en la obra final<sup>2</sup>.

En mis procesos creativos generalmente utilizo la acumulación sensible y la elaboración de eslabones aprendidas con Yuyachkani. Sin embargo, mientras elaboraba el proyecto de *AUSENTES - proyecto escénico*, percibí dos cosas que hicieron que tenga que hacer adaptaciones al formato de creación antes descrito: La primera es que no podría partir de un trabajo de laboratorio con actores porque me tomaría demasiado tiempo de investigación y nos regíamos con un cronograma previamente establecido con la Universidad. La segunda, es que necesitaba formar un equipo que pueda aportar a la creación desde distintas miradas artísticas para poder enfrentar una temática tan compleja.

Se decidió que el trabajo de creación tendría tres etapas principales: la investigación, a cargo del equipo de dirección; la creación en el espacio con los actores, y el montaje.

Se formó, entonces, el equipo de dirección constituido por Claudia Tangoa (directora teatral), Mónica Silva (directora de movimiento), Jorge Baldeón (director visual y de espacio), Lorena Peña (productora), Mayra Barraza (asistente de dirección), la periodista de investigación Jacqueline Fowks (asesora) y yo como director general. Empezamos el proceso de creación siguiendo dos líneas paralelas de investigación en mesa: la temática y la formal.

Si bien no podríamos afirmar que en esta etapa se realizó una acumulación sensible como la trabaja el grupo *Yuyachkani*, sí podemos decir que se realizó un proceso de acumulación de material que luego generó los eslabones que condujeron el proceso de creación de *AUSENTES - proyecto escénico*.

La investigación temática estaba centrada en el análisis de documentos, noticias y videos sobre diversos conflictos sociales en el país, principalmente de los últimos 10 años. Después de un primer sondeo, decidimos profundizar en algunos de los conflictos más significativos: Moqueguazo (2008, región de Moquegua), Las Bambas (2008, región de Piura), Bagua (2009, región de Bagua), Tía María (2009, región de Arequipa), Espinar (2012, región de Cusco), Conga (2012, región de Cajamarca), principalmente<sup>3</sup>.

A pesar de que cada uno de estos conflictos posee particularidades, tales como las causas, duración o nivel de violencia, comparten también una serie de características que fueron importantes para nosotros. Una de las principales es que todos se dieron en un ámbito rural y sus protagonistas fueron campesinos o población indígena, enfrentándose a policías. Esto generaba que, desde Lima (Perú es un país extremadamente centralizado en su capital), la percepción de dichos conflictos fuera bastante vaga y sesgada por la información brindada por los medios de comunicación y las esferas de poder.

Esta investigación nos permitió comprender mejor las causas de los conflictos y las formas como estos son enfrentados principalmente por el Estado. Además nos brindó material como situaciones y personajes, que luego serían incorporados en la creación de la obra.

Accedimos también a documentos como cartas de protesta contra proyectos mineros o convenios entre empresas mineras y la policía, por ejemplo. Por otro lado, realizamos entrevistas sobre el tema con antropólogos, abogados de derechos humanos, policías, viudas de policías y personas que estuvieron vinculadas a la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR<sup>4</sup>). Todo este material fue acumulado y constituyó el primer insumo para la creación con los actores.

La investigación formal, en esta primera etapa, era más conceptual que práctica y se centró en buscar referentes estéticos que nos pudieran guiar para el proceso de creación. Al mismo tiempo, y de forma colectiva, fuimos definiendo quiénes formarían el resto del equipo de creación. En ese sentido, por ejemplo, para la elección de los actores era indispensable que sean creadores, ya que hay grandes actores que no tienen ni el interés ni la capacidad para lidiar con procesos largos de creación e investigación, y que tengan un interés ciudadano por desarrollar la temática propuesta; es decir, que tengan una posición política como artistas, pero no política en el sentido partidario o de una tendencia política en particular, sino que se asuma como un artista ciudadano que está presentando un cuestionamiento concreto sobre el manejo del poder, en este caso.

Este trabajo duró aproximadamente tres meses y cuando estábamos próximos a recibir a los actores, sentimos la necesidad de organizar mejor el material acumulado. Para esto utilizamos las categorías de trabajo desarrolladas por Santiago García (1994): la situación, la acción y el personaje. Estas categorías son desarrolladas por García al momento de teorizar sobre la dramaturgia en la creación colectiva y, según él, sin ellas no “se puede concebir la existencia de un espectáculo teatral” (p. 205).

García (1994) define las tres categorías de la siguiente manera: “podría decirse que la *situación teatral* es el complejo de circunstancias espacio-temporales en las que se desarrolla un acontecimiento” (p. 206), “la *acción* es lo que sucede” (p. 209) y “el *personaje* es el que ejecuta la acción” (p. 216). Para estas dos últimas categorías, parte de los postulados de Aristóteles, sin embargo, en su abordaje al personaje, las ideas de Bertolt Brecht están muy presentes:

el personaje de las obras de creación colectiva no tiene como objetivo el de llevar al público a un estado de credibilidad (identificación) sino el de mostrarle a través de episodios las contradicciones existentes en una circunstancia dada por personajes que, por el hecho de aparecer determinados por las circunstancias, son (de ahí su carácter contradictorio) capaces de cambiarlas o transformarlas (García, 1994, p. 219).

García (1994) plantea que el proceso de creación puede partir de cualquiera de las tres categorías. Comenzamos entonces a organizar todo el material siguiendo las categorías y decidimos centrarnos en los personajes. Para ese entonces habíamos alcanzado una pregunta que se convertiría en guía de todo el trabajo: ¿Qué pasa para que un ciudadano que protesta se enfrente a un policía en el contexto de un conflicto social llegando, en el peor de los casos, a causar la muerte? Teniendo esta pregunta como norte, armamos una lista de personajes que intervenirían directa o indirectamente en estas muertes. Esta lista iba desde representantes de organismos internacionales como el Fondo Monetario Internacional (FMI) hasta la campesina que lucha por sus tierras, pasando por el Presidente, empresarios mineros, policías, dirigentes campesinos, representantes de ONGs, miembros de la prensa, entre otros.

Empezamos el trabajo con los seis actores seleccionados<sup>5</sup> y los recibimos con ese material. Cada uno de ellos provenía de experiencias y estilos diferentes y eso era algo que queríamos aprovechar. Se les pidió entonces que escogieran dos de los personajes de la lista - en la que había más de 30 - que fueran muy diferentes el uno del otro. Así, Andrea Fernandez, por ejemplo, escogió al empresario minero y a la campesina. Ricardo Delgado escogió al Presidente y al policía muerto. El trabajo inicial consistía en preparar una presentación de su personaje de la forma que quisieran.

Durante dos semanas se prepararon las presentaciones con ayuda del equipo de dirección y así surgieron las primeras imágenes y situaciones que luego se convertirían en la semilla del argumento. Se trabajaba además desde el cuerpo con la directora de movimiento, partiendo del concepto del enfrentamiento y la pelea.

Seguimos produciendo material tanto desde los actores en el espacio, como con los compositores musicales<sup>6</sup> y el director de video<sup>7</sup> que se unieron al equipo. En un momento determinado, percibimos que necesitábamos algo que organice todo el material que estaba surgiendo y que guíe las exploraciones subsecuentes, y decidimos que lo haríamos con un esquema claro de sucesión de acontecimientos. El argumento que surgió fue el siguiente: La empresa minera *Newmine* va a implementar un proyecto minero en la localidad de El Progreso. La población no está de acuerdo con este proyecto y presenta, repetidas veces, su disconformidad a distintas autoridades del gobierno. Al no ser escuchada, la población decide tomar la carretera del Libertador para llamar la atención de las autoridades. El Presidente de la República rechaza esta medida y anuncia que es imposible suspender el Proyecto. Se envía a la Policía a liberar la carretera y se generan los primeros enfrentamientos. El jefe del operativo policial promueve un diálogo con los manifestantes. Mientras tanto, grupos de poder presionan al Presidente para que declare el Estado de Emergencia, hecho que corta el diálogo y produce un nuevo enfrentamiento causando la muerte de uno de los dirigentes de la protesta y un policía. Una Comisión de Alto Nivel llega a El Progreso y se acuerda la suspensión del proyecto. La carretera se libera. Los espíritus del dirigente y el policía se encuentran y por primera vez se reconocen como personas. Las viudas se enfrentan a la burocracia estatal. Los espíritus buscan juntos su lugar de descanso.

Una vez definido el argumento, continuamos produciendo material y organizando los eslabones. Se incorporó el resto del elenco compuesto, principalmente, por estudiantes de la Facultad de Artes Escénicas (FARES) de la PUCP. Sentíamos que





Imagen 1: Pago a la tierra de los muertos. Fuente: Página del FAE Lima en Facebook: <https://www.facebook.com/faeLimaoficial/photos/a.649883201870578.1073741836.563683837157182/650196311839267/?type=3&theater> Acceso en: enero 2018

esta situación no se podía presentar con pocos actores y estos estudiantes configuraron un coro de danza y actuación representando a pobladores y policías. Con el equipo completo, se procedió al trabajo de montaje.

A continuación haré hincapié en aspectos estéticos determinados que fueron pilares del proceso creativo y, por lo tanto, del resultado del montaje.

## Teatralidad andina

Uno de los elementos estéticos que queríamos explorar era el de la teatralidad andina.

*Teatralidad Andina* es un concepto utilizado por Miguel Rubio, director del grupo *Yuyachkani*, para referirse a las distintas manifestaciones escénicas que tienen su origen en la mezcla entre manifestaciones pré-hispánicas, y aquellas traídas por los españoles durante la colonia<sup>8</sup>. Una de las características que Rubio resalta en este tipo de manifestaciones es que el mundo de la representación y el mundo cotidiano están totalmente mezclados y se influyen mutuamente. A partir de la investigación de Rubio, propongo una lista de elementos que podemos encontrar en la teatralidad andina:

Se podría afirmar que las manifestaciones de teatralidad andina presentan las siguientes características comunes: Presencia del teatro, la danza y la música. Se encuentran, principalmente, en contextos rituales de fiesta. Uso de máscaras (el danzante enmascarado) y el juego (pukllay). Generalmente, el público tiene conocimiento y comprensión de los códigos de representación y juego, y forma parte activa de la manifestación escénica (Benza, 2016, p. 4613).

Esta estética surgió de forma casi natural desde el equipo durante el proceso. Uno de los personajes escogidos por Melvin Quijada fue el del periodista local. Al momento de preparar su presentación, él pensó: “para presentar esto tan duro, necesito de humor”. Cabe mencionar que Melvin es de la región de Huancayo, en los Andes centrales, y es maestro de distintas danzas peruanas. Melvin pidió a sus compañeros que entraran al espacio como en un juego de carnaval muy lúdico y divertido. Mientras eso sucedía él narraba hechos de un enfrentamiento real tales como que un manifestante estaba siendo apuntado con un arma por un policía o que un policía estaba siendo brutalmente golpeado por los manifestantes. Este fue tal vez el primer elemento de teatralidad andina que surgió en el proceso de creación.



Imagen 2: Enfrentamiento lúdico. Fuente: Página del FAE Lima en Facebook: <https://www.facebook.com/faeLimaoficial/photos/a.649883201870578.1073741836.563683837157182/650196311839267/?type=3&theater> Acceso en: enero 2018

Un día le pregunté a Melvin en qué danza participaban los policías y me dijo que en su región estaban muy presentes en la danza guerrera de los Shapish de Chupaca<sup>9</sup>. Me mostró la danza, con su cadencia y fortaleza particular, y dije: “así tienen que entrar los policías”. Les pedí entonces a Melvin y Ricardo Delgado que busquen otra danza guerrera para la entrada de los manifestantes, y propusieron la danza de los Shacshas de la región de Ancash<sup>10</sup>.

Luego, a partir de la propuesta de carnaval de Melvin, decidimos que el primer enfrentamiento entre policías y manifestantes sería lúdico. Es propio de las manifestaciones de teatralidad andina mezclar el dolor y la violencia con el humor. A nivel espacial, además, partimos del formato de La Guerrilla que se desarrolla durante la Fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo, en la que el espacio

escénico es la pista que rodea la plaza y el público está tanto en la plaza como en la periferia<sup>11</sup>. Además, hay una interacción directa entre los actores y el público a través del juego.

Otro elemento de la teatralidad andina que fue importante para el desarrollo de la creación fue el componente ritual. Estas manifestaciones escénicas están presentes, generalmente, en contextos rituales en honor a un santo o una virgen, producto del sincretismo religioso entre los cultos locales prehispánicos y los católicos. En el montaje, decidimos realizar nuestros propios rituales al final de la obra. El espíritu del policía y el del dirigente de la protesta buscan juntos un lugar de descanso y ofrecen un pago a la tierra<sup>12</sup>. La obra termina con el mapa del Perú contorneado de fósforos que el público prende, haciendo que el fuego rodee el mapa.

La música de la obra también tiene una fuerte influencia de la cultura andina. Elegimos, junto con los compositores, que los instrumentos presentes serían saxofones y violines<sup>13</sup> principalmente. Esta configuración es muy común en los conjuntos andinos que acompañan las danzas, particularmente en los andes centrales.

## **El espacio**

Hay una definición del concepto de dramaturgia que Miguel Rubio utiliza con la cual me identifiqué plenamente: la organización de la acción en el espacio compartido. Para él, “en esta concepción de dramaturgia el espectador tiene un lugar protagónico. Ya no es pasivo. El público tiene que tomar decisiones” (Rubio apud Benza, 2016b). Desde la primera etapa de investigación, sabíamos que no queríamos limitarnos a un escenario frontal. Queríamos tener la posibilidad de experimentar con el espacio y con la relación con el público. Decidimos utilizar un espacio grande, tipo galpón, y colocamos alrededor tarimas de diversos tamaños y alturas que constituirían pequeños escenarios para escenas determinadas. Sin embargo no había separación entre escenario y platea. De esa manera, la acción a veces transcurría en el medio del espacio compartido, a veces en las tarimas, a

veces entre las tarimas y el centro. Esto daba al espectador (utilizo esta palabra por no encontrar una palabra más adecuada para nombrar al público que participa de la experiencia escénica) un papel muy activo y de atención permanente ya que no sabía dónde sería la siguiente escena y era “obligado” a moverse por el espacio. Daba también un poder de decisión porque cada uno decidía si se movía y hacia dónde.

Una de las principales razones por las cuales decidimos usar este tipo de relación espacial con el público era la necesidad de que estuviera dentro del conflicto, que formara parte de él. Inclusive, los espectadores eran incluidos en la obra ya sea como pobladores de la protesta durante una entrevista en vivo o como miembros del congreso a quienes se está dirigiendo un congresista de la oposición. El espectador está en medio del conflicto y tiene que tomar decisiones. No puede ser indiferente.

## **El documento**

Otro elemento importante en la obra es la presencia del documento. No se podría decir que es una obra documental, sin embargo sí tiene escenas documentales y documentos reales presentes en ella.

Mientras el público entra, en las paredes se proyectan los documentos mencionados al inicio de este texto: cartas de protesta contra una empresa minera, y convenios entre la policía y la empresa minera, por ejemplo. Lo que se proyecta son documentos cuyo contenido es real, a pesar de que ha sido modificado para que corresponda a la coyuntura ficticia presentada en la obra.

Existen tres personajes femeninos que escapan al argumento planteado - a pesar de que hay una conexión temática - y que presentan testimonios reales presentados dentro de la técnica denominada teatro verbatim<sup>14</sup> o al pie de la letra, que sería una forma de teatro testimonial.

Uno de estos personajes, *Sandra García*, fue entrevistada por nosotros y, a partir de su entrevista, se construyeron las dos escenas en las que aparece. Sandra es una de las dirigentes de la *Asociación de Viudas, Madres y Sobrevivientes de Miembros de las Fuerzas Armadas y Policía Nacional* y perdió a su esposo mientras desactivaba una bomba colocada por *Sendero Luminoso*<sup>15</sup>.

Otro testimonio es el de *La Campesina*, que fue construido a partir de testimonios de *Máxima Acuña*, una mujer campesina que tiene años peleando por sus tierras contra la minera Yanacocha en la región de Cajamarca en el norte de los Andes.

Tenemos también a *La Testigo*, que es un personaje construido a partir de un audio de una llamada telefónica realizada durante una protesta, denunciando que los policías se auto-colocaron una bomba en la comisaría para tener excusa para culpar a los pobladores y reprimir la protesta con más agresividad.

La construcción de los discursos de otros personajes tienen fragmentos tomados de personas y declaraciones reales, tales como el congresista de la oposición y el Presidente de la República, y hay escenas basadas en hechos reales, tal como la captura del coronel de la policía en manos de los manifestantes y la exigencia de pedir disculpas públicas.

Durante uno de los enfrentamientos presentados en la obra se proyecta en las paredes imágenes de conflictos reales entre ciudadanos y policías en distintas partes del mundo.

### **Creación colectiva / proceso colaborativo**

A pesar de que los principios de creación colectiva desarrollados en Latinoamérica son la principal influencia para la creación de la obra, fue también muy importante el concepto de proceso colaborativo tal como lo plantea Antonio Araújo (2006, p. 127), para quien el proceso colaborativo:

constitui-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, trabalhando sem hierarquias – ou com hierarquias móveis, a depender do momento do processo – e produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos.

El proceso de creación de *AUSENTES - proyecto escénico* utilizó desde el inicio este concepto. Cada uno de los creadores trabajaba desde su área específica y en diálogo constante con las otras áreas. Esto permitió no solo un mejor aprovechamiento del tiempo, ya que los diversos directores podían trabajar de forma paralela con los actores y diseñadores, sino también que los distintos lenguajes confluyan orgánicamente. Todos estábamos alineados con la temática y el sentido que queríamos darle al montaje, y cada uno aportaba desde su lugar de creación.

## **El desafío**

¿Cómo conseguir la empatía? ¿Cómo ponerte en el lugar del otro sin traicionar tus principios? *AUSENTES - proyecto escénico* busca presentar los distintos puntos de vista en torno del conflicto, proponiendo que los conceptos de buenos y malos o de víctimas - victimarios no sean dicotómicos sino que se encuentren a lo largo de un espectro y que las posiciones sean también dinámicas.

El Perú es un país que sufrió 20 años de un conflicto armado interno cuyas secuelas están aún presentes, algunas siendo más explícitas que otras. Tenemos un país polarizado que no consigue reconciliarse principalmente porque los perpetradores de las matanzas de inocentes, tanto de un lado como del otro<sup>16</sup>, no reconocen su culpa ni piden perdón a la población. En los conflictos sociales, las secuelas de este conflicto armado afloran. Inclusive se ha llegado a inventar el término terrorista antiminero para referirse a aquellos que protestan contra la implementación de proyectos mineros.

Todos tenemos una postura política aunque no la evidenciamos o, inclusive, aunque no seamos conscientes de ella. Nosotros como artistas debemos ser conscientes de cuál es nuestra postura, porque es desde ahí que vamos a crear.

La postura del equipo de *AUSENTES - proyecto escénico* era cuestionar la maquinaria morbosa que hace que dos ciudadanos, sin conocerse, se enfrenten hasta matarse. Ellos se enfrentan por conflictos de intereses de diversos agentes políticos y económicos. En sus cuerpos están los intereses económicos de las empresas, los intereses de los gobernantes; los intereses de los ciudadanos de determinada localidad, los intereses de representantes de ONGs, etc. Todos estos intereses confluyen en los cuerpos que se enfrentan y se lastiman. El policía y el ciudadano dejan su condición de sujetos, en el sentido Freiriano, para ser personificaciones de algo que genera odio. Cuando el policía le dispara al ciudadano, no le está disparando a la persona, sino a lo que representa. Cuando los ciudadanos golpean a un policía, sucede lo mismo. Este encuentro lo condensamos en una de las escenas finales:



Imagen 3: Mapa con fuego. Fuente: Página del FAE Lima en Facebook: [https://www.facebook.com/faeLimaoficial/photos/a.649883201870578.1073741836.563683837157\\_182/650196148505950/?type=3&theater](https://www.facebook.com/faeLimaoficial/photos/a.649883201870578.1073741836.563683837157_182/650196148505950/?type=3&theater) Acceso en: enero 2018



## ESCENA 29 TESTIMONIO DEL CORONEL ALFREDO MORÁN

El CORONEL en pie en el medio del proscenio. Durante la escena los coros se irán aproximando a él.

CORONEL

Soy Alfredo Morán, Coronel de la Policía Nacional. Siempre he cumplido con mi deber. Siempre he seguido las órdenes. Quise dialogar, evitar más muertes. Por eso mi propia gente me llamó cobarde.

CORO TODOS

Pido disculpas al pueblo de El Progreso. Pido Disculpas

CORONEL

Y hoy enfrento un proceso disciplinario por incumplimiento del deber.

CORO VIUDAS

¿Cuál es tu deber?

CORONEL

¿acatar y someter? ¿reprimir? ¿disparar?

CORO MANIFESTANTES

¿Cuál es tu deber?

CORONEL

Defender los intereses de la Patria.

CORO VIUDAS y MANIFESTANTES

Los intereses del poder.

CORONEL

Nos dicen que los manifestantes son manipulados. Y a nosotros ¿también nos manipulan?

CORO POLICÍAS

Solo seguimos órdenes. Solo nos defendemos.

CORONEL

La piedra que nos lanzan los manifestantes, no va dirigida a nosotros.

CORO POLICÍAS

Pero somos nosotros los que recibimos el golpe.

CORONEL

Para ellos, no somos personas. Somos la cara del Estado que los abandona.

CORO POLICÍAS

Somos los que damos la cara.

CORONEL

En nosotros descargan toda su rabia, su frustración. Para nosotros ellos tampoco son personas.

CORO MANIFESTANTES

En nosotros descargan toda su rabia, su frustración.

CORONEL

Para el Estado tampoco somos personas

CORO

(viudas) Somos invisibles, (policías) somos objetos, (manifestantes) terroristas,  
(policías) perros, (viudas y manifestantes) estorbos, (todos) desechables .

CORONEL

Juan Chaupis, de la comunidad de Yuyus en El Progreso murió por herida de bala.

CORO TODOS

¡Por indiferencia!

CORONEL

Armando Villalobos, suboficial de la Policía Nacional murió por politraumatismo.

CORO TODOS

¡Por abandono!

CORONEL

Y yo me pregunto, ¿para qué murieron?

CORO y CORONEL

¡Para qué!

Como equipo de artistas consideramos que estas dinámicas y tensiones trascienden a un gobierno determinado y son transversales al sistema que rige nuestro país. Es por eso que durante la obra no se hacen referencias directas a momentos específicos del contexto peruano ni a determinados personajes. El presidente, no es un presidente en particular, sino que representa a los presidentes que vienen gobernando el país durante las últimas décadas. El único momento en que se hace referencia al Perú es al final. El argumento ya terminó y entra un mapa del Perú al que los espectadores encienden con fuego como un ritual de purificación, pero también como una llamada de atención de nuestro papel ciudadano en este incendio simbólico que son los conflictos sociales.

La creación de *AUSENTES - proyecto escénico* es una forma de asumir nuestro papel como artistas ciudadanos y de entender que nuestro campo de lucha es el escenario compartido.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Antonio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. Revista Sala Preta, vol. 6 2006

BENZA, Rodrigo. Sobre la obra y el proceso. *AUSENTES - proyecto escénico*, programa de mano. 2016a

\_\_\_\_\_. Memoria 7º LABORATORIO ABIERTO Encuentro Pedagógico con Yuyachkani Agosto, 2015. Texto no publicado. 2016b

\_\_\_\_\_. Memoria y teatralidad andina: Carnaval de los hijos de Accomarca. In: Memória ABRACE XVI - Anais do IX Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Anais. Uberlândia(MG) UFU, 2017. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/IXCongressoABRACE/42763-MEMORIA-Y-TEATRALIDAD-ANDINA--CARNAVAL-DE-LOS-HIJOS-DEL-DISTRITO-DE-ACCOMARCA>>. Acceso en: 13 de sept de 2017

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. Informe Final. 2003. Disponible en: [www.cverdad.org.pe](http://www.cverdad.org.pe). Acceso en: 13 de sept de 2017

GARCÍA, Santiago. Teoría y práctica del teatro. Bogotá: Teatro La Candelaria, 1994

PAGET, Derek. 'Verbatim Theatre': Oral History and Documentary Techniques. *New Theatre Quarterly*, Vol. 3. 1987. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1017/S0266464X00002463>. Acceso en: 13 de sept de 2017

PASTOR, Alfredo. Entre la luz y la sombra : el proceso creativo del "Santiago" de Yuyachkani. Tesis de Licenciatura. PUCP, Lima. Disponible en: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/6939>. Acceso en: 08 de enero de 2018.

RUBIO, Miguel. Yuyachkani: Un ejemplo de compromiso y de rigor estético-1990. In: Rubio, M.; Ramos García, L. *Notas sobre teatro*. Yuyachkani: Lima, 2001.

\_\_\_\_\_. O grande teatro de Paucartambo. Revista Sala Preta, vol. 16, n.1, 2016

## NOTAS

---

- 1 En ese año yo vivía en la ciudad de Florianópolis, Santa Catarina y participé en las protestas.
- 2 Ver PASTOR, A. 2016.
- 3 Algunos de estos conflictos se mantuvieron por varios años, o rebrotaron, pues no se llegó a una solución definitiva.
- 4 La CVR fue implementada durante el gobierno de transición del doctor Valentín Paniagua en el 2001.
- 5 Alejandra Guerra, Alberick García, Andrea Fernández, Melvin Quijada, Ricardo Delgado y Yolanda Rojas
- 6 Jan Diego Malachowski y Noel Marambio
- 7 Germán Tejada
- 8 Ver RUBIO, Miguel. 2016
- 9 <https://www.youtube.com/watch?v=0BtRo3SPbqk>
- 10 <https://www.youtube.com/watch?v=SlnPs8-ZiGk>
- 11 <https://www.youtube.com/watch?v=dAArb33j6b4&t=8s>
- 12 El pago a la tierra es un ritual típicamente andino en el que se arma una ofrenda con distintos elementos como comida, hojas de coca, piedras, objetos personales, etc. que es enterrada. Para la cosmovisión andina, la pachamama (madre tierra) es sagrada.
- 13 A pesar de que instrumentos prehispánicos como la quena o la zampoña son muy importantes, instrumentos traídos por los españoles son protagonistas en muchas de las manifestaciones de teatralidad andina.
- 14 “Es una forma teatral firmemente basada en la grabación y subsecuente transcripción de entrevistas con personas ‘comunes’, realizadas en un contexto de investigación en una región en particular, un área temática, un tópico, un evento, o la combinación de estos elementos. Esta fuente primaria se transforma en un texto que es interpretado, generalmente, por los performers que recolectaron el material en primera instancia” (Robinson, Rony apud PAGET, 1987, p. 317).
- 15 Entre 1980 y 2000, el Perú sufrió un Conflicto Armado Interno, principalmente entre el grupo terrorista Sendero Luminoso y las fuerzas militares y policiales. Hubo abusos e injusticias de ambos lados dejando un saldo de casi 70 mil muertos y desaparecidos.
- 16 Según el informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación, casi la mitad de los muertos y desaparecidos durante el conflicto fue en manos de las fuerzas militares y policiales. Ver COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. Informe Final. 2003.