



AUSENTES

PROYECTO ESCÉNICO

Claudia Tangoa y Rodrigo Benza
Editores

FACULTAD DE
ARTES ESCÉNICAS
ESPECIALIDAD DE CREACIÓN
Y PRODUCCIÓN ESCÉNICA



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

© Pontificia Universidad Católica del Perú
Facultad de Artes Escénicas. Especialidad de Creación y Producción
Escénica
Av. Universitaria 1801 San Miguel Telf.: (51-1) 626-2000 Anexo
5800 www.pucp.edu.pe

ISBN N° 978-612-47461-5-4

Primera edición electrónica. febrero 2021: Lima, Perú

Hecho el depósito legal N° 2021-01543 en la Biblioteca
Nacional del Perú

Ausentes - Proyecto escénico en el Repositorio Virtual PUCP

- Libro
- Video de obra completa
- Banda sonora
- Registro de ensayos

Enlace: [http://repositorio.pucp.edu.pe/index/
handle/123456789/174467](http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/174467)

Edición: Claudia Tangoa / Rodrigo Benza
Revisión de estilo: Marcela Rodríguez Mesía
Diagramación/ Diseño: Santiago Quintanilla
Producción: Gerardo Díaz / Diana Collazos / Lorena Peña /Alonso Centeno
Fotografía de carátula: Carlos Zevallos
Fotografías: Adrián Portugal, Andrés Buendía, Carlos Zevallos,
FAE - Cecilia Larrabure.

ÍNDICE

Bloque I: la creación

La dirección como dramaturgia y viceversa: el proceso creativo de <i>Ausentes - Proyecto escénico</i> _____	20
Hablan los directores: sobre el espacio _____	34
Hablan los directores: sobre el video _____	40
Hablan los directores: sobre el movimiento _____	48
Hablan los directores: sobre la música _____	56
Hablan los directores: sobre la producción _____	62
Hablan los actores _____	70
Hablan los estudiantes _____	86

Bloque II: reflexiones a partir de ausentes

Las artes escénicas frente a una sociedad silenciosa _____	98
Los conflictos socioambientales y la defensa del territorio _____	110
Más allá de el progreso, hay convivio _____	122
Sobre los autores y entrevistados _____	132

Bloque III: la obra

<i>Ausentes - Proyecto escénico</i> _____	144
---	-----

—
Inspección E. P.
▼

Artículo 11.- Responsabilidades

11.1. Toda ocurrencia relacionada al uso de la fuerza o de arma de fuego se informa al comando policial.

11.2. Cuando al usar la fuerza se ocasionara lesiones o muerte, se dispone la investigación administrativa correspondiente y se da inmediata cuenta de los hechos a las autoridades competentes para los fines consiguientes.

11.3. Cuando se usen las armas de fuego, el personal de la Policía Nacional no puede alegar obediencia a órdenes superiores si tenía conocimiento que el uso de ésta era manifiestamente ilícita. En caso de haberse ejecutado, también serán responsables los superiores que dieron dichas órdenes.

11.4. Los superiores jerárquicos incurren en responsabilidad cuando conozcan o debiendo conocer del uso ilícito de la fuerza por el personal policial a sus órdenes, no adopten las medidas necesarias para impedir o neutralizar dicho uso o no denunciaron el hecho oportunamente.

11.5. El uso de la fuerza que contravenga el presente decreto legislativo genera responsabilidad administrativa disciplinaria, penal y civil.



ALC. LIE

AUSENTES

PROYECTO ESCÉNICO

Elenco:

Alberick García
Alejandra Guerra
Andrea Fernández
Melvin Quijada
Ricardo Delgado
Yolanda Rojas

Dirección General:

Rodrigo Benza

Producción:

Lorena Peña

Dirección de Movimiento:

Mónica Silva

Dirección Teatral:

Claudia Tangoa

Dirección Visual**y Espacial:**

Jorge Tadeo Baldeón

Diseño y dirección**Audiovisual:**

Germán Tejada

**Composición y dirección
musical:**

Noel Marambio
Jan Diego Malachowski

Dramaturgia:

Rodrigo Benza
Claudia Tangoa









PRESENTACIÓN

Lorena Pastor Rubio ¹

Jefa del Departamento de Artes Escénicas

Uno de los principios de la especialidad de Creación y Producción Escénica de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP es la necesidad de experimentar, justamente, la creación y la producción escénica como un espacio de laboratorio, en el que, in situ, se puedan explorar y hallar discursos, corporalidades y estéticas que nos permitan abordar temas relevantes para nuestra sociedad.

Es así como optamos porque sea *Ausentes - Proyecto escénico* el primer montaje de investigación escénica de la Especialidad. A nivel temático, nos inquietaba el tema del poder y cómo se maneja en las distintas esferas de acción política, y desde ahí se inició la búsqueda. A nivel formal, nos interesaba explorar procesos de creación escénica interdisciplinaria que pudieran potenciar los distintos lenguajes escénicos desarrollados en nuestra Facultad. Así, el proyecto se constituyó también como una plataforma para reunir a docentes y estudiantes de la Facultad de Artes Escénicas, quienes, desde sus diversas especialidades y experiencias, se sumaron al proceso creativo y su realización.

El proceso de creación y producción de *Ausentes - Proyecto escénico*, tal y como se irá descubriendo a lo largo de esta publicación, constituyó un ejercicio artístico cuya temática emerge y se ancla en el Perú. La inquietud sobre los conflictos sociales,

1) Coordinadora de la especialidad de Creación y Producción Escénica durante la realización del proyecto.

sobre la lucha de intereses que ocasionan este conflicto, son el punto de partida de la obra que presenta el tema desde distintos puntos de vista y explorando diferentes lenguajes escénicos y narrativas.

La obra es el resultado de un proceso artístico desafiante, que logra hacerse realidad, además, por una producción cuya dinámica y ejecución respondió a las necesidades y procesos que son propios de un proyecto de esta naturaleza.

Dado el valor que tuvieron tanto el proceso como la puesta en escena, y debido a lo efímero de las artes escénicas, es que surge la necesidad de esta publicación. Dar cuenta de la obra, de sus procesos y lo que implican, constituye un elemento fundamental que debe formar parte del espectro de nuestra producción escénica desde su naturaleza reflexiva y crítica, de memoria y archivo. Siempre resulta un desafío sistematizar y narrar de manera escrita procesos humanos y artísticos complejos, que cobran vida en el espacio escénico y en el cuerpo, pero es este esfuerzo también el que necesitamos para fomentar el ejercicio reflexivo y de sistematización de nuestras experiencias vivas.

En ese sentido, con esta publicación, buscamos sumarnos a la construcción de referentes que, desde este formato de registro, contribuyan a abordar las cualidades y componentes presentes en la creación escénica en nuestro contexto; un documento para ser revisado por nuestros estudiantes, profesores, y la comunidad en general.





INTRODUCCIÓN

Claudia Tangoa y Rodrigo Benza

Editores

Ausentes - Proyecto escénico, es un montaje de creación colectiva e interdisciplinaria que surge por iniciativa de la naciente Especialidad de Creación y Producción Escénica, de la Facultad de Artes Escénicas (FARES) de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Más de 50 personas de diferentes disciplinas, en su mayoría profesores, estudiantes y egresados de esta casa de estudios, participaron durante once meses en el proceso de creación, producción y difusión del proyecto.

En líneas generales, el proceso de creación puede ser dividido en cuatro etapas. La primera y de mayor duración se llevó a cabo entre mayo y octubre de 2015, y consistió en la búsqueda del concepto y las temáticas de la obra en base a una investigación que estuvo a cargo del equipo de dirección y la asesora de investigación, sobre conflictos socioambientales en el Perú. Durante la segunda etapa, de octubre a diciembre de 2015, se desarrolló la exploración, desde el espacio y el cuerpo, a partir del diálogo entre los seis actores principales y los directores de las distintas disciplinas. Como resultado de ello, se elaboró una estructura base del espectáculo completo. Durante la tercera etapa, que se desarrolló de enero a marzo de 2016, se consolidó la estructura y se trabajó en la realización del montaje. Asimismo, se incorporaron el coro de actores compuesto por estudiantes de FARES, el director de técnica, el vestuarista y la asesora de dramaturgia. Finalmente, la cuarta etapa, que corresponde a las presentaciones, se realizó de marzo a abril de 2016.

La historia que surgió como resultado de este proceso se contextualiza en la localidad de El Progreso. La empresa Newmine busca implementar un proyecto minero en esta localidad, pero la población no está de acuerdo con este y presenta, repetidas veces, su disconformidad a distintas autoridades del gobierno. Al no ser escuchada, la población decide tomar la carretera El Libertador para llamar la atención de las autoridades. No obstante, el Presidente de la República rechaza esta medida y anuncia que es imposible suspender el proyecto. La Policía recibe la orden de liberar la carretera y se generan los primeros enfrentamientos. Con el fin de apaciguar el conflicto, el jefe del operativo policial promueve el diálogo con los manifestantes. Sin embargo, el Presidente, bajo presión de la empresa, declara el Estado de Emergencia, lo cual quiebra el diálogo y produce un segundo enfrentamiento que causa la muerte de uno de los dirigentes de la protesta y la de un policía. Ante esto, una Comisión de Alto Nivel llega a El Progreso, se acuerda la suspensión del proyecto y la carretera es liberada. Una vez acabado el conflicto, las viudas del dirigente y del policía se enfrentan a la burocracia estatal. Mientras tanto, los espíritus del dirigente y del policía se encuentran en un ritual, reconociéndose por primera vez el uno al otro como personas, y juntos buscan un lugar de descanso.

La propuesta escénica incluyó diversos escenarios que invitaban al público a desplazarse de acuerdo a donde se desarrollaba la acción. Además, propuso una confluencia de lenguajes y recursos artísticos, tales como material documental, testimonios, escenas teatrales, danzas, escenas de movimiento y videos, que se articulaban para armar el discurso final. En ese sentido, la investigación desarrollada en el proceso de la obra fue tanto a nivel temático (conflicto social) como a nivel escénico.

La presente publicación busca generar reflexiones sobre y a partir de la creación de *Ausentes - Proyecto escénico* y tiene tres objetivos principales:

El primero es compartir un registro, lo más completo posible, del material generado en la creación de la obra. Es por eso que presentamos aquí distintos soportes de dicho registro: el texto final de la obra, el registro en video, la música e imágenes. Es claro para nosotros que el evento escénico es único, más aún en propuestas como esta en las que se busca generar una relación activa con los llamados espectadores. Sin embargo, como dice Jorge Dubatti¹, es muy importante el trabajo de archivo de los hechos escénicos en la mayor cantidad de soportes posibles. Esa es la única manera de mantener la memoria de nuestro trabajo.

El segundo objetivo es compartir los distintos puntos de vista de lo que fue este proceso de creación a partir del testimonio de sus protagonistas. El proceso de creación de *Ausentes-Proyecto escénico* tuvo, desde su gestación, un carácter colectivo e interdisciplinario que involucró las miradas del teatro, el movimiento, lo visual, lo espacial y lo periodístico, principalmente. En ese sentido, el texto de Rodrigo Benza y Claudia Tangoa presenta el proceso de construcción de la obra desde el punto de vista de la dirección y la dramaturgia. Para esto, se utilizan elementos de la discusión contemporánea sobre la creación escénica, que trasciende a la construcción de un texto escrito. El texto de Jacqueline Fowks nos brinda la mirada periodística sobre el tema de la obra desde una voz que estuvo involucrada en el proceso de creación desde el inicio. El texto de Jorge Baldeón reflexiona sobre la creación a partir /y/ con el espacio. Los testimonios de los estudiantes involucrados en el proceso nos dan la mirada pedagógica del mismo, y, finalmente, las entrevistas a los actores (Andrea Fernández, Yolanda Rojas, Ricardo Delgado, Alberick García, Melvin Quijada y Alejandra Guerra), al director de video (Germán Tejada), a los compositores musicales (Noel Marambio y Jan Diego Malachowski), a la

1) El profesor Jorge Dubatti mencionó esto durante el 1er encuentro de investigación en artes escénicas organizado por el Departamento de Artes Escénicas de la PUCP en el 2016.

directora de movimiento (Mónica Silva) y a la directora de producción (Lorena Peña), completan las distintas perspectivas sobre lo que fue el proceso de creación.

El tercer objetivo de este libro es generar un espacio de discusión sobre la sociedad y la exploración e investigación escénica a partir de la obra. En ese sentido, los textos de Paloma Carpio y Sofía Castro aportan, desde una mirada ajena al equipo de creación, a la discusión generada por el montaje. Sofía Castro, investigadora del Instituto de Ciencias de la Naturaleza, Territorio y Energías Renovables (INTE-PUCP) nos presenta un panorama de los conflictos sociales, su manejo y su evolución en los últimos años, mientras que Paloma Carpio, directora escénica e investigadora, reflexiona sobre diversos principios de creación escénica a partir de su lectura de la obra.

Queremos agradecer a la Facultad de Artes Escénicas y, particularmente, al equipo de la especialidad de Creación y Producción Escénica por hacer posible este viaje. A todos los involucrados en la creación de *Ausentes - Proyecto escénico* por su generosidad y talento. Un agradecimiento especial a Lorena Peña por impulsar la realización de este libro.

Esperamos que esta publicación aporte tanto a la discusión sobre el espacio que las artes escénicas tiene en la sociedad, como a las posibilidades que la investigación escénica puede desarrollar tanto en la creación de hechos escénicos como en productos como este libro, que sistematizan la práctica y reflexionan acerca de ella, generando nuevos conocimientos y espacios de diálogo.





BLOQUE I:

LA CREACIÓN

LA DIRECCIÓN COMO DRAMATURGIA Y VICEVERSA: EL PROCESO CREATIVO DE **AUSENTES - PROYECTO ESCÉNICO**

Rodrigo Benza y Claudia Tangoa

Directores y dramaturgos de *Ausentes - Proyecto escénico*

Las formas de creación escénica desarrolladas en las distintas vanguardias durante el siglo XX han hecho que, en diversos procesos de creación, la diferencia entre el dramaturgo y el director de escena cada vez sea más tenue. Nuestra idea de dramaturgo como el ser que escribe diálogos y construye personajes en un papel, que después serán encarnados en el escenario por actores bajo la guía de un director, es, hoy en día, claramente insuficiente para reflejar los diversos caminos de creación escénica.

Esto se ve, por ejemplo, en las bases de la corriente de creación colectiva en Latinoamérica que se desarrolló a partir de la década de 1960, en la que se valoraba el desarrollo de dramaturgias múltiples entre las cuales, la dramaturgia del texto escrito–hablado, era una más. Esto lo notamos claramente en el artículo *La dramaturgia del actor*, del maestro colombiano Enrique Buenaventura (1995), en el que afirma:

El teatro es el espectáculo que organiza diferentes lenguajes sonoros y visuales, uno de los cuales es el lenguaje verbal.

Todo el mundo sabe que ese momento es irrepetible, que no hay dos funciones iguales, en la medida en que el público influye decisivamente en cada ocasión, aunque la estructura básica del espectáculo dé la impresión de permanecer intacta (p.20).

En esa misma línea, Santiago García (1994), define dramaturgia como: “El conjunto de elementos que componen un espectáculo teatral, o el teatro, entendido como la relación espacio–temporal que se sucede entre la escena y el público” (p. 203). Vemos entonces que, en los cimientos de la creación colectiva latinoamericana se plantea que el hecho teatral está compuesto por múltiples dramaturgias, no solo la escrita, y es tarea del director que las distintas dramaturgias dialoguen entre sí. Y, así mismo, Miguel Rubio, director del grupo Yuyachkani, desarrolla una definición del término “dramaturgia” que nos resulta muy interesante. Para él, Dramaturgia es la organización de la acción en el espacio compartido. En esta definición vemos claramente que el énfasis de la creación dramaturgica está en el hecho vivo y no en las palabras sobre el papel.

En otras latitudes, en el 2009, en España, se organizó el *Seminario Internacional de Nuevas Dramaturgias*, dirigido por Jose Antonio Sanchez, y que reunió pensadores y creadores de distintas partes del mundo y distintas disciplinas escénicas. En la publicación que alberga algunas de las ponencias presentadas, Sanchez (2010) plantea que: “La dramaturgia está más allá o más acá del texto, se resuelve siempre en el encuentro inestable de los elementos que componen la experiencia escénica” (Bellisco y Cifuentes, p.19). El autor, entonces, también presenta claramente que el texto escrito–hablado, no es más sinónimo de “dramaturgia”, sino que esta última está relacionada con la construcción de lo que pasa en el espacio escénico y con el evento del encuentro entre artistas y público.

Ahondando en esta línea, Eugenio Barba plantea, inclusive, que el texto en realidad debe ser usado como un “pretexto”. En este caso, se toma el material textual, las palabras, como un insumo para la creación:

Trabajar con el texto quiere decir elegir uno o más escritos, no para ponerse a su servicio, sino para extraer una sustancia que alimente un nuevo organismo: al espectáculo. El texto literario es usado como uno de los componentes en la vida real de la ficción escénica. El texto literario era originalmente un organismo autónomo y acabado. Ahora es material listo para transformarse, inmerso en un proceso de elecciones y visiones que le son ajenas. Comienza a ser corroído por las experiencias e ideas de los actores y del director, puesto a prueba, descompuesto y reconstituido en algo ya irreconocible (Barba, 2010, p. 203).

Cuando se crea la escena partiendo de un texto escrito, no existe mayor misterio sobre la autoría de la obra. El autor es el que escribió las palabras en el papel (o el teclado) que serán la base para el trabajo escénico. Sin embargo cuando se realizan procesos de creación colectiva, la pregunta sobre quién realiza la dramaturgia cobra particular importancia porque, por un lado, esta es realizada, en gran medida, colectivamente; y, por otro, la dramaturgia se construye sobre y desde la escena, por lo tanto las decisiones de dirección y dramaturgia se toman en simultáneo¹. Esto se complejiza aún más teniendo en cuenta que los límites entre las disciplinas escénicas son cada vez más difusos, tal como lo presenta Juan Nicolás Martínez:

«Teatro» es palabra que se queda corta porque no define bien la amplia variedad de manifestaciones que ahora se

1) En algunos procesos de creación colectiva existe una persona que se encarga específicamente de la dramaturgia y otra de la dirección, y sus funciones son más o menos claras.

denominan artes escénicas y que se invaden las unas a las otras: danza, teatro, performance, *body art*, arte acción... Los límites entre unos y otros lenguajes no existen y, a menudo, hay que recurrir a materializaciones concretas muy alejadas unas de otras para poder nominarlas con justeza (Bellisco y Cifuentes, 2010, p. 12).

A continuación, quisiéramos compartir nuestro punto de vista acerca de la creación de *Ausentes - Proyecto escénico*, ya que el trabajo de la construcción dramaturgica, ligada a la dirección, se dio desde la gestación de un proyecto que buscó desarrollar un trabajo escénico que no se limitara a una sola disciplina. Esa fue la razón por la cual se comenzó con un equipo de dirección–investigación interdisciplinario. La idea no es encontrar una respuesta a la cuestión de la diferencia entre dramaturgia y dirección, sino compartir nuestro camino como directores–dramaturgos en este proceso en particular.

Ausentes- Proyecto escénico, surge a partir de una inquietud: reflexionar sobre cómo se maneja el Poder en nuestro país. Desde esa premisa se tomó una serie de decisiones tanto a nivel temático como metodológico. Surgió rápidamente la idea del Policía Antimotines como aquel personaje que está en el medio del conflicto y alberga en su presencia grandes contradicciones de nuestra sociedad. Esto nos llevó a temas como la legitimidad de la protesta, a cómo esta es abordada por el Estado y la Policía, a la relación entre este abordaje y el conflicto armado interno, entre otros.

También se definió desde un inicio que se realizaría una creación colectiva en tres etapas. La primera fue llevada a cabo por el equipo de dirección e investigación para acumular material y establecer las bases para, como parte de la segunda etapa, iniciar la exploración en el espacio con los actores. La tercera, constituyó el montaje del espectáculo en sí.

El proceso de investigación inicial nos llevó por dos caminos paralelos que dialogaban y se enriquecían mutuamente: la

investigación temática y la investigación estética. Para la investigación temática decidimos partir, por un lado, del estudio de conflictos sociales en el Perú y, por otro, realizar entrevistas a especialistas de distintas disciplinas. Algunos de nuestros entrevistados iniciales más importantes fueron: uno de los miembros de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), un oficial de la Policía Nacional, un abogado extranjero especialista en conflictos sociales en el mundo, y un antropólogo especialista en educación rural. Estas entrevistas iniciales determinaron no solo el tratamiento del tema, sino que también influenciaron decisiones sobre el elenco y la propuesta espacial.

Por su parte, desde la investigación estética, surgieron, desde el primer momento, necesidades o intuiciones a nivel artístico. A nivel espacial, partimos de la necesidad de no limitar el espacio a un escenario frontal, sino encontrar uno que permitiese explorar una convivencia escénica de modo que el espectador pudiese ser partícipe del conflicto. Por otro lado, para la composición musical se decidió partir de una sonoridad andina². En cuanto a la propuesta escénica, desde el inicio estuvo la idea de que exista un coro de actores/bailarines en escena. Por otro lado, también exploramos influencias estéticas, tales como los trabajos del grupo Yuyachkani, del grupo alemán Rimini Protokoll, de los tejidos de Ana Teresa Barboza³, de la obra *Un Enemigo del pueblo*, de Henrik Ibsen e, incluso, de las canciones de los Sinchis de Mazamari⁴.

2) Existen diversos instrumentos, sonoridades y hasta escalas propias de la música producida en los Andes. Este elemento está más desarrollado en el Bloque I: Hablan los directores - Sobre la música.

3) Artista plástica nacida en Lima en 1981, egresada de la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú. [Archivo web en Referencias bibliográficas].

4) Los Sinchis son un grupo de élite de la Policía Nacional del Perú dedicados a la lucha antisubversiva y contra el tráfico de drogas. [Archivos de video en Referencias bibliográficas].

Para organizar todo el material acumulado y recibir a los actores, utilizamos las categorías de Situación, Acción y Personaje, desarrolladas por el creador colombiano Santiago García. Estas categorías son, según García (1994), los elementos indispensables de una obra de teatro y sirven para organizar el punto de partida y el desarrollo de la creación colectiva. García (1994) define las 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. Se considera que esta categoría es un fundamento del teatro porque sin ella no se podría concebir una representación escénica. (p. 209). El personaje es el que ejecuta la acción. Podríamos definirlo también como el sujeto de la acción en unas circunstancias dadas (p. 216).

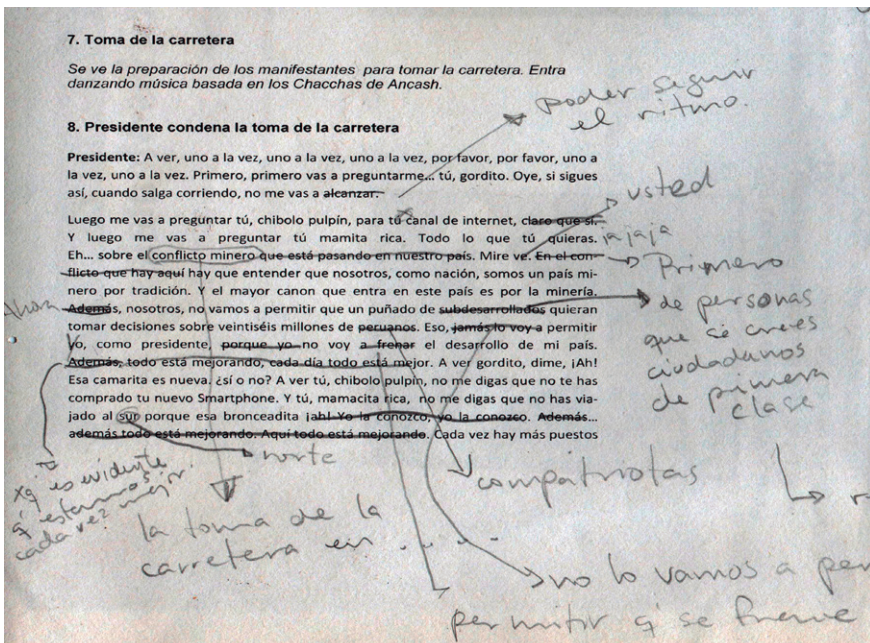
Nuestra investigación había partido de situaciones reales, los conflictos sociales de los últimos años en el Perú. Estas situaciones nos llevaron a hechos (acciones) y personajes diversos. Para ese entonces, además, habíamos encontrado una pregunta más específica que guiaría, finalmente, todo el proceso de creación: ¿Qué elementos, factores, situaciones, personajes, intervienen directa o indirectamente para que un ciudadano y un policía, en el contexto de una protesta, se enfrenten llegando, inclusive, a matarse?

Teniendo en cuenta esta pregunta, decidimos que el mejor camino sería empezar la creación con los actores desde los personajes. Hicimos una lista de más de 30 personajes –que obtuvimos del estudio de los conflictos, principalmente– relacionados directa o indirectamente con la pregunta planteada. Con esta lista y el material acumulado recibimos a los seis actores principales para comenzar la segunda etapa de creación.

Fue así como se les pidió a los actores que escogieran dos personajes que representaran distintas fuerzas dentro del universo

del conflicto. La premisa de trabajo fue que cada uno preparase una presentación de los personajes elegidos. Uno de los aspectos principales de esta etapa fue el descubrir que cada uno de los actores proponía la construcción de sus personajes desde estéticas muy diferentes, debido a sus diversas formaciones y experiencias escénicas; por ejemplo, mientras que Ricardo Delgado, inició su búsqueda desde un lenguaje más performativo, Yolanda Rojas lo hizo desde el trabajo del cuerpo, y Alejandra Guerra desde el texto.

En esta etapa surgió el material que determinó, finalmente, la estética de la obra desde distintos lugares: el actor, el movimiento, el video, la música, la danza, el espacio. Tal vez una de las propuestas más determinantes haya sido la de Melvin Quijada como Periodista local (aquel que está en medio del conflicto y trabaja para un pequeño medio de la zona o la región), que consistía en



presentar el conflicto como si fuera un juego de carnaval andino. Otro elemento que surgió en ese momento inicial fue el mapa del Perú incendiándose, el cual fue propuesto por Ricardo cuando presentó al Presidente.

En un momento determinado surgió la necesidad de establecer una estructura que nos permitiese organizar este material acumulado y establecer el subsecuente trabajo de creación. Fue en ese momento que se decidió contar la historia de la toma de la carretera en El Progreso⁵, inspirada en eventos pertenecientes a distintos casos de conflictos sociales que han ocurrido en el país en los últimos 15 años.

Los diferentes eslabones⁶ fueron organizados teniendo en cuenta la historia. En ese proceso, como era de esperarse, mucho del material ya producido quedó descartado mientras, en simultáneo, surgía la necesidad de producir nuevo material (nuevos eslabones) que complementara la estructura sugerida. Tomamos la decisión también de no hacer una referencia directa al Perú⁷ porque encontramos que la situación que presentamos en la obra trasciende a un periodo, gobierno o grupo de poder determinado.

Por otro lado, a pesar de que la obra no se presentó nunca como un documental, el uso de documentos y testimonios fue muy importante para la creación de la misma. ¿Cómo insertar el documento dentro del argumento al que habíamos llegado?, ¿es necesario insertarlo? El hecho de no presentar la obra como un documental nos permitía

5) La descripción del argumento de la obra se encuentra en la introducción del libro.

6) *Eslabón* es un término desarrollado por el grupo Yuyachkani para referirse a pequeñas unidades independientes que, al concatenarse con otros, forman la cadena que es el espectáculo escénico. El *eslabón* es la unidad de sentido.

7) Si bien resultaba bastante claro que hablábamos del Perú, la obra se presentó en un contexto ficcional para que no se haga referencia directa a un periodo específico, es decir, para que no se contextualice en un periodo gubernamental determinado. La única referencia es la entrada del mapa del Perú al final del espectáculo.

usar el material “real” con mayor libertad. En ese sentido, podíamos intervenirlo o adaptarlo sin estar traicionando su esencia. Esto sucedió con los documentos proyectados en video al inicio de la obra. El contenido y aspecto de los mismos eran de documentos reales, pero habían sido intervenidos para relacionarlos con el argumento.

Más problemático fue definir cómo utilizar las escenas construidas a partir de testimonios reales. La obra presenta tres personajes testimoniales: la Campesina, construida a partir de videos de Máxima Acuña⁸; la Testigo, construida a partir del audio de una mujer que llama a una radio en el contexto del conflicto minero en Islay, Arequipa; y Sandra García, presidenta de la Asociación de viudas, madres y sobrevivientes de miembros de las fuertes armadas y de la Policía Nacional del Perú (AVISFAIP), quien nos brindó dos entrevistas. Este material fue ligado tangencialmente al conflicto presentado en la ficción de la obra porque era muy importante para nosotros mantenerlo ya que su contenido resultaba muy relevante para la problemática que estábamos presentando.

Hubo varias escenas más que partieron de material real transformado para insertarlo en la ficción planteada. Esto sucedió en la construcción del monólogo del Congresista Otto Flores, que fue realizado a partir de la imagen y declaraciones de diferentes congresistas, entre ellos Juan Carlos Eguren y Mauricio Mulder; así como el texto del personaje del Presidente de la República, quien dentro de su discurso tenía varias frases literales de diversos expresidentes del Perú, sobre todo al defenderse de la acusación de corrupción.

Otro elemento importante a considerar en la construcción dramática es la participación activa del público. Resulta ingenuo pensar que se puede establecer una relación “no jerárquica” en el

8) Mujer campesina de la región de Cajamarca que lleva años luchando por sus derechos y por defender su tierra frente a la minera Yanacocha.

evento escénico ya que, desde que alguien convoca y sabe qué va a pasar (más o menos), la jerarquía ya existe. Como dice Oscar Cornago (2010): “La aparente libertad del público para intervenir en el espectáculo está ya puesta en escena por el propio espectáculo, ofrecida y consumida como producto escénico” (Bellisco y Cifuentes, p. 279). Sin embargo, la necesidad de que el público formase, hasta cierto punto, parte de la acción, siempre estuvo presente. El público de pie, teniendo que trasladarse de acuerdo a lo que estuviese pasando en la escena, inserto en medio del conflicto, generaba una experiencia especial y particular tanto para él como para los actores.

Recibimos el testimonio de una espectadora que resulta particularmente interesante. Ella nos dijo que en un inicio se sentía incómoda por tener que estar parada y tener que moverse constantemente. Sin embargo esa sensación se fue transformando en una consciencia de su propio privilegio. Ella pensó: “Yo me estoy quejando por estar parada por una hora y media, mientras que hay gente que vive todo esto en la vida real”, refiriéndose a la situación precaria, de inseguridad y fragilidad en la que se presentaban diversos personajes de la obra, principalmente los Manifestantes y los Policías.

Finalmente, la obra, presentada como un proyecto escénico, utiliza diversos recursos y estéticas que dialogan y se complementan: El teatro, el documento, la danza, el movimiento, el video, el testimonio, la música, el público. Todos estos elementos, creemos, pudieron cohabitar y contribuir al desarrollo de la propuesta escénica de *Ausentes- Proyecto escénico*, justamente por el hecho de que la dirección y la dramaturgia estaban unidas. Toda decisión de dirección, de forma consciente o inconsciente, se encontraba en función de la organización de la acción; las escenas establecían su propio lenguaje (corporal, oral o visual). Por otro lado, el hecho de haber realizado una dirección colectiva y que los directores hayan creado juntos desde el inicio también fue significativo, ya



que se daban lugar aproximaciones de diferentes disciplinas que cohabitaban y dialogaban orgánicamente.

Como dice José Antonio Sánchez (2010) refiriéndose al teatro:

Al hablar de dramaturgia y no de texto podemos pensar en un espacio intermedio entre los tres factores que componen el fenómeno escénico: el teatro, la actuación y el drama. El teatro es el lugar del espectador (espacio social o de representación); la actuación («performance»), el lugar de los actores (espacio expresivo o de dinamización); el drama es el lugar de la acción, codificable o no en un texto (espacio formal o de construcción). [...] Esto es dramaturgia: una interrogación sobre la relación entre lo teatral (el espectáculo / el público), la actuación (que implica al actor y al espectador en cuanto individuos) y el drama (es decir, la acción que construye el discurso). Una interrogación que se resuelve momentáneamente en una composición efímera, que no se

puede fijar en un texto: la dramaturgia está más allá o más acá del texto, se resuelve siempre en el encuentro inestable de los elementos que componen la experiencia escénica (Bellisco y Cifuentes, p. 19-20).

La dramaturgia, entonces, solo se puede dar en el encuentro escénico, en el espacio en que, como dice Jorge Dubatti (2003) se genera un convivio entre artistas, técnicos y espectadores a través de una vivencia poética. Este convivio es, en realidad, la dramaturgia completa que, en el caso de *Ausentes- Proyecto escénico*, incluía la confluencia de lo teatral, el video, el documento, la imagen, el sonido y los cuerpos en movimiento de los artistas y el público. Este análisis nos llevó a seguir trabajando en la obra cambiando textos y reorganizando escenas durante las temporadas realizadas, ya que el proceso creativo no termina el día del estreno, solo cambia de carácter.

Referencias bibliográficas

Barba, E. (2010). *Quemar la casa: Orígenes de un director*. Artezblai. Buenos Aires. Argentina.

Buenaventura, E. (1995). *La dramaturgia del actor*. En: Celcít: Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana. Año 1. Número 5. Argentina.

Cornago, O. (2010). *Dramaturgias para después de la historia*. En: *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Bellisco, M. y Cifuentes, M. (Eds). Cendeac, Centro Párraga. Murcia. España. p.265-310

Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral: Teoría y práctica de teatro comparado*. Atuel. (1 ed.). Capital Federal, Argentina.

Fernandex, N. [Nandex]. (19 de setiembre de 2018). *Los Sinchis – Mazamari es Sinchi—Karaoke – Género – Huayno*. [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=8_WXendO-qk&t=35s,

Fernandex, N. [Nandex]. (15 de junio de 2015). *Los Sinchis – Pecho blanco karaoke*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KjoHEXxV1M>.

García, S. (1994). *Teoría y práctica del teatro*. Ediciones Teatro La Candelaria. Bogotá, D.C. Colombia.

Martínez, J. N. (2010). *Prólogo*. En: *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Bellisco, M. y Cifuentes, M. (Eds). Cendeac, Centro Párraga. Murcia. España. p.11-12

Sánchez, J. A. (2010). *Dramaturgia en el campo expandido*. En: *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Bellisco, M. y Cifuentes, M. (Eds). Cendeac, Centro Párraga. Murcia. España. p.19-58



HABLAN LOS DIRECTORES SOBRE EL ESPACIO

LOS ESPACIOS PRESENTES

Jorge Baldeón

Director visual y espacial de *Ausentes - Proyecto escénico*

Fui invitado a participar desde el inicio del proceso de creación de la obra *Ausentes - Proyecto escénico*, como parte de un equipo de profesionales de diversas áreas de la creación: danza, teatro, audiovisuales, composición musical y artes plásticas. Este proceso fue pensado y diseñado como un laboratorio escénico; es decir, como un espacio para expandir y repensar nuestras prácticas y reflexiones teatrales, a manera de generar una experiencia que investigue lenguajes interdisciplinarios y que genere una propuesta artística que también se relacione con su entorno local y global.

Así, todos los que nos involucramos en el proyecto en sus diferentes etapas experimentamos un reto y un desafío creativo; una invitación a la reflexión conjunta a partir de un tema específico como es la reacción ciudadana frente a hechos que vulneran nuestras condiciones de vida, es decir, tal como lo presenta Lorena Pastor (2016), en ese entonces Coordinadora de la Especialidad de

Creación y Producción Escénica¹, en el programa de la obra “[...] los conflictos sociales. Conflictos en los que se disputan temas centrales como la identidad, el territorio, los recursos naturales y, finalmente, el poder sobre ellos. Conflictos que nos fragmentan, alejan, causales de muertes, injusticias y frente a los cuales parece no haber ninguna salida o solución”.

Desde los inicios de la investigación para la creación de *Ausentes - Proyecto escénico*, se decidió generar relaciones diversas con el público que no se limitaran a lo que suele suceder en un espacio teatral frontal, donde los espectadores son testigos pasivos e invisibles de lo que sucede en el espacio principal: el escenario. Por este motivo, las propias particularidades arquitectónicas del lugar donde se iba a desarrollar la obra, tendrían que tener características más flexibles y versátiles. Aquí empezaba entonces el trabajo de dirección del espacio.

En la búsqueda de locaciones adecuadas, debíamos encontrar un espacio que nos permita ofrecerle a los espectadores muchas perspectivas, que genere metáforas espaciales relacionadas a los temas de poder, desigualdad y desencuentros entre los propios peruanos y peruanas (se iba perfilando el tema principal de la obra); así como inducirlos al desplazamiento dentro del espacio escénico, también como metáfora de los movimientos ciudadanos. ¿Cómo poder evocar, entonces, los paisajes y lugares donde se desarrollarían las escenas sin graficarlos a través de escenografías y elementos realistas que generan lecturas inequívocas, y que no despiertan en el espectador otras asociaciones? Por más ingenua y, al mismo tiempo, pretenciosa que parezca, esta fue la pregunta con la que partimos, conjuntamente con el director de la obra, para proponer un concepto espacial y el uso de ciertos volúmenes y elementos para la misma.

1) De la Facultad de Artes Escénicas. Pontificia Universidad Católica del Perú

En consecuencia, esta propuesta procuraría evocar poéticamente los espacios físicos y temporales de los diversos sucesos que se irían desarrollando en la obra. El espacio escénico debía poder transformarse en una carretera lejana donde pobladores se enfrentaban a las fuerzas del Estado para reclamar sus derechos ciudadanos; debía ser también una sala de espera precaria de una institución pública; un salón de baile donde las parejas de la historia coincidirían; la intimidad de un hogar donde la viuda evoca a su marido policía; un no-lugar donde dos muertos, los protagonistas de la obra, se reencuentran, se reconocen y se preguntan por qué están ahí.

Una forma de lograr esta variedad de “espacios-situaciones” fue optar por el espacio vacío y una oscuridad infinita que podría ser irrumpida por una luz, un objeto, unos cuerpos en movimiento; es decir, por solo algunos volúmenes o elementos; y que desde esta minimalidad se pueda convocar a la imaginación del espectador para que complete estos espacios ficticios desde las acciones y situaciones que desarrollarían las actrices y actores. Así, tendríamos un espectador que completaría creativamente los espacios sugeridos, un espectador que se activaría como parte de la experiencia escénica.

La propuesta proponía también que el espacio permitiese el desplazamiento de los espectadores, invitándolos a recorrer de una manera libre y autónoma los diferentes ambientes efímero-temporales, convocándolos a compartir diálogos, coreografías colectivas, sonoridades, imágenes, documentación visual, etc., algunas veces de manera muy íntima, otras siendo parte de movimientos más amplios, festivos y hasta violentos. Todo esto en un solo gran espacio cerrado y céntrico de la ciudad de Lima, como fue el espacio donde se desarrollaron las primeras funciones.

El espacio donde trabajamos la creación de la obra fue el auditorio del Instituto Cultural Peruano Norteamericano del Centro de Lima. Este auditorio es particular porque no tiene butacas fijas y tiene

un escenario en uno de sus lados. Así fue que este espacio nos permitió explorar y descubrir, durante los ensayos, diferentes perspectivas y cargas simbólicas que surgían de las características que nos ofrecía —incluso el propio escenario escénico tradicional, que en un principio había sido anulado, encontró un lugar en la narrativa propuesta por el director—. Así, el escenario central sería el espacio propicio desde donde se representarían las escenas de poder del Estado y los medios de comunicación, mientras que, en un nivel intermedio, utilizando plataformas, se irían sucediendo las historias paralelas de los personajes principales: un dirigente indígena y un policía urbano. Por otro lado, la representación de las Comunidades se desarrollarían al nivel del piso, en busca de generar complicidad con el público asistente mientras lo desafiaba.

En pocas semanas se desarrolló una poética del espacio en colaboración con todos los participantes. Posteriormente, las atmósferas se potenciarían con la propuesta luminotécnica, audiovisual y sonora. Además, fue interesante observar cómo el público participaba en la creación de las atmosferas necesarias para las escenas con gran disposición y asumiendo también el riesgo de la creación, ya que se tenía que desplazar de acuerdo a dónde ocurría la acción escénica.

La célebre frase con que comienza Peter Brook su libro *El espacio vacío*: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (Brook, 1973, p. 9) , continúa vibrando en nosotros los teatristas y nos invita a continuar soñando con un teatro vivo y vibrante. Adaptando estas palabras a mis propios intereses, mi lectura se dirige hacia las infinitas posibilidades del Vacío y, también, a las infinitas asociaciones que los espectadores puedan generar de manera activa cuando son invitados sensorialmente a espacios y atmósferas que generen más curiosidad o extrañeza, que certezas y adormecimiento. El espacio “vacío” nunca está

vacío, y se llena de las imágenes que puedan ser convocadas por los diferentes elementos que conviven en el espacio escénico. Los activadores principales, las actrices y actores, detonan en los espectadores sus subjetividades y experiencias para completar la narrativa escénica y vivir, en comunidad efímera, un acto artístico creativo.

De esta manera repensamos el teatro como un lugar de encuentro creativo y relacional; entre ejecutantes y espectadores o, para citar a Miguel Rubio, director del grupo Yuyachkani, podríamos repensar en la dramaturgia teatral no solo desde los textos escritos, sino concebirla como “la organización de la acción en el espacio compartido”. La responsabilidad de esta organización recae, entonces, tanto sobre los hombros de los artistas como de los espectadores creativos, vivos y críticos.

Referencias bibliográficas

Brook, P. (1973). *El espacio vacío*, Ediciones Península. Barcelona, España. p 9

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



HABLAN LOS DIRECTORES SOBRE EL VIDEO

GERMÁN TEJADA

Director audiovisual de *Ausentes - Proyecto escénico*

¿Qué te interesó sobre la propuesta de Ausentes y cuáles fueron tus expectativas sobre el proyecto?

Me motivó trabajar con el equipo de dirección propuesto porque me interesaron los puntos de vista que teníamos en común sobre la problemática que íbamos a tocar, el discurso político que venía detrás; además de la idea del formato interdisciplinario. Se generó un laboratorio que partió de una obra que no estaba escrita ni planeada, gestándose desde la mirada de las disciplinas de los participantes. En algún momento me preocupó el discurso general que íbamos a construir colectivamente porque, a pesar de buscar imparcialidad, a veces es difícil conseguirla. Sabíamos que la problemática sobre los conflictos socioambientales tenía muchas formas de ser abordada, en ese sentido quería saber qué discurso se iba a generar. Finalmente fue algo que también disfruté descubrir durante el proceso.

Dentro del proceso asumiste el cargo de director audiovisual. ¿Qué significa este puesto dentro de las Artes Escénicas?

La herramienta audiovisual se convierte en un elemento más para el lenguaje escénico. Cuando veo en escena un video que he creado, siento como si yo estuviera actuando. Es ese mi nivel de compromiso. Para mí es importante participar del proceso completo siempre, por eso valoro que se me haya convocado desde el inicio en esta obra. Eso me permitió ir probando elementos que dialoguen con los actores, el contenido, el concepto, las acciones de la obra.

Existen diferentes formas de introducir lo audiovisual en escena. Puede estar relacionado a un carácter atmosférico o sensorial, o ser concreto y expresivo, pero siempre mantiene el nivel conceptual. Por eso es importante que no se convierta en un elemento decorativo. Como director audiovisual mi labor es proponer elementos que



aporten al discurso y lograr que la narrativa avance y sume al proceso de los personajes. En *Ausentes* fue así. Por ejemplo, la obra inicia con un video informativo para el público. Esto es tan valioso como ver a un actor diciendo ese texto porque, a partir de ese momento, se comienza a construir un discurso.

Lo interesante como director audiovisual fue que se trabajó a través de diferentes formatos, respetando el concepto de la obra. El video me permitió aportar desde mi libertad creativa. Además, me veía con la potestad de proponer ideas escénicas porque durante mi proceso también venían imágenes que ya no tenían que ver únicamente con el formato audiovisual. De esa manera todo se integró, y creo que esa debe ser la participación de un director audiovisual en un proyecto escénico.

¿Podrías describir cómo se fue desarrollando tu propuesta, teniendo en cuenta las limitaciones o metas que tú mismo te pusiste y las dificultades que encontraste?

Cuando me convocaron, los directores me compartieron sus ideas. En un inicio se pensó en usar cuatro proyectores sin tener la idea clara de lo que se iba a proyectar, solo se tenía en mente que no fuera un elemento decorativo. Había una idea de proyecciones envolventes que se desplazaban por el espacio. Sin embargo, no consideré definitivas ninguna de estas ideas hasta que el propio proceso me lo pidió. No tuve limitaciones en ese sentido. Eso me dio libertad creativa. Creo que el orden del proceso fue: primero investigar, luego analizar escenas, pensar en el conflicto y empezar a proponer.

Al principio todos investigamos. Parte de ello fue hacer una recolección de registros audiovisuales, documentos y archivos sobre el tema. Era prueba y error. Probábamos en escena y luego hablábamos fuera de ella sobre el contenido. Siento que, si eres parte del lenguaje escénico, pasar por el proceso de los actores y

de los directores es enriquecedor. Después vino la integración del lenguaje escénico y el audiovisual. Al momento de integrar te das cuenta si es que hay o no una regularidad. Algo puede distraer o ir en sentido opuesto, o simplemente funciona por separado.

También hubo retos en la parte técnica. Para trabajar la parte audiovisual se necesitan muchas herramientas tecnológicas. Así que construimos “islas” para los proyectores con su propia fuente de energía, de esta manera se podían movilizar con libertad por el escenario. A pesar de la dificultad, prefiero “volar” con mi idea y desarrollarla al máximo antes que pensar en cómo la voy a ejecutar técnicamente. Este proceso requirió de mucho ensayo. El tema de la precisión de los operadores de las proyecciones fue muy interesante. Descubrí lo que debe hacer un director audiovisual dentro de una obra interdisciplinaria.

La pieza donde nace el concepto principal de la obra es la de los retratos del Dirigente y el Policía. ¿Qué buscabas expresar con esa imagen y por qué escogiste todas las características que tiene: el blanco y negro, movimientos mínimos y la narrativa que propone?

Definitivamente sentía que los personajes principales eran el Dirigente de la comunidad y el Policía. Era el proceso de ambos el que estábamos viviendo, primero desde su lado más humano, luego desde el conflicto, después en la reconciliación y, finalmente, mirándose el uno al otro como lo mismo: un ser humano que es víctima del conflicto. Entonces, decidí usar a estos personajes como los íconos que ya estaban planteados desde el inicio, pero me propuse remarcar el hilo conductor a través de la imagen de cada uno como aquella que quedaba en el recuerdo de sus esposas cuando se despiden para dirigirse a la protesta.

Por otro lado, también los veíamos enfrentados en medio de la incertidumbre de lo que estaba pasando en la toma de la carretera.

La frustración por no poder cambiar las cosas y tener que asumirlas. En ese sentido, trabajé las miradas pensando en un lenguaje cinematográfico. En el lenguaje audiovisual es posible construir una situación dramática concentrándose solamente en la mirada, a diferencia del lenguaje escénico, que requiere de mucha más energía porque el actor se expresa con todo el cuerpo y a través del texto. Para la creación del video del Policía y el Dirigente que usamos en el enfrentamiento, hicimos un ejercicio de miradas. En el ejercicio puse frente a frente a los personajes y solo les pedí que se miraran reconociéndose como integrantes de bandos contrarios en una situación de conflicto. A partir de esas tomas trabajé el video con los rostros divididos, una representación de dos ciudadanos que se reconocen como iguales, como víctimas de un mismo sistema. Esa imagen me parecía súper potente porque los dos personajes se habían mimetizado al representar polos tan opuestos. Representarlos en blanco y negro potenció el enfrentamiento y el dramatismo. Eliminar el contexto y tener a los personajes como único foco de la imagen hacía más expresiva la mirada.

¿Tuviste algún referente visual para este concepto?

Sí, la película *Persona*, de Ingmar Bergman. En esta se presenta una imagen de dos mujeres que están en conflicto. Estas dos mujeres, muy distintas, generan una relación compleja porque una de ellas no habla, y en ese momento de “no entenderse” surge la imagen de las dos mujeres mimetizadas. Esto lo relacioné directamente con la obra. Siento que a veces el conflicto con alguien puede hacer que uno reconozca lados que no pensaba tener, es como redescubrirse.

Otro referente para mi búsqueda es el trabajo de David Lynch. Siento que su nivel de abstracción como parte de su discurso me ha dado muchos elementos que he llevado a lo escénico. Me hace pensar que el trabajo audiovisual es un poco más conceptual, expresionista, abstracto. No tengo que armar una escena y dirigir

actores, sino que tengo que armar imágenes y expresar sensaciones a través de ellas. Otros referentes para mí son Javier Dolan, que utiliza más el realismo, y Teatro Cinema de Chile, que es un gran referente de cuánto puede aportar lo audiovisual al teatro.

Sobre el diálogo entre el espacio y el video: Hubo escenas grabadas en video especialmente colocadas en el ecran del escenario principal, a diferencia de otros videos que se proyectaban en las diferentes paredes del espacio. ¿Nos puedes explicar esta idea?

Existieron dos escenas que fueron especialmente diseñadas para colocarse en el ecran que estaba en el escenario y darle al público la sensación de regresar al formato de pantalla de televisión. En este caso volver al formato era algo necesario porque se buscaba crear una sensación de lejanía con los hechos, como mirar un noticiero. Para crear este efecto me basé en la sensación que uno siente al llegar a casa por la noche, prender el televisor con todas las luces apagadas y sentir que este se aleja más porque se pierde la percepción del espacio.

¿Nos puedes contar un poco sobre los soportes escogidos para proyectar las imágenes?

Los soportes sobre los que se colocaron las imágenes también eran interesantes, sobre todo por cómo invadían el espacio que tampoco estaba claramente definido. Por ejemplo, hubo una coreografía audiovisual interesante con todos los elementos “apareciendo y desapareciendo” en la que un grupo de actores, que estaban distribuídos entre el público, mostraban un video desde sus celulares.

Por otro lado, el formato es súper importante porque le da otra dimensión al video. Cada formato proponía diferentes sensaciones al espectador. Era importante que dialogue y que sea coherente con el concepto y la acción. El video en el celular generaba movimiento en la gente, desplazamientos y pequeñas agrupaciones, se convertía en algo más íntimo. También estaba el formato de texto, con los subtítulos. Este es un ejemplo de cómo se integran los lenguajes. Es interesante el video de texto porque la obra inicia de manera informativa, siempre buscando una sensación particular con el fondo negro y las letras blancas. Es una reinterpretación de la realidad, uno está acostumbrado a ver la hoja blanca y las letras negras, pero aquí existía un cambio de percepción, como ver el negativo de las cosas, para mí ese es el alma de la imagen. En los últimos videos de las Viudas había subtítulos que para mí significaba documentar, darle la importancia y que quede registrado, guionizar una vez más la escena porque no se escuchaba a las actrices. Fue una decisión audiovisual que no haya sonido sino solo imagen.

Obviamente hay que tener claro los conceptos estéticos para poder crear una integración a nivel visual: los colores, la sencillez, lo minimalista, la tipografía, la coloración. Además eran videos donde sólo ocurría una cosa, no había grandes pretensiones, era todo muy puntual, había que tener muy claro cuál era la acción del video al igual que la de un actor, por eso este elemento también tiene una acción dramática.

FICIAL y se s...
ulario. La ESPOSA DEL DIRIGENTE
SA DEL SUBOFICIAL: ¿cómo murió su esposo?
SA DIRIGENTE: En la toma de la carretera en el Progr
SA SUBOFICIAL: El mío también, ¿de qué unidad era?
SA DE DIRIGENTE: ¿Unidad? Somos de la comunidad c
tuvo?



HABLAN LOS DIRECTORES SOBRE EL MOVIMIENTO

ENTREVISTA A MÓNICA SILVA

Directora de movimiento de *Ausentes - Proyecto escénico*

¿Cómo definirías el cargo que desempeñas en *Ausentes - Proyecto escénico*?

La Dirección de movimiento involucra el movimiento general de la obra; incluye la dinámica de la relación del cuerpo del actor con el tiempo y el espacio, ya sea para relacionarse con sus compañeros, para la creación de sus personajes o para potenciar su presencia escénica. Me parece importante aclarar que la producción del movimiento no solo surge desde la propuesta de la dirección de movimiento, sino que las acciones, imágenes, gestos y comportamientos existen siempre en el trabajo de los actores. El trabajo del director de esta área no puede limitarse únicamente a un ejercicio de corregir formas, no se restringe solamente a lo coreográfico.



¿Qué te interesó de la propuesta de Ausentes y cuáles eran tus expectativas sobre el proyecto?

Me interesó principalmente la propuesta de trabajar en un equipo interdisciplinario. Además, contábamos con un tiempo previo para la investigación y definición del concepto que no es muy común en los procesos creativos. El equipo de dirección empezó a reunirse periódicamente cuatro meses antes de que iniciemos los ensayos con los actores.

Respecto a mis expectativas, la danza —que es la disciplina en la que me desarrollo principalmente— no suele tener mucho público, y por eso prefiero poner mis expectativas en hacer procesos creativos saludables, creo que es una forma de sentirme más protegida. Valoro mucho el proceso que tuvimos, he disfrutado de la preparación del proyecto, fuimos parte de algo que nació de la nada, sin un texto preconcebido. Tener un lenguaje compartido

con los otros directores fue muy agradable, lo cual hizo que la estructura se creara de manera muy orgánica.

Por otro lado, respecto a mis expectativas estéticas como directora de movimiento, lo que más me interesaba era desarrollar el trabajo de las acciones físicas. Le doy más valor a entender lo que está sucediendo no por lo que uno dice sino por cómo se mueve. Cuando trabajo en teatro y me dan el libreto prefiero no leerlo pero sí ir a las lecturas grupales porque me permite percibir las tensiones en los diálogos o el ritmo de las escenas y los personajes. Mi proceso por el lado del movimiento va desde que los actores empiezan a producir material y luego lo potencian y lo transforman sobre la acción misma, no desde la premeditación de un diseño de movimiento. En ese sentido, el proceso que se proponía para *Ausentes* me resultaba muy atractivo.

¿Cómo fue el trabajo con el elenco durante los ensayos?

Fue una experiencia de intercambio para mí. Cada actor y actriz tenía una relación distinta con el trabajo corporal. En el caso de Melvin Quijada, su experiencia está más relacionada a las danzas folklóricas. Es por ello que, en una improvisación, Melvin propone la situación del carnaval como una forma de narrar un evento relacionado a uno de los casos que habíamos investigado. A partir de este ejercicio se fue desarrollando la participación de las danzas dentro de la obra. Como el coro estaba conformado por actores y no por bailarines, decidimos pedir refuerzos y convocar a un danzante folklórico con experiencia para que nos apoye. Es así que sumamos a Guillermo Sandoval al proyecto.

Guillermo y Melvin conocen el rigor que se necesita para asumir las danzas que habíamos escogido: Shapish y Shacshas; es decir, existe una responsabilidad sobre las danzas que estaban siendo descontextualizadas de su origen. Por supuesto, no se trata de moverse y saltar, sino de tomar una acción responsable sobre la

modificación que se hace en términos de técnica, observando las sutilezas de ritmos o énfasis del impulso de movimiento. Ambos tenían las ideas claras y sabían transmitir las. Además, poseen una calidad humana que se notaba en la forma en cómo confiaban en mí para dar mi visión de dirección general de movimiento. Ellos mostraban y yo reorganizaba el material.

¿Cómo fue preparar a los integrantes del coro que no eran danzantes sino estudiantes de teatro?

La formación de un actor y la de un bailarín son distintas. Ambos utilizan sus cuerpos y se relacionan con el espacio y con sus compañeros, sin embargo, hay una primera diferencia: la conciencia de la acción y/o la situación. La aproximación de los bailarines suele partir del movimiento, y su precisión en los valores de tiempos rítmicos. Los actores se aproximan desde las situaciones y buscan su acción; es decir, no se ocupan en realizar un movimiento a la perfección o estilizado, sino en transmitir una intención mediante una acción o movimiento físico y/o vocal. Este esfuerzo ayuda a la creación de atmósferas que regalan variantes rítmicas desde el compromiso con lo que están haciendo en escena.

En este proyecto fue una ventaja trabajar con estudiantes de teatro por su disposición a construir escenas y no coreografías. El entrenamiento estuvo basado en danzas folklóricas, y ejercicios de *Contact*¹ y apropiación del espacio. Era necesario que aprendieran los pasos básicos de cada una de las danzas escogidas para crear códigos comunes y encontrar un ritmo grupal. El *Contact* ayudó a definir y/o diferenciar el tipo de relación que un personaje tenía con otro desde su cuerpo y corporalidad. Y, al ser una puesta en escena de formato itinerante dentro de un espacio cerrado, se necesitaba explorar la particularidad de cada lugar de acción.

1) En español: Contacto improvisación.

Hay una segunda diferencia entre la formación de un actor y un bailarín: lo que acciona el cuerpo. Un actor activa su cuerpo mediante su imaginación; es decir, el origen del movimiento parte de algún lugar en su mente y un raciocinio veloz. Responde, generalmente, a dos preguntas: ¿qué estoy haciendo? y ¿qué está sucediendo? El bailarín, por el contrario, activa su cuerpo de forma kinestésica, por lo que sus posibilidades de cualidad de movimiento son distintas y, quizás, mayores. Por ejemplo, en la escena del *Lobby* (Escena 18), Andrea, quien interpretaba el personaje de Mercedes Harman, humanizaba el concepto de seducción. Me interesaba trabajar la seducción desde el cuerpo, por lo que le propuse un movimiento ondulado. Imaginaba al personaje caminar con una elegancia que le daría una sensualidad particular. A ella le costó trabajo seguir esta indicación porque lo hacía desde su mente. Como la dinámica de trabajo era colaborativa, un actor proponía y yo sugería desde esa propuesta. Me dediqué a observar a Andrea con mayor detalle para trabajar sobre lo que me estaba dando. Le propuse que repitiera sus acciones varias veces y que mantuviera un movimiento circular, y funcionó. Sinceramente, la escena del *Lobby* fue la más complicada para mí. Era una escena sin palabras en la que, a partir del movimiento y el uso de objetos, los personajes mostraban al público sus “dobles caras” e intenciones. Quizás, fue una de las escenas más ambiciosas.

¿Cómo ves el lenguaje del movimiento dentro del teatro en el panorama limeño?

Considero que hay un desconocimiento sobre cómo el uso del movimiento del cuerpo del actor puede potenciar una escena teatral. Siento que en Lima la danza se considera una forma estética y no una herramienta para comunicar. Si observamos a las personas, el “cómo se mueven” dice más que sus palabras. Idealmente, cuando un actor entrena su cuerpo, no solo lo pone en forma, también amplía sus posibilidades de movimiento y organicidad

para la construcción de sus personajes. Cuando carece de este tipo de formación actoral, aborda sus personajes de forma racional y desde estereotipos que pueden limitar su creatividad. Se puede llegar a quedar en la forma y perder la organicidad de lo que está haciendo. Por el contrario, un actor que tiene un conocimiento más profundo y una relación con su cuerpo, puede construir desde la exploración del impulso, el peso, el ritmo, la velocidad o el tamaño de sus acciones o movimientos. Con esto no pretendo decir que los actores no se entrenen, sino apuntar que hace falta relacionar el entrenamiento corporal con el proceso creativo.

Llevo aproximadamente quince años trabajando con directores y cada uno ubica la danza en un lugar distinto. Hay quienes la valoran y los que la ven como decoración. Personalmente, he fluido mejor con los directores que me han dado mayor libertad en la exploración desde mi cuerpo.



Shacshas

Danza de la región del Callejón de Huaylas (Ancash), relacionada a la agricultura y la caza. Debe su nombre al sonido producido por las *shacapas* (semillas) que llevan los bailarines, todos varones, alrededor de las piernas. Según algunos investigadores, su origen podría remontarse a tiempos preincaicos para rendir culto a diversas divinidades que, luego de la llegada de los españoles, fueron reemplazadas por los santos católicos.

Fuente:

Alvarez, D., López, N., y Sáenz, C. Shacsha. Tradición y Cultura. Las manifestaciones artísticas culturales elevan la sensibilidad. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/27566632/Las-Manifestaciones-Artisticas-Culturales-Elevan-La-Sensibilidad>



Shapish

Danza guerrera de la zona de Chupaca (Junín), que se presenta, principalmente, en la Festividad de las cruces, el 3 de mayo. Según diversas versiones, la danza representa la historia de una tribu llamada Wuanca Chupacos, que se resistió al dominio del imperio incaico y tuvo que huir hacia el río Huallaga. Después de mucho tiempo, la tribu vuelve triunfante a su tierra original.

Fuente:

Damian, Y. V. (26 de abril de 2009). Sobre el origen de los Shapis. Chupaquito. Recuperado de <http://chupaquito.blogspot.com/2009/04/sobre-el-origen-de-los-shapish.html>



HABLAN LOS DIRECTORES SOBRE LA MÚSICA

JAN DIEGO MALACHOWSKI Y NOEL MARAMBIO

Compositores y directores musicales de *Ausentes - Proyecto escénico*

¿Cómo empezó el trabajo de creación musical para la obra?

Noel M.: Bueno, cuando Rodrigo (director de la obra) nos convocó, él ya tenía la idea de usar una estética andina en la música. A partir de eso, empezamos a revisar las sonoridades, la instrumentación [...]

Jan Diego M.: Claro, esto nos llevó a convocar a cuatro saxofonistas y dos violinistas. Ahí, con estos seis músicos propusimos trabajar el estilo de banda pueblerina andina. Al mismo tiempo, revisamos varias referencias musicales concretas que nos fueron entregadas, como la danza de los Shapish y de los Shacshas.

Noel M.: En realidad, toda la propuesta se desarrolló a partir de las adaptaciones de las músicas de esas dos danzas.

Jan Diego M.: Sí, adaptar esos temas musicales fue chévere porque eso nos llevó a la sonoridad de los otros temas que ya determinaban cierta estética y, por la manera como estaban contruidos, se convirtieron en una referencia para la creación de los demás temas musicales de la obra. Un tema que partió también de una sonoridad andina, pero de una forma un poco diferente, fue la Danza de Muertos (pista 10), basada en la sonoridad de los sicuris. Fue bien interesante desarrollar esa sonoridad y adaptarla a los saxos.

Noel M.: Sí, pero fue difícil por el tema del aire. Los sicuris tocan alternadamente y la melodía que producen se siente como una masa sonora que nunca acaba. De todas maneras salió algo bueno, me parece.



En este proceso ustedes han estado desde el inicio, pero muchas veces, en los procesos escénicos o teatrales, se convoca al músico para que trabaje sobre una estructura ya armada. ¿Cómo fue para ustedes participar desde la gestación de la creación?

Noel M.: Complejo, ¿no? Porque nosotros veíamos el ensayo y después el video y, de acuerdo a eso, elaborábamos una música que iba hablando de la escena. Sin embargo, cuando los actores cambiaban un poco la escena, la música ya no tenía el mismo efecto. Entonces, un par de veces tuvimos que cortar una parte o aumentar otra. Es posible hacerlo, pero definitivamente para un músico es más fácil trabajar sobre un material ya establecido.

Jan Diego M.: Estoy de acuerdo. Ahora, en las escenas de danza era interesante llevar el audio y que, por ejemplo, Melvin [Quijada] nos dijera: “No, no, no. Esto tiene que ser más de esta manera o de esta otra”, o “muchas veces aquí”, o “más rápido”. Ricardo [Delgado] nos explicaba las acentuaciones en las danzas que nosotros teníamos que tomar en cuenta para que esté escrito en la partitura. Entonces, se daba lugar un tipo de interacción que generalmente no existe. Es más fácil componer sobre una estructura ya existente. Además, esta experiencia fue más compleja porque teníamos que componer y escribir partituras cuando usualmente, lo que pasa en otros proyectos, es que se hace música popular donde no hay nada escrito y la gente conoce los temas. Pero cuando se trabaja con partitura, y los músicos las leen, no se puede decir: “Ahora vamos a cambiar”. La respuesta sería: “¿Vamos a cambiar? El papel no dice eso”. Cuando pasaba eso, me acuerdo, en los ensayos generales, era bien complejo. Me acuerdo que, en un momento, el director pidió que el carnaval pare y empiece más rápido, pero eso no estaba escrito. Entonces, tenía a cuatro saxos mirándome: “¿Y ahora qué hacemos?”.



La música parte de una influencia andina pero también tiene otros matices. ¿Cómo desarrollaron esto?

Jan Diego M.: Bueno, para empezar, la música estaba totalmente armonizada. Si bien, se parte de la influencia de los saxos del Valle del Mantaro que generalmente tocan al unísono o en octavas, las músicas de la obra están a cuatro voces. Eso es chévere porque es otra mirada.

Noel M.: Dentro del arreglo esto es interesante porque, como no hay ningún instrumento armónico, la armonía se iba armando en las relaciones que establecían las distintas voces de los saxos. También, usar melodías sencillas, de pocas notas, es común en la música andina, melodías en escalas pentatónicas, que te provocan tristeza o melancolía. Esto está presente en las músicas finales de la obra y creo que por eso también funcionaron.

Jan Diego M.: También tenemos una influencia clara del jazz, ¿no? La *Cumbia Vieja*, (pista 2) por ejemplo, tiene una armonía de jazz, que es como de una Big Band. Me gustó tener la oportunidad de tener una armonía jazzera.

¿Algo más que agregar?

Jan Diego M.: Sí, bueno, yo estoy muy contento con el resultado porque tiene de todo: piezas minimalistas que hizo Noel de dos notas que se mueven y son increíbles, y también tiene estas recargas de huaynos. Me parece que el resultado ha quedado equilibrado.

Noel M.: Además, la música también está bien engranada con la acción en la obra. Me gustaba, por ejemplo, el suspenso o el dramatismo que tenía; así, con la luz y con las sensaciones del público provoca sensaciones distintas a escucharlas en un disco, son partes de algo que está sucediendo. La música puede ser muy sentimental, pero además sumarle la acción del momento puede provocar lágrimas. Creo que la música se complementaba bien con lo que pasaba en la escena.

D

4

43

Alto Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Perc.

Vln. I

Vln. II

01:01:03:13
54.1.01
Ritmo

E

01:01:17:16
62.2.07
Intro Tema

54

Alto Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Perc.

Vln. I

Vln. II

1. 2.

3.

HABLAN LOS DIRECTORES SOBRE LA PRODUCCIÓN

LORENA PEÑA

Directora de producción de *Ausentes - Proyecto escénico*

¿Qué te interesó de la propuesta de Ausentes y cuáles eran tus expectativas sobre el proyecto?

Me interesó saber que íbamos a trabajar con un grupo de creadores y directores interdisciplinarios, y que nos íbamos a embarcar en un proyecto de creación e investigación escénica. Además, para ese momento, teníamos medianamente claro que queríamos trabajar alguna problemática referente a casos de abuso de poder en el Perú. Por otro lado, yo aún no había tenido la oportunidad de poner a prueba los conocimientos que había adquirido en mis estudios de postgrado en el extranjero a nivel de producción. En ese sentido, *Ausentes* era un reto y me pareció la oportunidad perfecta para ello.

¿Cómo definirías el cargo que desempeñaste en Ausentes?

Fui responsable de la dirección de producción del proyecto. Entre mis responsabilidades estaba asumir la representación de la producción general de la PUCP, realizando trámites, acuerdos, contratos y tareas

que solo la representante oficial, yo, podía cumplir. Por otro lado, me encargué de manejar el presupuesto, diseñar un sistema de áreas y de supervisar su desarrollo para que las necesidades y objetivos planteados se cumplieran de la mejor manera.

También participé en la etapa de investigación junto con los directores. Rodrigo (Benza), como director general, planteó una dinámica colaborativa en la que nos dividimos la investigación de algunos casos de conflictos sociales que habían ocurrido o estaban ocurriendo en Perú en ese momento. Se decidió entonces que el tema del abuso del poder sería abordado escénicamente desde los conflictos entre el Estado y los dirigentes indígenas de las zonas tomadas por las mineras. Empezamos a debatir y a soltar ideas, y es así como surgieron los primeros lineamientos para aterrizar lo que podría ser el planteamiento del montaje: la toma de la carretera en el conflicto minero y quiénes son los protagonistas.

Es por esto que desde este planteamiento en la investigación, yo sabía que se quería trabajar en un espacio escénico libre de butacas, donde estaría la carretera, y que el público participaría activamente de la acción.

¿Cuáles fueron los principales retos que encontraste para la realización de la dirección de producción y qué herramientas o estrategias usaste para afrontarlos?

Fue un reto trabajar un montaje de creación colectiva con un equipo tan grande. Durante la etapa de investigación identifiqué las necesidades y tareas del montaje, y empecé a formar equipos para ir pensando y elaborando estrategias para cada área de producción. Los equipos estaban conformados por egresados y estudiantes de los últimos ciclos de la Universidad y, cuando ya estuvieron formados, les compartí mi visión sobre cómo quería que ellos asumieran cada área como suya y les propuse que todos seamos manos y ojos de todos.

Inicialmente dividí el trabajo en tres áreas. La primera era el área de marketing y comunicaciones, que era la encargada de ver todo lo referente a la coordinación de prensa digital y escrita, la imagen del proyecto y las comunicaciones hacia afuera del montaje.

La segunda era el área de producción del montaje mismo. Por un lado, esta se encargaba del mantenimiento y la producción de los ensayos, es decir, de todo lo que tenía que ver con el abastecimiento y acondicionamiento de espacios y materiales. Por otro lado, también tenía la responsabilidad de coordinar la producción artística, es decir, vestuario, utilería y todo lo que tenía que ver con la producción del montaje para las funciones.

Finalmente, el área de ventas y auspicios. Aquí se dio todo lo relacionado con la búsqueda de socios que nos ayuden a cubrir necesidades de producción, pero también de aliados como organizaciones, escuelas, universidades y ONGs que estén vinculados al tema de conflictos sociales, minería, investigación escénica, realidad social peruana, política, ciudadanía, etcétera.

En un proyecto como Ausentes, que contó con un financiamiento importante por parte de la Universidad, ¿qué tipo de socios necesitaban?

En primer lugar, a pesar del financiamiento otorgado por la Universidad, al ser un proyecto tan grande, sí era necesario buscar aliados que puedan completar el presupuesto. Algunas de estas organizaciones están vinculadas al trabajo con los conflictos derivados de la presencia de mineras en diversos territorios de nuestro país. También buscamos a estas organizaciones porque nos interesaba que ellos fueran a alguna presentación de la obra y que puedan ver cómo hay diversas maneras de abordar y de problematizar el mismo tema desde el arte.

Uno de nuestros primeros aliados fue el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA). Esta alianza fue muy importante porque nos encontrábamos en la búsqueda de un espacio que fuera amplio y vacío, o en el que hubiera la posibilidad de mover las butacas. Así, pudimos acceder al espacio del ICPNA ubicado en el centro de Lima. Una cosa muy importante fue que nos permitieron entrar a su sala semanas antes de la fecha de estreno, lo que nos permitió explorar y apropiarnos del espacio tanto a nivel escénico como técnico.

También teníamos aliados dentro de la misma Universidad Católica como el Departamento de Artes Escénicas, que nos apoyó financieramente; la Escuela de Gobierno, y el Instituto Nacional de Territorio y Ecología (INTE), quienes se reunieron con nosotros varias veces para conversar sobre el punto de vista y la problemática que estábamos abordando, además de compartir con nosotros varios libros que apoyaron nuestra investigación.

Para la gestión de públicos, buscamos contactarnos con estudiantes de distintas universidades como la Universidad Antonio Ruiz de Montoya, la Universidad del Pacífico y la Universidad de San Marcos. También estuvimos en contacto con diversas instituciones y organizaciones sociales que trabajan los temas de minería, explotación minera y conflictos sociales en el Perú. Todos nuestros aliados fueron muy importantes para nosotros porque nos permitieron entablar un diálogo con ellos durante el proceso de creación y después de las presentaciones, en las que recibimos sus comentarios sobre el producto final.

¿Cómo trabajar el aspecto económico de un proyecto de creación colectiva como Ausentes, en el que no se puede prever cuál será el resultado final?

Efectivamente, la incertidumbre de la creación colectiva hace que la producción sea bastante compleja, inestable, efímera en tanto que hay propuestas que se prueban y que, al final, se decide que no

van en el montaje final. Por esto, este es un tipo de producción que te exige estar en una relación de diálogo permanente con el equipo de dirección, que toma las decisiones creativas. Es importante, por ejemplo, tener a alguien del equipo de producción presente en los ensayos para que vaya tomando notas de las cosas que se van avanzando.

En un proceso como este es muy importante mantenerse dentro del presupuesto como parte del ejercicio creativo, y para lograr esto es sumamente necesario el diálogo continuo entre la dirección y la producción. El presupuesto puede variar no solo por los elementos materiales que se prueban y se descartan, o porque aparecen nuevos requerimientos en diferentes etapas del proceso, sino también porque el trabajo se complejiza y se necesitan más personas, o porque se vuelve más arduo y los pagos merecen ser revisados. Estas fueron algunas de las situaciones que tuvimos en *Ausentes*, y que finalmente resolvimos gracias a los auspicios.

¿Cómo fue la experiencia pedagógica con los estudiantes?

Participar en el proceso de producción de la primera obra interdisciplinaria producida por la facultad de Artes Escénicas fue un aprendizaje para todos. Desde mi rol, supervisé el trabajo de ex alumnos y alumnos de los últimos ciclos que encabezaban las áreas de producción, así como de alumnos que están cursando la carrera de Creación y Producción Escénica, y que en ese momento estaban en sus primeros años de universidad. Ellos asumieron los roles de asistentes de las distintas áreas de producción.

Me parece que lo que necesita entender un estudiante es que la producción creativa es parte del proceso de creación. Específicamente, lo creativo, en el área de producción, es la capacidad de imaginar e idear diferentes soluciones para los problemas que surgen en el proceso y también adelantarse y prevenir. Una habilidad fundamental que el productor creativo

debería desarrollar es la capacidad de mantener la calma ante un problema y poder plantear un plan de ejecución para atenderlo. Creo que otra habilidad muy importante a desarrollar es la habilidad social, la facilidad para relacionarse con otros y poder armar un equipo. También es importante aprender a mantener al equipo de trabajo satisfecho, contento, estimulado; y asegurarse de que todos los canales de comunicación dentro de los equipos de trabajo estén fluyendo.

Finalmente, un aprendizaje importante que yo también recibí en mi formación en el extranjero, y que puse en práctica en esta experiencia, es la capacidad de delegar. Aprender a no intentar abarcarlo todo, sino ser capaz de armar un equipo con gente trabajadora y de confianza que pueda ayudarte a ejecutar de la mejor manera posible el reto que te ha tocado producir. Para esto se debe diseñar un sistema en el que una es la cabeza del equipo de producción pero que no es fundamental, porque, finalmente, la producción es una máquina que tiene diversos motores que pueden impulsarla.

Ausentes ha sido uno de los procesos de producción que más he disfrutado, por la calidad del trabajo en equipo. Aunque trabajáramos en áreas separadas, había un sentido de unión y compromiso. Observo que todos los alumnos que participaron en el proyecto de *Ausentes*, después de la experiencia, han dado un salto a la profesionalización. Es interesante ver cómo han continuado sus caminos y cómo la experiencia y el conocimiento los llevan a, cada vez, querer dar pasos más grandes.

¿Cómo ves el rol de la producción dentro del proceso de creación escénica en el medio escénico limeño?

Este es un tema delicado de responder en el sentido de que no tengo una respuesta muy positiva. Considero que la producción sigue siendo vista como la encargada de resolver los problemas que surgen en el proceso y no como un eje del proyecto. Nos falta

revalorar y tratar de cambiar también nuestro comportamiento con relación a la producción e intentar incorporar un diálogo mucho más directo y abierto con el área de dirección. Es importante generar los espacios para que el diseño de la producción sea tan discutido por el director y el productor como lo es, por ejemplo, el texto. Lo que he sentido es que todavía lo vemos como procesos separados y con valores distintos. Definitivamente para mí los dos tienen el mismo valor. Creo que, si hubiese una relación más dialéctica entre dirección y producción, como parte de la base del proceso de creación, la experiencia y el resultado serían más satisfactorios.



Claudia Tangoa, Mayra Barraza, Jorge Baldeón, Mónica Silva, Rodrigo Benza, Germán Tejada, Lorena Peña, Alejandro Siles, Jan Diego Malachowski y Noel Marambio

HABLAN LOS ACTORES

RICARDO DELGADO
ANDREA FERNÁNDEZ
ALBERICK GARCÍA
ALEJANDRA GUERRA
MELVIN QUIJADA
YOLANDA ROJAS

¿Qué fue lo que les interesó de la propuesta de Ausentes - Proyecto escénico?

Andrea F.: *Ausentes* me interesó por ser un espacio de investigación sobre un tema social actual donde exploraríamos, desde distintas aristas, cómo se maneja el poder en el país. -

Melvin Q.: Las problemáticas que ocurren en nuestro país; todo lo asociado a tensiones sociales, de personas que de alguna manera están olvidadas por el gobierno o por la sociedad, son temas que, como artista, me interesan desarrollar en escena y también a nivel personal.

Ricardo D.: Cuando llegué, me encontré con un gran equipo de actores y actrices pero solo había trabajado con Alberick y conocía a Melvin. Tenía muchas expectativas por todo lo que se podía crear con la diversidad de directores y actores del equipo.

Alejandra G.: El grupo era bastante sólido e interdisciplinario. Me interesó trabajar con los integrantes, tanto con los actores como con el equipo de dirección y producción por su experiencia y la calidad de sus trabajos.

Yolanda R.: Algo que me gustó mucho fue que nos consideraran creadores escénicos, que podíamos aportar de distintas formas al proceso, no solo en la interpretación sino también en la generación de contenido y exploración de lenguajes.

Alberick G.: Además de la temática política, me motivó mucho contar con la confianza de la universidad (PUCP) y su respaldo económico. Un proceso tan largo de investigación escénica, con un equipo numeroso como el nuestro, no podía ser realidad sin este apoyo.

Este ha sido un proceso de investigación y creación. ¿Cómo fue el diálogo entre la investigación para recabar información y la exploración práctica desde la escena?

Yolanda R.: Cuando nos convocaron, los equipos de dirección y producción nos entregaron el banco de información que habían estado trabajando durante meses. En ese sentido, fue un diálogo bastante asequible para mí como actriz porque pude ver videos, escuchar audios, leer mucho y empaparme más del tema. A partir de eso decidimos qué personajes exploraríamos.

Una vez en el espacio, creo que fue un poco difícil para todos traducir en acción escénica tanta información. Recuerdo que en los primeros ensayos todos seguíamos en las computadoras o leyendo los papeles porque no sabíamos cómo encarar el trabajo; al menos por mi parte, me tomé varios días de investigación antes de pasar a una propuesta escénica. Fue un diálogo constante entre los intérpretes y los directores para ver hacia dónde íbamos.



Andrea Fernández

Por otro lado, era muy interesante ver la propuesta de los compañeros ya que al inicio trabajamos de manera individual. Entonces, veíamos cómo cada quien llevaba a escena su propuesta e historia. Al principio éramos seis personas del elenco con distintos bagajes, por lo que era muy enriquecedor ver cómo trabajaba cada uno.

En la segunda temporada seguimos modificando escenas porque también dependíamos de la coyuntura nacional. La propuesta no fue un producto final que acabó en el estreno, exigía cambios de acuerdo a lo que sucedía en nuestro país en el momento. Recuerdo que en la primera temporada estábamos en elecciones presidenciales, y durante la segunda temporada tuvimos los huaycos que dejaron a Lima sin agua y varias ciudades afectadas. Fueron dos situaciones distintas que nos hacían sentir la necesidad de vincular el montaje con lo que estaba ocurriendo. Era necesario estar en constante cambio e investigación.

El equipo de dirección les propuso, como punto de partida, escoger dos personajes dentro del universo de los conflictos sociales en torno a la minería, y que estos deberían considerarse antagónicos. ¿Cuáles fueron sus motivaciones para la elección de sus personajes? ¿Cómo fueron sus primeras aproximaciones a ellos?

Ricardo D.: Yo elegí a los personajes más antagónicos a mi vida: el Policía y el Presidente. No me caen bien los policías y no confío en los presidentes, creo que la oposición ha sido el inicio de la construcción de estos personajes. El Presidente lo fui creando a partir de discursos y textos que encontraba; iba analizando videos, poniendo mi atención en sus movimientos y palabras. Me basé en Alejandro Toledo, Alberto Fujimori, Ollanta Humala y Alan García, hice como una especie de híbrido entre ellos. También me encontré con la figura del presidente Enrique Peña Nieto de México y decidí utilizarla, porque su carácter metrosexual me daba un lugar distinto sobre el cual condensar los demás personajes. Durante las temporadas seguí puliendo detalles. Ahora, no quería caricaturizarlo mucho aunque fue inevitable porque nuestros presidentes son caricaturas vivas, y encontrar esa esencia sin forzarlo puede ser divertido y tedioso al mismo tiempo.

Con el Policía el trabajo fue más emocional. Encontré que tenía dos personalidades: una cuando está en su labor cumpliendo órdenes y otra distinta en su vida personal. Le creé una biografía que no se ve en escena. Mi Policía es un padre de familia que tiene una esposa y un hijo, tiene que trabajar y cobrar sueldos extras para subsistir. Llega al conflicto de la obra porque una empresa minera le ofrece un buen sueldo, lo contrata y lo manda a una localidad alejada, en la ceja de selva peruana, donde él se juega la vida por cumplir con su trabajo. Hay dos situaciones, dos comportamientos opuestos. Esto nos lo compartieron unos policías que se dedican a lo mismo y nos dijeron cómo repelían los ataques. Considero que, partiendo de este punto, ha sido una cuestión más emocional.

Yolanda R.: Yo tuve tres personajes: la Testigo; Esther Silva, representante de una ONG; y la tercera, la Esposa del policía Armando Villalobos. Escogí a la Testigo a partir del audio de una denuncia real que me sirvió como material inicial para crear. El personaje de Esther Silva fue sugerencia de los directores, al igual que la Esposa del policía.

En el caso de la Testigo, yo accedí a un audio de aproximadamente 10 minutos en el que se escuchaba a una señora contando que vio que los policías sembraron un artefacto explosivo en la comisaría de Cocachacra y culparon a los manifestantes de haberlo hecho. Su forma de recordar era bastante curiosa porque iba y volvía en el tiempo de acuerdo a cómo iba recordando; es decir, no seguía una estructura lineal. Nosotros reestructuramos este audio para que fuera más entendible para el público y lo adaptamos a las necesidades del montaje. Lo que me quedaba claro es que para ella era muy importante denunciar este hecho y que era consciente de que estaba poniendo en riesgo su vida al hacerlo.

Por otro lado, el personaje de la ONG fue complicado para mí, ya que partía de la complejidad de la posición de la ONG dentro de un conflicto social medioambiental. Aparentemente puede parecer que este personaje no es antagonico a la testigo porque ambas están luchando por una misma causa, pero en la investigación nos preguntamos ¿cómo las ONG realizan su trabajo?, ¿cuáles son sus métodos? Y descubrimos que algunas pueden crear situaciones ambiguas donde su estrategia puede ser la manipulación de personas.

Creo que, por esta razón, durante la segunda temporada seguimos cambiando sus escenas, porque estábamos muy interesados en que este personaje fuera más concreto.

Andrea F.: En mi caso escogí a una mujer campesina que fue víctima del abuso de una empresa minera que llegó a su localidad con el objetivo de apropiarse de sus tierras. Ante la resistencia, la empresa usó la violencia enfrentando a la comunidad con los policías. Este personaje está basado en un personaje real que es Máxima Acuña.



Yolanda Rojas



Ricardo Delgado



Alberick García

En un principio nos dijeron que no íbamos a utilizar los nombres reales en el proyecto, por lo que en ningún momento se dice quién es. Sin embargo, el monólogo que interpreto a través del personaje de la Campesina, está basado en distintas entrevistas y registros de Máxima Acuña. De alguna manera su historia conmovió a muchos y se convirtió en un personaje emblemático que representa a las comunidades que se ven violentadas por empresas mineras que llegan a distintas comunidades en el Perú.

El segundo personaje que escogí es el de una empresaria minera. Esto fue como trabajar las dos caras de una misma moneda. Esta oportunidad me pareció muy interesante a nivel actoral porque me permitía explorar corporalidades y niveles de energía que necesariamente eran distintos. Finalmente, el tercer personaje que interpreté es el de la Esposa del dirigente de la comunidad, Juan Chaupis, pero este rol fue designado desde la dirección.

Melvin Q.: Elegí a Juan Chaupis, el dirigente de la comunidad, tal vez por un tema de identificación con cierto sector de la población, quizás porque conozco un poco más o porque siento que me puedo acercar a la problemática de este tipo de personajes. Me interesó abordarlo desde el tema personal, el lado humano. Detrás de

aquellas personas que protestan hay que tener en cuenta que hay seres humanos, familias, temas culturales, temas de importancia que han pasado por la vida de cada uno. Este es el tema de investigación que vengo desarrollando a través de las danzas folklóricas, busco más allá de lo que normalmente veo o escucho. Esta fue una motivación para elegir y construir a este personaje.

También desarrollé el personaje del Periodista local. Me interesaba mucho ver cómo una persona puede no estar involucrada en el conflicto directamente y tener una visión neutral de lo que se está haciendo, ponerse en una situación imparcial frente a la gente que protesta o frente al sistema, que en este caso eran los policías, el gobierno, los congresistas y todos los que los representan. Al final, durante el proceso, el personaje de Juan Chaupis tomó mayor protagonismo, tanto como el Policía y, por un tema logístico, se decidió que me quedara solo con este personaje. El Periodista local fue interpretado por otro miembro del elenco.

Alejandra, tú interpretaste a la periodista Carolina Valencia del programa *En la mira*. ¿Cuál fue tu punto de partida? ¿Cómo hiciste dialogar tu posición como ciudadana frente a la prensa con la postura de tu personaje?

Alejandra G.: Sobre la prensa, creo que los espacios periodísticos están plagados de distintos intereses y contradicciones. Es muy complicado encontrar prensa objetiva, la mayoría divaga entre lo que quiere y lo que necesita por el *rating*. A pesar de que este personaje representa actitudes con las que difiero, mi trabajo como actriz es apropiarme de valores o ideas que no comparto para darle vida, cuerpo, voz y verdad a un personaje. Es muy importante no parodiarlo si no comparto sus ideas.

Para la construcción del personaje de Carolina Valencia, uno de mis referentes fue la periodista Cecilia Valenzuela, principalmente por la cualidad de su voz. Ella tiene una identidad vocal construida



Melvin Quijada

que me sirvió como punto de partida para encontrar la voz de mi personaje. Su voz es siempre cordial por más que esté diciendo cosas muy duras. En el camino le fui añadiendo más detalles pero definitivamente ella me regalaba una forma de elaborar el lenguaje y distintos ritmos que se me hicieron atractivos para crear, mediante el juego, un personaje complejo.

**[R]: Y ¿cómo fue tu abordaje al personaje de Sandra García?
¿Cómo fue para ti representar a un personaje real?**

[Cont.]: Los insumos generados e investigados por los equipos de dirección y de producción, entre ellos una primera entrevista a Sandra, fueron el punto de partida para la imagen vocal y el peso del personaje. Mi trabajo consistía en darle peso, una cierta edad y un fondo emocional en las escenas, humanizarla.

Por otro lado, trabajar a partir de Sandra García fue bastante interesante porque es un personaje real cuyo nombre sería mencionado en la obra, a diferencia de los otros personajes. En ese sentido, el encuentro con ella en una segunda entrevista fue importante para el proceso. Su generosidad, disposición, apertura y sus ganas de protagonizar

y contar su historia me ayudaron bastante. Ella es una víctima que nunca se llama a sí misma “víctima”, y quizás no se reconoce como tal. La decisión de añadir un poco de vulnerabilidad al personaje en la ficción del mundo de la obra fue muy útil porque me ayudó a darle mayor dimensión, a percibir un lado de ella que no vemos en sus apariciones públicas. El proceso de ficcionar un personaje desde quién es ella fue lo que me encantó.

Andrea y Yolanda, ustedes también interpretaron a dos esposas que luego se convierten en viudas. ¿Cómo desarrollaron el universo de estos personajes?

Yolanda R.: Los personajes de las esposas se trabajaron a partir de improvisaciones de acciones físicas sobre cómo conocieron a sus esposos (el policía Armando Villalobos y el dirigente Juan Chaupis). Recuerdo que hicimos distintas exploraciones sobre cómo era su relación de pareja y cómo vivían. Se crearon pequeñas escenas que fueron convirtiéndose en pequeñas secuencias de movimiento, no había texto. Yo interpreté a la Esposa del policía Armando Villalobos, fue un personaje muy asequible para mí. A pesar de no tener diálogo, hablaba por sí sola. El único diálogo que tenía era al final, cuando un grupo de mujeres iban a realizar trámites a una institución pública. En las primeras funciones, en esta escena, decíamos los textos en voz alta, con una proyección de voz adecuada para que se escuche en todo el teatro. Sin embargo, con el transcurrir de las funciones, se decidió que habláramos con un volumen muy bajo, íntimo, y se proyectaban los diálogos en el fondo de la escena. Las personas, a partir de la segunda fila, no escuchaban nada pero podían leer y veían a los personajes accionar. El no tener la posibilidad de escuchar lo que se dice y leerlo en la proyección, obligaba al espectador a tomar una distancia con la escena.

Andrea F.: La fuerza de la Esposa del dirigente Juan Chaupis, a la cual representé, está en su presencia y el tipo de relación que

tiene con su esposo. En el desarrollo de la obra observamos al Dirigente y al Policía defendiendo sus causas de forma aguerrida, pero cuando sucede el encuentro con sus esposas los espectadores pueden ver su lado juguetón y sensible. Es una forma de conmover al espectador y de sentirnos identificados. Todos podemos disfrutar la vida y luchar por nuestras convicciones al mismo tiempo.

Melvin, ¿de qué manera los elementos culturales de la selva y de la sierra, como las danzas y los rituales, participaron en la creación del personaje de Juan Chaupis, el dirigente de la protesta?

Melvin Q.: Todos los símbolos, cantos, danzas que existen en nuestro Perú tienen una razón de ser. Nada es gratuito. Las danzas contienen historias impresionantes, cargan información tan amplia que no hay profesor que pueda decir que conozca a fondo una danza. A mí me interesó muchísimo el tema de partir de la danza porque siento que me conecta con ciertos lugares. Entonces, cuando empezamos a usar un tema de la danza de los Shapish me reconectó con Huancayo, con Chupaca exactamente, y también con su historia.

Las danzas de nuestro Perú han sido usadas para decir muchas cosas. En este caso, la de los Shacshas es una danza guerrera y está relacionada con la fe religiosa. La utilizamos para extraer de ella la fe que tiene una persona guerrera, en la lucha que está relacionada al conflicto. Considero que mi personaje bailaba en las fiestas de su pueblo con muchas ganas y con mucha fe porque está arraigado a sus costumbres, esa es su motivación. Por eso vinculé estas danzas a la creación del personaje y la interpretación o la forma de decir las cosas, de interrelacionarse; el carácter para encontrar su mirada; sus gestos; su corporalidad; para encontrar su peso. Para mí, la danza es un punto de partida que a los actores nos falta usar. Yo no bailé en *Ausentes*, no me interesaba bailar. Yo creo que, de alguna manera, con mi personaje trataba de ser y decir algo. La

danza quedaba a un lado; me sirvió en un primer momento, pero eso fue transformándose en el discurso del personaje.

Por otro lado, trabajé el perfil psicológico de Juan Chaupis desde el lugar al cual pertenece, la ceja de selva. Era mi imagen de su procedencia; la raíz de donde venían sus padres. El origen de este personaje también era un punto de partida súper interesante. No quería definir si era exactamente de la sierra o si era de la selva. Luego desarrollé el tema de la familia: cómo era, de dónde venía, quiénes eran sus padres o qué relación tenía con su esposa, o sus hijos, o el entorno donde se encontraban. Eso fue generando un perfil.

Otro aspecto a desarrollar fue el tema cultural, relacionado básicamente a temas de costumbres del personaje. Este enfoque le permitió tener una posición política frente a lo que estaba sucediendo; la posición de interrelacionarse con lo demás, de reafirmarse en lo que sentía; lo que él quería para su espacio, para su población y lo que significaba la invasión, en este caso, de la minería, que podía cambiar toda su identidad. Entonces la identificación política lo llevó a esa lucha frente a todo lo que estaba sucediendo, a raíz de que la minería iba a cambiar todo, iba a destruir todo lo que sentía él, todo lo que sentía su pueblo, todo lo que todavía existe. Ya en el trabajo con los directores y a partir de la investigación que se había realizado, esta posición se fue complejizando. No todos los dirigentes se niegan a la actividad minera en sus regiones, muchas veces lo que buscan con sus protestas es una mejor negociación o garantías para sus comunidades. Este terminó siendo el caso de mi personaje.

Alberick, uno de tus personajes fue el Congresista Otto Flores. ¿Cuáles fueron tus referencias para su creación?

Alberick G.: Al inicio no trabajé con referentes de políticos específicos. Mi primera propuesta fue un otorongo humanizado, luego el animal fue desapareciendo y quedó solo el congresista. Es en



Alejandra Guerra

el trabajo con los directores que surge la identificación de referentes de congresistas reales como [José Carlos] Eguren, [Mauricio] Mulder y [Javier] Diez Canseco. Este personaje terminó siendo un collage de varios congresistas, creado con improvisaciones guiadas por los directores. Me interesó mucho el histrionismo que tienen los congresistas y el Congreso como un lugar de teatralidad, donde los ojos están puestos sobre ellos que son “las vedettes”.

Durante los ensayos, me dirigía hacia un personaje que era antagónico por su contenido, no por lo que decía sino por cómo lo decía. Siento que el Congreso me ha dado mucha materia prima para explorar porque tiene un nivel de negatividad alto. La mayoría siempre percibe a los congresistas como los antagónicos, es decir, gente vinculada al narcotráfico, delincuencia, trata de personas, la minería ilegal. Aparte de eso están los conservadores religiosos, los que son corruptos desde hace muchos años, donde están los partidos como el Apra, Acción Popular, el Fujimorismo, cada uno con su propia tendencia política y con su propia visión sobre el Perú.

En ese sentido, ubicar la escena del congresista en el Congreso en pleno debate era lo importante para mí. En esa escena, él está en la cancha, es el centro de atención, el Congreso es un lugar donde

se engrandece y a mí me gustaba esa exposición. Me parece que los políticos hacen espectáculos para gustarle a la tribuna, para hacerse notar, hay mucho ego. Ellos piensan que están defendiendo los derechos de la población, pero a la vez están construyendo un personaje frente a los demás que asume el rol de “terruquear”, y mandan a que metan a la cárcel a todo el mundo. Tienen que caracterizarse para su electorado.

Dedicarse a esa carrera implica no necesariamente luchar por los bienes de la población, sino luchar por los bienes que uno considera correctos, y en ese sentido, pues, tenemos lo peor, gente defendiendo el mercado, el sistema neoliberal, las leyes de conservadurismo explícitas que hay. Entonces, todos estos personajes son para mí antagonicos en su mayoría, pero con tantos matices que una mezcla de ellos fue lo que quise lograr con el Congresista.

Ricardo y Alberick, ambos desarrollaron personajes de policías. ¿Qué descubrieron sobre cada uno de ellos durante el proceso de creación?

Ricardo D.: Con el policía sentí mucha ternura. Para mí, era un padre dedicado y me enterneció mucho su lado humano. En el proceso me cuestioné la forma como “miraba” a los personajes, y entendí que no puedo “meterlos a todos en un mismo saco”. Me imaginaba que también eran como un actor. Si tienes que ser un asesino en escena, lo eres; pero no en tu casa, entonces tu comportamiento cambia. Cuando compartimos con los policías que fueron parte del proceso nos decían: “Mira, tú tienes que pararte así, apretar los brazos, mover los músculos, tienes que verte duro, malo”. Entonces me di cuenta de que ellos también crean un personaje para cumplir su labor y eso hacía que me cuestionara muchas cosas.

Alberick G.: El derecho y el deber de los policías es un tema que se toca muy poco. Generalmente el policía es tildado de corrupto, maldito, vendido al sistema, a veces es con justa razón

pero muchas otras veces también es un prejuicio. Esto fue lo que me interesó cuando escogí representarlo: el hecho de que es visto como la persona mala en esta tragicomedia. En contraste con esta idea, me tocó representar al personaje del Coronel Alfredo Moran basado en el General Alberto Jordán que, durante un conflicto social en Moquegua, fue retenido por los protestantes junto a sus subalternos y tuvo que abortar el operativo y pedir disculpas para evitar muertes. Luego fue destituido y llamado cobarde hasta por el mismo presidente [Alan García]. Conocer esto y trabajarlo en un personaje ficcionado me dio la oportunidad de rebatir los prejuicios que tenemos sobre la imagen del policía.

[R]: ¿Para ti, entonces, qué papel cumple Ausentes - Proyecto escénico en una realidad como la nuestra?

[Cont.]: *Ausentes* me pareció un proyecto muy interesante porque pone sobre la mesa el planteamiento de entender nuestro país desde los peruanos, desde los hermanos de una misma nación que cumplen roles distintos de acuerdo a la situación en la que viven. Esta propuesta invita al espectador a participar y finalmente a que él mismo tome una postura. Como decía Grotowski, el espectáculo sucede en la cabeza del espectador y cada uno puede tener una visión o una crítica de lo que ha venido a ver.

Creo que en nuestro país deberían darse más obras que hablen de nosotros, de lo que vivimos, de lo que soñamos, de lo que carecemos. Y tan importante como eso es descentralizar estas propuestas. Me pregunto qué pasaría si *Ausentes* se hiciera en el Parque Universitario, en provincia, en zonas mineras, si la confrontamos con otro público que no sea el que simplemente vino al teatro.



HABLAN LOS ESTUDIANTES

JIMENA ACUÑA

(Especialidad de Creación y Producción Escénica)

DIEGO PÉREZ

(Especialidad de Teatro)

BEATRIZ URETA

(Especialidad de Teatro)

¿Qué rol desempeñaron en Ausentes – Proyecto escénico?

Jimena A.: Participé en el área de producción. Primero desempeñé el rol de Asistente de ensayos y luego el de Encargada de ensayos. Fui la responsable de tener los espacios, la utilería y el vestuario en las condiciones adecuadas para cada sesión. Mi presencia constante en el proceso me llevó a asistir en la técnica del montaje como operadora de sonido y de luces durante ambas temporadas.

Diego P.: Yo fui parte del Coro del grupo de Policías antimotines.

Beatriz U.: Participé en el elenco como parte del Coro de manifestantes de la comunidad de Yuyus, y como una de las Viudas en una de las escenas finales de la obra.



¿Qué expectativas tenían sobre el proceso?

Beatriz U.: Muchísimas. Era la primera vez que trabajaba en un montaje profesional y me alegraba la idea de estar acompañada por maestros y estudiantes de la universidad. Al enterarme de que era un proyecto basado en una investigación que había empezado un año atrás, entendí que estaba ingresando en un proceso complejo y eso me proyectaba a un resultado potente.

Jimena A.: También fue mi primer montaje profesional. Mis expectativas eran las de adquirir todos los conocimientos posibles sobre los procesos de producción; pensaba que al ser la primera vez que se producía un montaje como este en la universidad el proceso se iba a crear de acuerdo a sus necesidades. Por otro lado, me interesaba observar el trabajo de Dirección, y en este proyecto tenía la oportunidad de ver el trabajo de cuatro directores diferentes.

Diego P.: Mis expectativas estaban directamente ligadas al aprendizaje, en primer lugar, del proceso de gestación de una creación colectiva, y, en segundo lugar, acerca de la problemática que abordaba la puesta.

Jimena, ¿qué nos podrías compartir sobre el proceso de producción de la obra?

Jimena A.: El proceso de producción requería de mucha comunicación, trabajo en equipo y organización. Yo trabajé en el proceso creativo atendiendo las solicitudes de los directores y actores para los ensayos. Aprendí que en el área de producción es muy importante respetar el flujo de las acciones para que los procesos sean ordenados y se pueda cumplir con los plazos establecidos. También comprendí que el tiempo para producir es muy distinto al tiempo que toma el trabajo creativo porque todo es más urgente y se requiere tomar decisiones de manera práctica. Por otro lado, descubrí que la producción debe ser flexible e inventiva ya que, aunque existan modelos y estrategias de producción, los procesos creativos son distintos e inciertos.

Beatriz y Diego, ¿cómo fueron sus procesos como actores dentro del montaje?, ¿podrían contarnos cómo desarrollaron sus personajes?

Beatriz U.: Trabajé dos personajes: una pobladora, a la que llamé María, y una viuda, a la que llamé Ana. Con la Pobladora, busqué darle una historia que la motivara a enfrentarse a la construcción de la mina en su localidad. Esta motivación me llevó a encontrar una conexión muy potente con la temática de la obra. Como este personaje pertenecía al Coro, trabajé también con mis compañeros en la investigación del contexto de los pobladores. Al mismo tiempo, la parte de las Viudas la trabajamos a partir de la calidad

de energía que requería la atmósfera de la escena, y a partir de acciones concretas ante una situación de espera. Ambos personajes exigían que respeten sus derechos y buscaban la fortaleza para seguir adelante ante los obstáculos del sistema.

Diego P.: El proceso de creación de los personajes tuvo dos aristas: la teórica y la práctica. La primera requirió que los actores realizáramos una investigación que nos permitiese comprender racionalmente la realidad diaria de los policías que interpretábamos. La segunda nos invitó a vivenciar estas experiencias en carne propia a través, por ejemplo, de sesiones de entrenamiento dirigidas por un policía experimentado, y a otorgarles la poética que el montaje requería en función de la realidad alternativa que se estaba construyendo con las danzas.

¿Cómo fue el proceso de la creación de las escenas de movimiento?

Diego P.: Las escenas en movimiento con el Coro se empezaron a trabajar tres meses antes del estreno y se gestaron a partir de improvisaciones bajo premisas concretas: una pelea entre dos individuos, el enfrentamiento entre dos bandos, y una danza guerrera. La complejidad de las improvisaciones radicaba, en primer lugar, en la capacidad de los intérpretes para entretejer la crudeza de la realidad representada con la poesía propia de la pieza y, en segundo lugar, en el cuidado del compañero de escena. Estas dificultades fueron superadas con el conocimiento del tema tratado, sesiones de ensayos, conciencia espacial y mucho trabajo en equipo.

Beatriz U.: Como Coro teníamos la tarea de tener la energía “arriba” casi todo el tiempo, debido a que entrábamos en momentos álgidos de la obra: el enfrentamiento, el carnaval, la pelea, la muerte. Otro reto grande fue entrenarnos en el manejo del espacio y el diálogo con el público, ya que este era libre de moverse por todo el espacio. En algunos casos el público aceptaba nuestra propuesta

y participaba, pero otras veces se resistía. Ante eso, nuestro verdadero entrenamiento se dio durante la temporada. Por otro lado, este proceso ha enriquecido mis conocimientos como actriz, ya que me acercó a la práctica de las danzas folclóricas y a la técnica del *contact*.

¿Cuál dirían que es el rol de un proyecto como Ausentes dentro de la escena teatral local?

Diego P.: El rol de un montaje como *Ausentes* en la escena local tiene, desde mi punto de vista, dos aristas. La primera responde a un rol social, ya que busca despertar la atención de sus espectadores frente a una problemática latente en su cotidiano. La segunda responde a un rol artístico, puesto que escénicamente fue un montaje innovador que trajo a las tablas nacionales nuevas propuestas, resultado de una ardua investigación y experimentación.

Beatriz U.: Para mí, es como una lupa de gran dimensión que observa qué temas están detrás de un conflicto social, a partir de la muerte de un policía y un poblador. Busca mostrar la complejidad de un conflicto social, visibilizar los poderes que están detrás de cada decisión en nuestra sociedad, y nos invita a tomar conciencia sobre el respeto a la vida y a nuestro territorio. Busca que el espectador entienda que no es ajeno a ese suceso.

Jimena A.: Creo que *Ausentes* inspira y fomenta la investigación en nuestra profesión. Hay un diálogo entre lo que pasa dentro de la sala de presentación y lo que pasa afuera en las calles. Asimismo, es un ejemplo para que más proyectos se arriesguen por los procesos interdisciplinarios, colectivos y de larga duración.















BLOQUE II:

REFLEXIONES A PARTIR DE AUSENTES

LAS ARTES ESCÉNICAS FRENTE A UNA SOCIEDAD SILENCIOSA

Jacqueline Fowks

Periodista y asesora de investigación de *Ausentes - Proyecto escénico*
Docente del Departamento de Comunicaciones - PUCP

A inicios de abril de 2018 murió Genaro Ledesma Izquieta, un exsenador cajamarquino de izquierda, de muy larga trayectoria. Era el alcalde de Cerro de Pasco en 1960 cuando la compañía minera Cerro de Pasco Corporation puso un cerco en gran parte de la comunidad de Rancas y la policía atacó a la población que no aceptaba la imposición de la empresa. Los comuneros se quejaron porque la barda impedía el pastoreo y otras actividades. Algunos fueron asesinados, otros encarcelados, como el propio Ledesma, quien había denunciado en su programa de radio el abuso de la minera y permitía a los ciudadanos usar el local municipal para sus reuniones. Las autoridades lo culparon de azuzar a los comuneros contra la compañía estadounidense y lo mandaron preso a la selva, al Sepa.

Manuel Scorza describe estos hechos —ocurridos antes de la Reforma Agraria— en *Redoble por Rancas* (1970) y en *La tumba del relámpago* (1979). Excepto el alcalde, todos estaban contra los comuneros pasqueños: los hacendados, los prefectos, los jueces,

los policías. ¿Qué ha cambiado desde entonces en los conflictos entre las comunidades y las empresas mineras, de hidrocarburos o de energía? ¿Qué permanece? Algunos de esos cambios e inercias son muy notorios en el proyecto escénico *Ausentes*.

En el Perú vivimos en un contexto político y social en el que las capas de discriminación y de violencia aún se superponen. Estas tensiones han dado lugar a posiciones extremas y caricaturizadas en el debate político nacional, como cuando los sectores identificados¹ con los intereses de las empresas y la inversión aseguran que quienes protestan contra los proyectos mineros o disienten son manipulados por grupos violentos o son terroristas; un vocero de Southern Copper ha llegado a llamarlos “terroristas antimineros” durante el conflicto de 2015 en Tía María (“Southern Copper anuncia en RPP que se va de Arequipa y cancela Tía María”, 2015); la Policía Nacional los insultaba diciéndoles “perros” en 2012 en una plaza de la ciudad de Cajamarca; y, en mayo de 2017, un gerente de Southern Copper refiere que en el Valle del Tambo —que se ha opuesto al proyecto minero— hay un “gen terrorista” (“Jueves minero: Avances y compromisos del proyecto minero Tía María”, 2018).

La cantidad de muertes en este tipo de conflictos sociales ha aumentado en la última década pero el Estado no investiga ni sanciona a los responsables. En la década de los años 50 y 60 del siglo pasado, el tiempo relatado en la obra de Scorza, no existían la Defensoría del Pueblo, el viceministerio de Interculturalidad, las ONG, ni un observatorio internacional que registrara la muertes de los defensores ambientales. Tampoco existía el Convenio 169 de la OIT que obliga a que las decisiones que puedan afectar una comunidad indígena tengan que consultarse previamente con ella, ni la Ley de consulta previa. Pero todo ello no ha sido suficiente

1) Me refiero en especial a los medios de comunicación, autoridades políticas y voceros gubernamentales.

para defender la vida, los recursos y los derechos de las personas rurales y de agricultores en espacios más cercanos a las ciudades, como el Valle del Tambo.

Nuevos protagonistas se suman, además, como aliados de las empresas, aliados que no existían a mediados del siglo pasado: las empresas de consultoría que preparan los estudios de impacto ambiental, los estudios de impacto social, y que realizan trabajos para orientar la opinión de la comunidad a favor del proyecto. También operan las empresas de seguridad privada (algunas de ellas grandes corporaciones transnacionales), y los créditos del Banco Mundial para las industrias extractivas. Están también los grandes estudios de abogados de los cuales proceden algunos profesionales que luego trabajan en las entidades reguladoras del Estado o en el Congreso, y que elaboran normas para revertir derechos colectivos sobre la tierra y el agua. Estas instancias involucradas, en vez de garantizar los derechos de las personas y la no afectación de los recursos naturales, en muchos casos agreden a los ciudadanos no solo con mensajes y comunicaciones, sino mediante acciones.

A lo anterior, debemos anotar que en la última década, en el Perú, los gobiernos han aprobado normas para una mayor permisividad en las infracciones medioambientales, y para que las empresas contraten de manera privada, mediante convenios, a los efectivos de la Policía Nacional. Las fuerzas del orden prestan servicios ya sea en funciones de seguridad en los campamentos, como en espacios cercanos a las concesiones, que las compañías remuneran y que los enfrenta a la población civil. Y las empresas pagan, además, un monto adicional a la Policía Nacional como institución, un porcentaje por esos servicios. En graves conflictos sociales en Piura, Cajamarca y Cusco, los policías que actuaban en esa modalidad han torturado a ciudadanos civiles, desarmados, o han causado su muerte con disparos.

Este marco plantea una disputa bastante desigual en la que las comunidades o los ciudadanos de a pie, tienen muchos elementos



en contra cuando quieren gestionar sus intereses frente al Estado y frente a las empresas. Y, pese a ello, estos asuntos y esta desigualdad merecen poca atención en los ámbitos de decisión y opinión en Lima. Por eso me interesó participar en el equipo de *Ausentes* cuando me invitaron.

En mi papel como investigadora al inicio del proyecto comenté con el equipo los patrones más notorios dentro de los conflictos sociales en el Perú desde el año 2009, cuando se dio el enfrentamiento en la Curva del Diablo en Bagua, luego del paro amazónico, en protesta contra decretos legislativos que afectaban la propiedad de la tierra y el acceso al agua. El tipo de participación de la policía, y la actuación de la fiscalía, los gobiernos regionales y el Ejecutivo suelen ser similares. Mostré algunos convenios de la Policía con las empresas mineras, compartí videos, reportajes, noticias. También documentos: oficios que las comunidades y organizaciones enviaron a los ministerios y autoridades mucho tiempo antes del estallido de los conflictos, comunicaciones que por lo general



no recibían respuesta, o actas de mesas de diálogo con acuerdos que las empresas o el Estado incumplen. Vimos casos en los que las autoridades de las comunidades —o provinciales²— estaban presas o afrontaban procesos judiciales por haberse opuesto a proyectos que ni el Estado ni las empresas les consultaron, y que perjudicaban su vida, trabajo y salud.

El diálogo con el director de la obra se mantuvo por vía electrónica mientras el elenco ya estaba trabajando, y entregué información adicional a un par de actores para la creación de sus personajes. Me sorprendió ver el resultado en uno de los ensayos, en especial la puesta en escena de la confrontación entre una comunidad y la policía, los músicos en vivo y la proyección de imágenes multimedia; me dio la impresión de que cada quien siguió

2) Uno de los casos más representativos e injustos fue la prisión en mayo de 2012 del exalcalde de Espinar (Cusco), Óscar Mollohuanca, por haber protestado para pedir la modificación de acuerdos entre la comunidad y la mina Tintaya-Antapaccay de la empresa suiza Xstrata. Fue acusado de delitos contra la seguridad, entorpecimiento de servicios públicos y disturbios, cargos sobre los que no había pruebas. El juicio no fue conducido en su región, sino en Ica. Finalmente fue absuelto en 2017.

investigando por su cuenta, en cada uno de sus roles, tanto los técnicos como los actores. La puesta en escena era el resultado de una especie de laboratorio de ideas, cuerpos, emociones y datos. El teatro, a diferencia de la literatura, a veces emociona de manera más intensa y ofrece una experiencia más tangible, vuelve a poner a las personas en contacto con elementos olvidados, perdidos o abandonados: ceremonias, rituales, luchas, valores y lealtades colectivas. En una puesta en escena en la que el público no ve a los personajes a la distancia, como en una sala tradicional con butacas, es posible sentirse más cercano de la representación y de la cuestión.

Sin embargo, el escenario o espacio de 360 grados, al que el público se tenía que adaptar, me preocupó un poco. Pensé que a personas de la tercera edad les costaría estar de pie durante toda la obra o que no podrían moverse tan rápido de un lugar a otro cuando había enfrentamiento. Luego me dije que quizá era más importante que el público joven —el menos expuesto o el más reacio al consumo de noticias y que suele rehuir a asuntos negativos y polarizados— viera la obra.

Ausentes podría aludir al Estado respecto de las poblaciones afectadas por las compañías representadas en *Newmine* —protagonista de la obra—, pero podría referirse al ciudadano promedio urbano que carece de posición y acción (“no tiene arte ni parte”) en momentos de conflictos sociales y durante las consecuentes muertes, amenazas, persecuciones, diligencias, juicios, enfermedades, inhabilitación laboral, desprestigio, difamación, desplazamientos, etcétera, que suelen afectar a la comunidad involucrada.

Ausentes suelen estar las autoridades policiales para los deudos de los agentes del orden —que cumplieron servicio privado o como fuerza pública—, cuando pelean insistentemente por derechos o

pensiones³. **Ausentes** están los medios de comunicación cuando solo aparecen para registrar los entierros y a las viudas, o el baile de un ministro⁴ luego de la firma de un convenio con una empresa minera. **Ausentes** están los derechos de las personas cuando en las comisarías golpean a los detenidos, impiden el ingreso de abogados o de comisionados de la Defensoría del Pueblo. **Ausentes** están la justicia y las leyes cuando la Fiscalía archiva investigaciones y no encuentra responsables de muertos y heridos civiles en conflictos, o cuando el Poder Judicial demora 13 años⁵ en responder por un caso

3) Según la Defensoría del Pueblo, desde el año 2006 hasta el 2016 han sido asesinadas en conflictos sociales 264 personas: 33 policías y 231 civiles. La Coordinadora Nacional de Derechos Humanos indica que 880 personas han sido investigadas, acusadas o procesadas penalmente por conflictos sociales, 482 en el contexto de conflictos socioambientales. La información fue recopilada en abril de 2018 a través de las campañas “No están solas” y “Yo defiendo”.

4) Los conflictos entre la población local cajamarquina y Yanacocha, subsidiaria de la estadounidense Newmont, han dejado en esa región por lo menos siete muertos, cinco de ellos en julio de 2012 en Celendín. La empresa sigue disputando violentamente, a la campesina Máxima Acuña, un terreno, pese a que en 2017 la Corte Suprema falló a favor de ella, negando que hubiera cometido usurpación de la propiedad de la minera. Cada dos meses aproximadamente, empleados de seguridad de la empresa, uniformados con cascos, escudos y varas, destruyen parte de la cosecha o sembríos de la familia Chaupe Acuña; en algunas de esas ocasiones han agredido a los miembros de la familia y sus mascotas. Pese a ese contexto, en mayo de 2017 el entonces ministro de Cultura, Salvador del Solar, firmó un convenio institucional con la Asociación Los Andes, la ONG de Yanacocha (“Ministro del Solar bailó con grupo folclórico en Cajamarca”, 2017).

5) En el año 2005, comunidades de Huancabamba y Ayabaca protestaron contra el proyecto minero Majaz, hoy llamado Río Blanco, porque no fue consultado con la población y porque afectaría un ecosistema importante de páramos en las alturas de Piura. Un grupo de campesinos, maestros y un periodista que participaba en una marcha pacífica hacia el campamento minero fue golpeado y secuestrado. Una vez en el campamento, los hombres fueron torturados durante tres días y las mujeres sufrieron vejaciones sexuales. En el año 2008 la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos reveló las fotos

de tortura a ciudadanos secuestrados por la policía y empleados de seguridad de una empresa en un campamento de la mina.

Ausentes están las políticas de Estado acerca de la función policial y la protección de la vida. La fuerza pública no debería convertirse en la vigilancia privada de las empresas. Si los privados le pagan a la Policía Nacional, ¿cómo ésta puede ser un agente neutral y confiable en el restablecimiento del orden cuando ciudadanos protestan contra derrames contaminantes, o bloquean carreteras contra los proyectos que los afectan? Durante el segundo gobierno de Alan García, la entonces ministra de Interior, Mercedes Cabanillas, aprobó la norma de “servicios complementarios” de la Policía Nacional para que los efectivos puedan ser remunerados por empresas privadas. Durante la gestión de Ollanta Humala, luego de varios casos de muertes de civiles a manos de la policía, en conflictos sociales, el presidente dijo que revisarían los convenios y luego que se anularían, pero ello no ocurrió del todo. Con el presidente Pedro Pablo Kuczynski, la situación volvió a la anormalidad, es decir, la Policía sigue siendo la vigilancia privada de las empresas. La fuerza del orden estatal se involucra en conflictos sociales con la población pero del lado del privado.

La escena final de *Ausentes*, de actores y público rodeando el mapa del Perú, es comparable a la de un grupo frente a un paciente, un accidentado, un herido, roto, un muerto en un velorio, un grupo que tiene en común a un ser querido que requiere cuidado y atención. Los diversos Gobiernos y las dirigencias empresariales, desde la década de los años 90, han coincidido en el imperativo de mantener cifras de crecimiento económico, y esa necesidad ha arrollado a una parte del país. Ese es el Perú velado en el

que probaron lo ocurrido. En abril de 2018, el juicio oral contra los suboficiales y oficiales acusados de tortura y secuestro aún no empieza, está pendiente una audiencia de control de acusación. Un juzgado ha aceptado incluir en el proceso penal al Ministerio del Interior como tercero civilmente responsable.

mapa de *Ausentes*, donde un aparato legal, político, jurídico y de seguridad para favorecer las inversiones, ha atacado a una parte de los ciudadanos, aquellos que si no han muerto o no han quedado heridos, mutilados o perseguidos por la justicia, viven a medias, con males de salud por la contaminación, o habiendo perdido sus recursos para la producción.

Aunque empecé este texto con la mención a Genaro Ledesma, no pretendo remarcar que haya sido un líder de izquierda que defendió a un grupo vulnerable. Los conflictos sociales no son una cuestión de izquierdas o derechas en el Perú, como tampoco lo son en Colombia, Chile, Guatemala, Honduras, México, donde siguen muriendo defensores indígenas y defensores rurales de sus recursos a manos de la policía o de sicarios intermediarios. Una parte de la sociedad permanece silenciosa, y la observación muda de la violencia no permite comprender ni avanzar. Ubico a *Ausentes* en el espacio del ciudadano que pone a otros a dialogar, con una preocupación legítima por la justicia y los derechos en un país aún muy desigual.

Referencias bibliográficas

DEMUS. (2018). *En Concurso nacional periodístico: Defensoras y defensores: Violencia en conflictos ecoterritoriales*. Recuperado de <https://drive.google.com/file/d/14f-v4dVeFYtrDpkJSg2d7mE-6dTta3TBvY/>

“Jueves minero: Avances y compromisos del proyecto minero Tía María”. (17 de mayo de 2018). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=VTJ-kJFCD4s>

“Ministro del Solar bailó con grupo folclórico en Cajamarca”. (15 de mayo de 2017). Recuperado de <https://elcomercio.pe/peru/cajamarca/ministro-solar-bailo-grupo-folclorico-cajamarca-420343>

“Southern Copper anuncia en RPP que se va de Arequipa y cancela Tía María”. (27 de marzo de 2015). Recuperado de <http://rpp.pe/economia/economia/southern-anuncia-en-rpp-que-cancela-tia-maria-y-se-va-de-arequipa-noticia-781902>





LOS CONFLICTOS SOCIOAMBIENTALES Y LA DEFENSA DEL TERRITORIO

Sofía Castro Salvador

Investigadora del Instituto de Ciencias de la Naturelaza, Territorio y Eneías INTE - PUCP

La ocurrencia de conflictos socioambientales nos lleva a preguntarnos permanentemente sobre los motivos que movilizan a los actores de un territorio cuando se oponen a un determinado proyecto minero (que puede estar en etapa de estudio o en plena operación). *Ausentes - Proyecto escénico*, es una obra que justamente nos invita a la reflexión sobre esta problemática a través de una mirada artística en la que se observa el antagonismo de diversos actores en un enfrentamiento.

En este breve artículo, intentamos mostrar que las posiciones de los actores en los conflictos no son tan sencillas como estar “a favor” o “en contra” de un proyecto minero, sino que en realidad lo que está detrás de los conflictos son demandas insatisfechas de los pobladores locales.

El conflicto es la representación de intereses que tienen los diversos actores y forma parte de la interacción humana. Los conflictos sociales, en particular, muestran el interés o la percepción que tienen



los actores sobre un determinado recurso material o simbólico escaso o en disputa (Buckles y Rusnak, 2000). Justamente, para Oberschall (1978) el conflicto es una “interacción deliberada entre dos o más partes en un entorno competitivo o de competencia” (p. 291).

En el Perú, los conflictos socioambientales expresan directamente esto, la disputa, la competencia o el temor de perder —por parte de la población local— un recurso natural que se encuentra dentro de un territorio y por el cual compite con otro actor. En un estudio realizado por Castellares y Fouché (2017) sobre los determinantes de los conflictos sociales relacionados con la producción minera, se señala que es más probable la ocurrencia de conflictos en un contexto donde habitan pequeños agricultores (con parcelas menores de 5 hectáreas) y en zonas de mayor altitud, debido a la competencia que se genera por los recursos escasos entre la minería y la agricultura.¹

¹ Ver también: Bebbington y Bury (2013), y Castro (2014)

Un conflicto de esta naturaleza manifiesta la defensa del territorio, la defensa de los recursos naturales que están dentro de él; el manejo, uso y control de dichos recursos, así como también la identidad que conservan los pueblos que habitan en él. Arellano-Yanguas (2008) señala, al respecto, que los conflictos surgen cuando las poblaciones locales perciben a la actividad minera como incompatible con su modo de vida local. Para entender un conflicto es clave conocer el contexto socioeconómico en el cual se desenvuelve este, es decir, conocer cuáles son los factores sociodemográficos y económicos. En ese sentido, la obra no solo se centra en la lucha que tiene lugar en una carretera, sino que muestra desde el inicio una preocupación por entender el contexto en el cual se desenvuelve dicho enfrentamiento.

Los conflictos socioambientales se refieren a “aquellas disputas entre actores desiguales referentes a las modalidades de uso y manejo de los recursos naturales, el acceso a estos y la generación de problemas de contaminación” (Defensoría del Pueblo, 2015, p.20). Desde el 2004, cuando la Defensoría del Pueblo empezó a registrar y reportar de manera sistemática los conflictos sociales, se observó que estos aumentaron de manera exponencial. En el Informe Defensorial de 2005, *Ante todo, el diálogo*, se encontró que durante el periodo mayo, (2004) – setiembre (2005) se registraron 143 conflictos sociales, 12 de ellos (8%) relacionados con “disputas entre poblaciones y empresas extractivas por el acceso, uso y manejo de recursos naturales y presuntos problemas de contaminación” (Defensoría del Pueblo, 2005, p.14).

Los conflictos socioambientales en el país aumentaron justo en el momento en el que este atravesaba un crecimiento económico importante basado en la promoción de la inversión privada, en particular, la inversión en minería. Entre 1995 y el 2015, la participación de las exportaciones mineras pasó de 40% de las exportaciones totales a 55% (Castellares y Fouché, 2017). De acuerdo al reporte de noviembre de 2017 de la Defensoría, se registraron

171 conflictos, de los cuales 121 eran de tipo socioambiental (71%), de los cuales 78 casos (64.5%) estaban relacionados a la actividad minera; 17 casos (14%) con hidrocarburos; 9 (7.4%) con el sector energía y 17 con otros sectores.

El principal conflicto sigue siendo socioambiental y en particular con la actividad minera. Los conflictos relacionados con este sector se basan en la percepción y temor de las poblaciones locales por la contaminación o posible contaminación de sus recursos naturales (fundamentalmente el agua y la tierra). En muchos lugares donde se asientan o pretenden asentarse los proyectos mineros, la actividad económica de la población local depende principalmente de la explotación de la tierra (agricultura y ganadería) y el uso del agua es fundamental. Entre los años 2011 y 2014, la Defensoría del Pueblo registró 153 conflictos sólo por recursos hídricos. Dentro de ellos, los casos emblemáticos fueron los de Conga, Tía María, Espinar, la contaminación de las cuencas de los ríos Tigre, Pastaza, Corrientes y Marañón; entre otros (Urteaga, Guevara, y Verona, 2016).

Los conflictos se localizan entre el campo y la ciudad, entre las regiones o al interior de una misma cuenca (Oré y Rap, 2011). El espacio de los conflictos sociales ocurre principalmente en zonas rurales donde la mayor parte de la población vive en situación de pobreza y desigualdad y donde se percibe muchas veces una relación tensa de las poblaciones locales con las empresas cuando estas entran a su territorio (Castro, 2014).

Muchos conflictos con el sector minero suceden incluso antes de que empiece a operar el proyecto minero, durante la fase de exploración del mismo o, en algunos casos, desde el otorgamiento de la concesión. La tierra representa para las poblaciones rurales no solo un medio de producción sino también uno de vinculación con el espacio y con otros actores, pues además de proveer insumos para la producción y el consumo es un lugar para vivir y para socializar con otros (Castro, 2014).

Pero esta relación de tensión no se debe solo a la presencia de la empresa minera en su territorio, sino porque la población percibe que su calidad de vida no ha mejorado a pesar del crecimiento económico que ha vivido el país en los últimos años. Es decir, la percepción de la población es la de un Estado ausente, de un Estado que no les provee de servicios básicos ni protege su territorio. Por ello, en algunos casos, ven a este actor externo (la empresa minera) como el proveedor de esos servicios.

¿Quiénes participan en este tipo de conflicto? Los actores involucrados no se restringen únicamente a la empresa minera y la población local. En el conflicto participan una diversidad de actores, como el propio Estado, los gobiernos regionales y locales, la empresa, las propias comunidades, las ONG ambientalistas y los medios de comunicación. Esto nos permite pensar en la multiplicidad de actores que intervienen, la escala de acción de cada actor y la complejidad que resulta de su interacción y, aún más, en la resolución de conflictos, ya que cada uno de ellos tiene sus propios objetivos e intereses. *Ausentes- Proyecto escénico*, refleja muy bien esta multiplicidad de actores en diferentes escalas en el momento de la toma de la carretera, la lucha de poder a través del enfrentamiento entre policías y pobladores de una comunidad.

En el cuadro siguiente, se observa a los principales actores involucrados en los conflictos de tipo socioambiental —de acuerdo a los datos de la Defensoría del Pueblo— en noviembre de 2017. El gobierno nacional tiene una participación recurrente en los conflictos como autoridad competente para intervenir, aunque no de manera preventiva. Su presencia se debe a una exigencia por parte de la población cuando el conflicto ha alcanzado o está cerca de alcanzar los niveles de violencia.

Esta presencia se refleja en las mesas de diálogo donde los diversos actores alrededor de un conflicto se reúnen para pensar de manera conjunta en una solución y en la atención de las principales demandas. Las mesas de diálogo representan un mecanismo de

Tipo	TOTAL	%	Gobierno nacional	Gobierno regional	Gobierno local	Poder judicial	Org. Const. Autonomo	Poder legislativo
TOTAL	171	100.0%	118	29	14	5	4	1
Socioambiental	121	70.8%	98	18	4	-	-	1
Asuntos de gobierno nacional	15	8.8%	15	-	-	-	-	-
Asuntos de gobierno local	14	8.2%	-	1	1-	1	2	-
Comunal	8	4.7%	1	5	-	-	2	-
Demarcación territorial	4	2.3%	3	1	-	-	-	-
Asuntos de gobierno regional	3	1.8%	-	3	-	-	-	-
Laboral	3	1.8%	-	-	-	3	-	-
Otros asuntos	3	1.8%	-	-	-	3	-	-
Cultivo ilegal de coca	-	0.0%	-	-	-	-	-	-
Electoral	-	0.0%	-	-	-	-	-	-

Cuadro de Defensoría del Pueblo- SIMCO. (2017). Conflictos sociales, según tipo, por principal autoridad competente. Perú.

participación donde el diálogo intercultural es clave para abordar el conflicto y tratar de entender las posiciones e intereses de los actores. Un encuentro de esta naturaleza necesita de muchas capacidades y tolerancia de todos para entender y “ponerse en el zapato del otro” para comprender su posición. Aunque esto no es sencillo, existen diversos mecanismos para convertir o transformar el conflicto en un espacio de participación y concertación.

Es importante resaltar que, cuando se presentan conflictos socioambientales, muchas veces se crean organizaciones *ad hoc*, como los frentes de defensa ambiental, frente de defensa del territorio, frente de defensa del agua, entre otros. En las demandas o reclamos, las poblaciones logran un nivel de organización local algunas veces con influencia del exterior. La creación y/o fortalecimiento de organizaciones de defensa local se articula muchas veces con redes de apoyo que no solo se encuentran en el ámbito local o nacional, sino también internacional.

El nivel de organización de los actores locales es fundamental para poder legitimarse como interlocutores con capacidad de

diálogo y negociación, de lo contrario dispersarán sus demandas y reclamos (Castellares y Fouché, 2017). El rol que cada actor tiene en un conflicto es determinante, pues cada uno de ellos pone en juego los diversos intereses que tiene y, algunas veces, fortalece el discurso de otros actores o ejerce influencia sobre ellos. Esto resulta fundamental, pues en estos escenarios de conflicto donde se encuentran las empresas mineras y las poblaciones existe una gran asimetría en el acceso a la información y, por lo tanto, asimetría en el poder (Castro, 2014).

Cuando los conflictos escalan a escenarios de violencia, las posiciones se polarizan y los temores aumentan en cada uno de ellos. En este contexto, el diálogo se vuelve nulo, solo hay enfrentamiento, es la lucha de poderes, de defender cada uno su propio interés o intereses. En ese sentido, la obra muestra la tragedia de los actores que se enfrentan directamente, cara a cara, en el terreno, y ello lleva a un camino permanente de auto interpelación sobre los intereses, posiciones y temores que tiene cada uno de ellos.

Un conflicto nos permite reflexionar sobre el sentido del mismo: ¿Por qué surge?, ¿para qué?, ¿para quién?, ¿quién gana?, ¿quién pierde? De hecho, la realidad nos demuestra que no es fácil responder a estas preguntas, más aún cuando las causas del conflicto no son solo la “oposición por la oposición”. Se trata de un conjunto de factores que lo alimentan, como el temor a la contaminación, la pérdida de recursos como las tierras, el agua, los bosques; pero sobre todo los factores estructurales que están detrás de ellos, como son la ausencia del Estado, los altos niveles de pobreza y desigualdad, el nivel de analfabetismo, el desempleo y la asimetría de información o el conocimiento de otras experiencias negativas.

El análisis de un conflicto requiere no solo mirar las causas coyunturales —la posición de una de las partes—, sino ver el contexto o escenario en el que se desarrolla.

Es importante identificar el objeto o recurso en disputa y, sobre todo, aquellos factores estructurales que muchas veces son las fuerzas que generan y dan forma a los conflictos.

A modo de conclusión, podemos mencionar que los conflictos que se originan a partir de la disputa de uno o varios recursos naturales nos revelan diversas connotaciones. Primero, los recursos naturales y ecosistemas, en general, se encuentran en un territorio donde los individuos o grupos de individuos han logrado vincularse y apropiarse de esos recursos, los han hecho parte de su medio de vida (aunque también es bueno señalar que en algunas ocasiones sus propias acciones han causado algunos impactos negativos, por ejemplo, la contaminación a las fuentes de agua a través del arrojamiento de desperdicios). Segundo, detrás de los conflictos se encuentran las diversas demandas de las poblaciones locales ante un Estado “ausente” que no ha logrado satisfacer sus necesidades básicas, y que han visto o ven en la empresa minera al proveedor de esas necesidades y generador de oportunidades y de empleo local. Finalmente, se encuentran las demandas insatisfechas de las poblaciones locales cuando las empresas no pueden cumplir con sus ofrecimientos de contratar mano de obra local y realizar proyectos de desarrollo.

Referencias bibliográficas

Arellano-Yanguas, J., (2008). *A Thoroughly Modern Resource Curse? : The New Natural Resource Policy Agenda and the Mining Revival in Peru*. Institute of Development Studies. Reino Unido. Recuperado de <https://opendocs.ids.ac.uk/opendocs/handle/123456789/4104>

Bebbington, A., y Bury, J. (2013). Political Ecologies of the Subsoil. En *Subterranean Struggles: New Dynamics of Mining, Oil and Gas in Latin America* (pp. 1-16). Austin: University of Texas Press. Texas, USA. Recuperado de [https://www.research.manchester.ac.uk/portal/en/publications/political-ecologies-of-the-subsoil\(bb97f8a1-959e-4320-b13a-afd961e200fc\)/export.html](https://www.research.manchester.ac.uk/portal/en/publications/political-ecologies-of-the-subsoil(bb97f8a1-959e-4320-b13a-afd961e200fc)/export.html)

Buckles, D, y Rusnak, G. (2000). Conflicto y colaboración en el manejo de los recursos naturales. En *Cultivar la paz: conflicto y colaboración en el manejo de los recursos naturales* (pp. 6-15). IDRC. México. Recuperado de http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/sppc/GC_Literatura/Cultivar_la_paz_conflicto_y_colaboracion.pdf

Castellares, R. y Fouché, M. (2017). *Determinantes de los conflictos sociales en zonas de producción minera*. Working Paper 2017-005. Banco Central de Reserva del Perú. Lima, Perú. Recuperado de <https://econpapers.repec.org/paper/rbpwpaper/2017-005.htm>

Castro, S. (2014). *Pobreza, minería y conflictos socioambientales en el Perú*. Cuadernos de Investigación Kawsaypacha 1. Lima, Perú. INTE-PUCP. Recuperado de <http://inte.pucp.edu.pe/fr/publicacion/pobreza-mineria-y-conflictos-socioambientales-en-el-peru/>

Defensoría del Pueblo. (2015). *Ante todo, el diálogo. Defensoría del pueblo y conflictos sociales y políticos*. Defensoría del Pueblo. Lima, Perú. Recuperado de <https://centroderecursos.cultura.pe/>

sites/default/files/rb/pdf/Ante%20todo%20el%20dialogo%20Defensoria%20del%20Pueblo%20y%20conflictos%20sociales%20y%20politicos.pdf

———. (2015). Conflictos Sociales y Recursos Hídricos. *En Serie Informes de Adjuntía. Informe N° 001-2015-DP/APCSG*. Defensoría del Pueblo. Lima, Perú. Recuperado de <https://www.defensoria.gob.pe/modules/Downloads/informes/varios/2015/I.A.-Conflictos-por-Recursos-Hidricos.pdf>

———. (2017). *Reporte de Conflictos Sociales Nro 164*. Defensoría del Pueblo. Lima, Perú. Recuperado de http://www.defensoria.gob.pe/conflictos-sociales/objetos/paginas/6/48reporte_mensual_de_conflictos_sociales_n_164_-_oct.pdf

Oberschall, A. (1978). Theories of Social Conflict. *En Annual Review of Sociology* 4 (1) (pp.291–315). Vanderbilt University. Department of Sociology & Anthropology. Tennessee, Usa. Recuperado de <https://doi.org/10.1146/annurev.so.04.080178.001451>

Oré, M. T., y Rap, E. (2011). Políticas neoliberales de agua en el Perú. Antecedentes y entretelones de la ley de recursos hídricos. *En Debates en Sociología* 0 (34). Departamento de Ciencias Sociales. PUCP. Lima, Perú. Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/view/2533>

Urteaga, P., Guevara, A. y Verona, A. (2016). *El Estado frente a los conflictos por el agua. Terceras jornadas de derecho de aguas*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú.





MÁS ALLÁ DE *EL* *PROGRESO,* HAY CONVIVIO

Paloma Carpio Valdeavellano

Creadora e investigadora escénica

Docente del Departamento de Artes Escénicas - PUCP

Documentar y sistematizar un proceso de creación artística no resulta tan usual como debería. Los artistas escénicos solemos dedicar todo nuestro esfuerzo en llegar a estrenar nuestros proyectos, pero ese desgaste —y la precariedad de las condiciones en las que se suele trabajar en el sector cultura— dificultan la generación de reflexiones y aprendizajes que permiten que un montaje trascienda a su naturaleza efímera. Por esto, resulta fundamental que una institución como la Pontificia Universidad Católica del Perú no solo priorice la producción de espectáculos, sino que también propicie la reflexión sobre los efectos que estos tienen en el gremio artístico, en el ámbito académico y en el contexto político y social en el que se presentan.

Un proyecto interdisciplinar como *Ausentes - Proyecto escénico*, que propone un diálogo entre diversos lenguajes artísticos, así como entre *performers* de distintas trayectorias, y que toma como fuentes de investigación sucesos sensibles de nuestra historia reciente, permite un análisis desde distintos puntos de vista. Desde



mi perspectiva de artista escénica y ciudadana peruana, me centraré en identificar aquellos rasgos de la experiencia escénica que permiten hacer una analogía entre las formas de representación y convivencia que propone el montaje y las formas de representación y convivencia en nuestro día a día, como sociedad.

A partir de la disposición de los elementos en el espacio y la abolición de la frontalidad habitual entre el público y el espacio de representación, *Ausentes* constituye una experiencia en la que nuestra perspectiva y nuestras acciones como espectadores cumplen un rol determinante. La obra nos ubica en el medio y alrededor de un conflicto social que se desarrolla en la ciudad ficticia de El Progreso; el uso del espacio nos demanda la necesidad de mirar desde distintas direcciones, distancias y ángulos para asumir un rol activo que nos permite construir nuestro propio relato de los hechos. Esto es consecuente al propósito del proyecto de Presentar y Representar, desde su complejidad, las distintas fuerzas que están en juego en el conflicto escenificado, sin asumir posición por ninguna.

Asimismo, a través del uso del espacio, de la forma en la que se presentan los elementos que refieren a “lo real” y de cómo se representan los hechos, es posible sugerir que la escena nos propone el mismo reto que tenemos como sociedad: Asumir una posición ante lo que pasa a nuestro alrededor desde la comprensión de la urgencia del diálogo intercultural en nuestro país; es decir, tener la capacidad de valorar las diferencias individuales en la búsqueda del bien común. En *Ausentes*, esta premisa se traslada al proceso creativo de diversas maneras. En la obra confluyen actores de distintas trayectorias y generaciones: músicos con formación académica que componen e interpretan melodías basadas en expresiones populares; artistas visuales que apelan tanto a lo conceptual como al material de archivo para potenciar la memoria y los sentidos, entre otras formas de hacer dialogar la experiencia de un amplio y diverso equipo artístico. El propio proceso de creación de *Ausentes* demuestra que la falsa dicotomía que la idea de “progreso” plantea —en la se concibe como válida sólo una visión del mundo y se niega todas las demás— es perfectamente posible de superar. En la obra, el espectro de posibilidades entre lo tradicional y lo contemporáneo, entre lo real y lo ficcional, entre el naturalismo y el expresionismo (por mencionar algunos de los binomios en los que se suele encasillar a la producción artística), se amplía. La danza, la plástica, los lenguajes audiovisual y sonoro, dialogan de un modo que evidencia que es posible crear, representar y convivir desde la diferencia. Por ello, el concepto de “convivio teatral” que recupera y defiende como esencia del teatro el investigador argentino Jorge Dubatti, es pertinente para referir al potencial de proyectos interdisciplinarios como *Ausentes*, en los que se configura, entre artistas y público, una: “práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria” (Dubatti, 2003, p.17).

El desafío que propone la obra resulta especialmente significativo al extrapolarlo a otro espacio de representación, el de la vida política. La incapacidad de concertar agendas que nuestros gobernantes

demuestran constantemente (y que conduce a conflictos sociales con lamentables consecuencias) encuentra en la puesta en escena una forma de ‘metaforizarse’. La celebración, la danza, el carnaval llevados al escenario, nos ubican horizontalmente como seres humanos sensibles, conectados por el deseo de disfrutar y amar más allá de nuestras diferencias. Esto nos lleva a preguntarnos: ¿No sería el Perú un lugar distinto si nos reconociésemos desde ese deseo común?, ¿si valorásemos lo que cada comunidad produce y demanda, como forma legítima de expresión de su humanidad? ¿Cómo lograr que gobernantes y decisores desarrollen la capacidad de ponerse en el lugar de los otros y otras, especialmente de aquellos que viven las consecuencias de la idea de “progreso” que otros imponen?



El proceso creativo de *Ausentes*, en contraste con nuestra realidad política, encara el reto de hacer dialogar las diferencias y mirar desde distintos ángulos, asumiendo el desafío de reconocer cuándo un lenguaje artístico es más eficaz que otro para transmitir una idea; cuándo una mirada dice más que las palabras; cuándo la parodia es necesaria para resaltar lo permisivos que somos ante las formas en las que se ejerce el poder; cuándo un documento real transmite un nivel de absurdo mayor que cualquier ficción; cuándo necesitamos de la música para potenciar nuestro involucramiento en el relato; cuándo es imposible relatar el dolor y solo nos queda, como público, trasladarnos por el espacio para procesar las emociones.

A través de la combinación de diferentes recursos artísticos, la obra deja ver cómo todas las partes de un conflicto tienen en común una humanidad compartida, aunque negada por la manipulación y los poderes fácticos: Todos lloramos a nuestros muertos; todos nos enamoramos; todos somos víctimas de los intereses y formas de operar de quienes solo viven para lucrar. Cuando el arte se plantea el reto de representar el dolor, la pérdida, lo inhumano, tenemos que no solo mostrarlo, sino elaborarlo para ir más allá de él (LaCapra, 2001). Una forma de hacerlo —y que *Ausentes* propone con acierto— es ritualizar lo cotidiano para poder ver, de manera amplificadora y metafórica, el comportamiento a nivel íntimo, privado y público de las fuerzas en pugna.

Es así como en *Ausentes* la protesta, los negociados, la burocracia, los agentes de poder; como también el romance, la vida familiar, los miedos, etc., encuentran formas de presentarse que van más allá de la reproducción mimética de lo real. A través del uso de diferentes lenguajes se pone en cuestión la manera en que la realidad es presentada al ciudadano, dejando ver la manipulación que se ejerce en el proceso de comunicación de un hecho y, por lo tanto, en cómo se reconstruye e interpreta. En ese sentido, El Progreso, asumido como el espacio ficcional en el que transcurren los hechos, es la metáfora deliberada del contexto en el que

vivimos, en el que todo se justifica en base a la falacia dicotómica de estar a favor o en contra. En un país en el que quienes ejercen el poder desacreditan constantemente a quienes piensan y sienten por fuera del discurso oficial, resulta fundamental que el arte y las instituciones den voz a quienes son invisibilizados y excluidos históricamente.

En sociedades postcoloniales como la peruana, encontrar formas propias de representación se vuelve fundamental. Sigue siendo un reto que sean los propios “subalternos” los que se autorepresenten y encuentren canales de diálogo e interlocución en los que se legitime su testimonio, sin recibir etiquetas que los desacrediten, como lamentablemente sucede en la actualidad (Spivak, 2003). Pero esto también será posible en la medida en que se generen experiencias ‘conviviales’, como la que *Ausentes* propone, para demostrar que el desafío de la interculturalidad es poner en relación diferentes sensibilidades e ideas, y conectarnos con aquello que compartimos como seres humanos, que es el deseo de poder llevar la vida que consideramos valiosa, amando y celebrando. Es por ello que algunas de las escenas que resultan más interpeladoras en la puesta en escena de *Ausentes*, son aquellas en las que se danza colectivamente y en las que encarna y atraviesa el luto. En la celebración y ante la muerte deja de haber “bandos”; ya no son “los Policías” o “los Manifestantes”; son seres humanos que, por un lado, bailan y gozan, y por otro representan a los oprimidos de un sistema que violenta y niega derechos de manera sistemática. Las identidades se desdibujan para dejar ver que, ante la injusticia, todos somos igualmente vulnerables.

Es desde esa posibilidad de experiencia de Encuentro en la diversidad que *Ausentes* contribuye con mucha vitalidad a un debate sobre el rol de las artes en la esfera pública. Sea cual sea el nivel de proximidad de cualquier espectador a la problemática que la obra lleva a escena (los conflictos sociales en una economía extractivista), la obra moviliza, interpela y cuestiona. Dado que

la dramaturgia del espectáculo no tiene la pretensión de contar un relato lineal de un hecho, sino de situarnos de modo activo en medio de un conflicto que se muestra de manera fragmentaria, la obra nos lleva a preguntarnos: ¿Desde qué lugar estoy mirando la realidad y qué hago respecto a ella?

De este modo, *Ausentes* comparte un atributo que la filósofa Martha Nussbaum identifica en la Tragedia Griega:

[...] La tragedia teatral en la antigua Atenas producía (y produce) mucho más a menudo un fermento crítico en el que las personas se preguntan a sí mismas cuánto del sufrimiento que ven en el escenario es en realidad el resultado de cosas que no pueden cambiarse, y cuánto es atribuible a la mala conducta humana. La tragedia sin duda nos muestra los límites de la ambición humana, pero no propiciando la parálisis de la voluntad ni acallando preguntas incómodas sobre la culpa, la responsabilidad y las posibilidades de cambio (Nussbaum, 2014, p.321).

Es así que desde el uso del espacio, la construcción dramaturgica y la confluencia de diferentes lenguajes, *Ausentes* invita a cuestionarnos sobre el desafío de hacer dialogar nuestras diferencias y nos invita a valorar las infinitas, arraigadas y más felices posibilidades de reconocernos bailando, abrazando y celebrando.

Referencias bibliográficas

Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Atuel. (1 ed.). Capital Federal, Argentina. p 17.

LaCapra, D. (2001). *Writing History, Writing Trauma*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore, Maryland. United States of America.

Nussbaum, M. (2014). *Emociones Políticas ¿Por qué el amor es importante para la justicia?* (A. Santos, Trad.). Ediciones Paidós. Barcelona, España. p. 321

Spivak, G. C. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología Vol. 39*. Bogotá, Colombia.





SOBRE LOS AUTORES Y ENTREVISTADOS

Rodrigo Benza - Director general y dramaturgo de *Ausentes - Proyecto escénico*

Director, dramaturgo y docente. Magister en Teatro por la Universidad do Estado de Santa Catarina. Es docente a tiempo completo y Coordinador de la Especialidad de Creación y Producción Escénica de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. Entre sus obras más destacadas como director están *Proyecto empleadas* (2009), ganadora del premio Iberescena, *MATILDE peña-teatro* (2014), y *La gran fiesta de la democracia real* (2018).

Claudia Tangoa - Directora teatral y dramaturga de *Ausentes - Proyecto escénico*

Directora, dramaturga y docente. Egresada de la Especialidad de Artes Escénicas de la PUCP. Escribió y dirigió *Proyecto 1980/2000* (2012) junto a Sebastián Rubio, y *San Bartolo* (2018) junto a Alejandro Clavier. Es directora y dramaturga de *Ñaña* (2017). Es docente en las carreras de Artes Escénicas de la PUCP y de la Universidad Científica del Sur. Desde el 2011, forma parte de la Asociación para la Investigación Teatral LOT (La Otra Orilla).

Jorge Baldeón - Director visual y espacial de *Ausentes - Proyecto escénico*

Artista interdisciplinario y gestor cultural independiente. Tiene estudios de artes plásticas en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima, de Gestión cultural en la PUCP y estudios especializados en Arte y Comunidad en la Universidad de las Artes (UdK)-Berlín, Alemania. Es socio fundador de Elgalpon.espacio e integra el equipo pedagógico y artístico del Grupo Cultural Yuyachkani.

Germán Tejada - Director audiovisual de *Ausentes - Proyecto escénico*

Director audiovisual, guionista y gestor cultural. Egresado de la Especialidad de Comunicación Audiovisual de la PUCP y del Diplomado en Dirección en la EICTV Escuela de Cine y Televisión San Antonio de Los Baños, Cuba. Es director del colectivo audiovisual Señor Z, y co-director y co-guionista de los cortometrajes *El Hueco* (2015) y *Retukiri Tukiri* (2018). Es fundador y director artístico del Centro Cultural Cine Olaya.

Mónica Silva - Directora de movimiento de *Ausentes - Proyecto escénico*

Bailarina, coreógrafa e investigadora de la danza y el movimiento con más de 25 años de trayectoria. Es Magister en Danza por la New York University. Docente asociada y Coordinadora de la Especialidad de Danza de la Facultad de Artes Escénicas. Coordinadora del Grupo de investigación Danza, Cuerpo y Escena. Su investigación se ha desarrollado en el campo de la educación y la improvisación.

Noel Marambio - Compositor y director musical de *Ausentes - Proyecto escénico*

Bajista y compositor. Ha tocado en grupos como Acid Hamelin, La Raza, Muma, Tierra Sur y Zen. Ha participado de giras internacionales con Miki Gonzáles, Patricia Loayza y Perú Jazz. En 2007, forma parte del trío Manante, con el cual obtuvo el premio Latin Jazz Bassist 2009 del prestigioso certamen LatiN Jazz Corner. Actualmente es profesor de bajo en la especialidad de Música de Facultad de Artes Escénicas de la PUCP.

Jan Diego Malachowski - Compositor y director musical de *Ausentes - Proyecto escénico*

Músico compositor, realizó sus estudios en Barcelona en el Taller de música y luego en el ESMUC, donde se especializó en composición de bandas sonoras y estudió con grandes compositores catalanes como Luis Vergés y Albert Guinovart. Dedicado a la composición de música para teatro y cine desde hace 15 años, es profesor en la Facultad de Música de la UPC.

Lorena Peña - Directora de producción de *Ausentes - Proyecto escénico*

Artista interdisciplinaria y gestora cultural independiente. Es Magister en Contemporary Performance Making por la Universidad de Brunel y en Creative Producing por la Universidad de Londres, Birkbeck College. Actualmente es docente en la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP, y es socia fundadora y co-directora de la Asociación Cultural Elgalpon.espacio.

Ricardo Delgado - Actor de *Ausentes - Proyecto escénico*

Director, productor artístico y actor egresado de la Escuela de Teatro de la PUCP. Director de Angeldemonio Colectivo Escénico, con 19 años de trabajo independiente. Ha actuado y dirigido proyectos de teatro, danza, performance, intervención de espacios públicos, accionismo e instalación. Ha presentado sus trabajos a nivel nacional, en Sudamérica y Europa. Entre sus obras recientes se encuentran *Curandero* (2016) y *Exhumación* (2018).

Andrea Fernández - Actriz de *Ausentes - Proyecto escénico*

Actriz, egresada de la Escuela de Teatro de la PUCP. Ha participado en montajes teatrales como *El lenguaje de las sirenas* (2012), *Los números reales* (2013), *Incendios* (2014), *Los Justos* (2017). En televisión formó parte del elenco de las miniseries *Amor de Madre* (2015), *Mujercitas* (2017), *Ojitos hechiceros* (2018, 2019), entre otras. Es miembro fundador del colectivo teatral La casa de Tespis.

Alberick García - Actor de *Ausentes* - Proyecto escénico

Actor egresado de la Escuela de Teatro de la PUCP, con más de 20 años de experiencia. Entre sus últimos trabajos se encuentran las películas *El Candidato* (2016) y *La hora final* (2017), las miniserias *Amor de Madre* (2015) y *Mujercitas* (2017), y las obras de teatro *La reunificación de las dos Coreas* (2018) y *Pequeños hérores* (2018). El 2016, obtuvo el Premio Aibal a mejor actor por la obra *El continente negro*.

Alejandra Guerra - Actriz de *Ausentes* - Proyecto escénico

Actriz egresada de la Universidad Carnegie Mellon (EE.UU.) y de la Escuela de Jacques Lecoq (Francia). Se ha desempeñado como actriz en Francia, Estados Unidos y Perú. Entre sus últimos trabajos teatrales se encuentran las obras *El dolor* (2016), *La reunificación de las dos Coreas* (2018) y *Vladimir* (2018). Es fundadora y docente del espacio de formación teatral Ciclorama y docente a tiempo completo en la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP.

Melvin Quijada - Actor de *Ausentes* - Proyecto escénico

Actor, bailarín y Animador Sociocultural egresado de la PUCP. Profesor en el CEMDUC y la Universidad Científica del Sur, fue bailarín del Elenco Nacional de Folclor y el elenco de la PUCP. En los últimos años ha participado como actor en las películas: *Madeinusa* (2005), *Tarata* (2009), *NN* (2014), *Lusers* (2015), *Magallanes* (2015), *La Deuda* (2016) y *Retablo* (2019). En teatro, recientemente, participó como actor en *Carguyoq* (2018).

Yolanda Rojas - Actriz de *Ausentes* - Proyecto escénico

Actriz y docente egresada de la Escuela de Teatro y de la carrera de Educación de la PUCP. Siguió cursos de danza contemporánea con Morella Petrozzi, y de entrenamiento físico y vocal con el actor y director Guillermo Angelleli. Ha participado en obras como *Parientes Lejanos* (2016) y *Carguyoq* (2018). Es docente de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP y del Centro de Formación Teatral Aranwa. Es miembro de La terminal, colectivo escénico.

Jimena Acuña - Coordinadora de ensayos y operadora técnica de *Ausentes - Proyecto escénico*

Estudiante de la especialidad de Creación y Producción Escénica de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. Ha asistido en la producción de la obra *Tomás* (2016) y en la creación colectiva *La gran fiesta de la democracia real* (2018). También ha asistido en la dirección de *Maternidades-proyecto escénico* (2018).

Diego Pérez - Actor (coro) de *Ausentes - Proyecto escénico*

Bachiller en Artes Escénicas y Licenciado en Teatro por la PUCP. Actor de teatro, cine y televisión. Miembro de La maldita compañía. Entre sus últimos trabajos se encuentran las obras *Los Inocentes* (2018) y *Falsarios* (2019); la película *Larga distancia* (2019); y las telenovelas *Mi Esperanza* (2018) y *Señores papis* (2019).

Beatriz Urieta - Actriz (coro) de *Ausentes - Proyecto escénico*

Actriz formada en la Especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. Miembro de La maldita compañía. Ha participado en obras como *El Gran Teatro del Mundo* (2017) y *Casa de Perros* (2017). Entre sus últimas participaciones se encuentran *Pérdidas* en el XVIII Festival Saliendo de la Caja (2019), *Falsarios* (2019) y *La Disputa* (2019)

Jacqueline Fowks - Asesora de investigación de *Ausentes - Proyecto escénico*

Periodista de investigación. Magíster en Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México. Desde 2012 es colaboradora del diario El País (España) en Perú. Ha sido periodista de investigación en el equipo fundador de IDL-Reporteros, y redactora y editora en El Comercio y Perú 21 en Perú. Trabajó como corresponsal en Perú y Brasil del diario Reforma de México. En el 2018, presidió la Asociación de Prensa Extranjera en el Perú (APEP) y fue reconocida con el Premio de Periodismo y Derechos Humanos por la CNDDHH en el Perú. Su libro más reciente es *Mecanismos de la posverdad* (FCE, Lima, 2a. edición) y es profesora asociada de la PUCP.

Sofía Castro - Investigadora del INTE-PUCP

Economista, Master en Ciencias Humanas y Sociales con mención en geografía de la Universidad Paris 1 Pantheon-Sorbonne y Magister en Desarrollo Ambiental de la PUCP. Docente de la Pontificia Universidad Católica del Perú a nivel de pregrado y postgrado. Con experiencia en trabajo con diversos gobiernos regionales en fortalecimiento de capacidades para las estrategias regionales de cambio climático. Actualmente, trabaja la temática de los recursos hídricos, ciudades y el cambio climático. Es miembro del Comité Ejecutivo del Grupo de trabajo Técnico del Consejo de Cuencas Interregional del Chillón, Rímac y Lurín: Conservación del agua e infraestructura natural (CAIN). Coordinadora del Grupo de Investigación Territorio, Socioecología y Servicios Ecosistémicos (TSESE) del INTE-PUCP.

Paloma Carpio - Creadora e investigadora escénica

Artista escénica y Magíster en Desarrollo Humano: Enfoques y Políticas por la PUCP. Especialista en el diseño y facilitación de procesos de creación colectiva, tanto en el ámbito artístico como en proyectos asociados a incidencia pública. Es miembro y fundadora de Tránsito-Vías de Comunicación Escénica. Entre las obras que ha dirigido se encuentran las creaciones colectivas *P.A.T.R.I.A* (2011), *El día en que cargué a mi madre* (2016) y *RECONSTRUCCIÓN_ Nombre Femenino* (2018).











BLOQUE III:

LA OBRA



AUSENTES PROYECTO ESCÉNICO

Región: El Progreso

Comunidad: Yuyus

Personajes (por orden de aparición)

Juan Chaupis, dirigente de la protesta

Armando Villalobos, suboficial de la policía

Carolina Valencia, periodista de un programa de entrevistas de un canal televisivo muy importante

Mercedes Harman, empresaria minera

María Chauca, campesina víctima de hostigamiento por parte de una empresa minera y de las autoridades

Ingeniero de la mina

Sandra García, esposa de policía muerto a inicios de los años noventa

Esposo de Sandra García

Esposa de Juan Chaupis

Esposa de Armando Villalobos

Agitador

Manifestantes

Presidente, primer mandatario de la República

Coronel Alfredo Morán, miembro de la Policía Nacional

Policías

Periodista local

Esther Silva, representante de la ONG Ecovida

Asistente de cámara

Congresista Otto Flores, representante de la oposición

Lobbista, representante del poder internacional

Testigo

Viudas

Un espacio amplio con un escenario en un extremo. El escenario y el espacio están unidos por una rampa. Alrededor, hay cuatro tarimas de distintas alturas. Las acciones transcurren en el espacio, sobre el escenario y las tarimas. El público podrá ubicarse libremente en el espacio.

BLOQUE 1: PRE CONFLICTO

ESCENA 1: LA ESPERA

Espacio vacío. Entra el público. Se oye el tema “Ausentes” (pista 1).

*Encima de una tarima se encuentran **Juan Chaupis** y **Armando Villalobos** mirando al vacío. En las paredes se proyectan las cartas y comunicaciones que ha mandado la población de El Progreso a las autoridades pertinentes: ministerio y Estado, protestando contra la implementación del nuevo proyecto minero de la empresa Newmine. También, la carta de un convenio entre la empresa minera y la policía, y fragmentos de la ley de la Policía.*

La música deja de sonar cuando el público termina de ingresar.

Juan Chaupis: *(mientras baja de la tarima y camina entre el público).* Denunciamos que la empresa minera, con ayuda de la policía, han invadido nuestras tierras de forma ilegal y han levantado un enmallado metálico donde han instalado todas sus máquinas para hacer la explotación minera. La Ley 24656 dispone que las tierras comunales son inembargables, imprescriptibles e inalienables. Es decir, la empresa no puede entrar a nuestro territorio y realizar actividad minera sin el consentimiento y autorización de la comunidad.

Armando Villalobos: *(mientras baja de la tarima y camina entre el público).* Según el convenio entre la empresa minera y la Policía Nacional, el trabajo de la Policía consiste en regular el tránsito en las vías durante los traslados de equipo pesado y sobredimensionado, además de cuidar las instalaciones y equipos de la empresa.

Juan Chaupis: Nos han intimidado y coaccionado para que dejemos nuestro territorio. Hemos hecho la denuncia que es de conocimiento de las autoridades, y los representantes del Ministerio Público no velan por la paz y tranquilidad sino, más al contrario, con el incumplimiento de sus funciones, vienen facilitando.

Armando Villalobos: Si cuando el efectivo policial haga uso de su arma de fuego se ocasionaran lesiones o muerte, se dispone la investigación

administrativa correspondiente; no se puede alegar obediencia a órdenes superiores y puede generar en el efectivo policial responsabilidad administrativa disciplinaria, penal y civil.

Juan Chaupis: Nosotros rechazamos el ingreso de cualquier empresa minera, petrolera, madereros, sin que el Estado haya realizado la consulta previa según el convenio 169 de la OIT. Además, rechazamos a aquellos falsos dirigentes que buscan intereses particulares y que buscan la desintegración de las organizaciones.

Armando Villalobos: Según el Decreto Legislativo 1186, los efectivos policiales podemos usar nuestras armas de fuego solo en situaciones extremas en las que nuestra vida o la vida de otros está en inminente peligro.

Apagón.



ESCENA 2: EN LA MIRA. ENTREVISTA A MERCEDES HARMAN (PARTE I)

*La escena se reproduce en formato audiovisual. Set de televisión. Entrevista entre conductora **Carolina Valencia** y representante del sector minero **Mercedes Harman**.*

Carolina Valencia: Buenas noches, amigos, bienvenidos a una nueva edición de *En la mira*. Esta noche nos visita Mercedes Harman, reconocida empresaria minera, una de las pocas mujeres que ha logrado hacerse un lugar en un campo predominantemente masculino. ¡Qué lujo tenerte acá! Bienvenida, Mercedes.

Mercedes Harman: Gracias por la invitación, Carolina.

Carolina Valencia: Ya sabes cómo es el programa, sin medias tintas ni rodeos.

Mercedes Harman: Como debe ser, ¿no?

Carolina Valencia: Existe un escenario difícil con relación a la actividad minera en nuestro país; ¿por qué, Mercedes?, ¿por qué es tan importante la minería?

Mercedes Harman: Para que te hagas una idea, la minería representa casi el 60 por ciento de las exportaciones [...]

Carolina Valencia: ¿60 por ciento?

Mercedes Harman: [...] Que beneficia no solo el área de influencia de los proyectos mineros. Estamos hablando de beneficios que repercuten en la economía nacional y en la economía de cada uno de los ciudadanos.

Carolina Valencia: ¿Entonces por qué tantas trabas, tantos cuestionamientos?

Mercedes Harman: Lamentablemente la minería moderna es heredera de un pasado complejo, donde —no lo vamos a negar— sí existieron descuidos con las poblaciones y con el medio ambiente. Sin embargo,

hoy por hoy, no existe minería legal que no se rija por los altos estándares en seguridad y protección medioambiental.

Carolina Valencia: Superando muchas veces, las exigencias del propio Estado, ¿no es verdad?

Mercedes Harman: Y algo más importante todavía, Carolina, algo que poca gente reconoce. La minería legal, por voluntad propia, se ha comprometido con el desarrollo de las regiones donde opera. Allí donde el Estado no ha podido llegar, nosotros construimos un hospital, carreteras, implementamos proyectos educativos, proyectos de agua, desagüe, electrificación y muchos otros beneficios para la población.

Carolina Valencia: Efectivamente. Yo soy del sur, soy provinciana; y he podido comprobar, a través de los años —porque lo he visto con mi propios ojos— todas las mejoras gracias a la minería.

Mercedes Harman: Pero ojo, Carolina, la Minería Legal. Porque la ilegal es “tierra de nadie” y no hay quién le ponga freno. Y aquí hay algo que me llama mucho la atención: cómo las *ONG’s* ambientalistas, de derechos humanos, se quedan con la boca cerrada. Pero a uno que es formal, que paga impuestos, que se preocupa por la seguridad de sus trabajadores y su comunidad, es ataque tras ataque. Y no es justo.

Carolina Valencia : *Asiente dándole la razón. Corte abrupto.*

Apagón.

ESCENA 3: CAMPESINA DENUNCIA EL ABUSO DE EMPRESA MINERA

La acción transcurre sobre una tarima.

María Chauca: “Si tengo que morir —le dije—, ¿quién me van a matar? ¿Quién son los fiscales? ¿Quién son la policía? ¿Quién la denuncia de los ingenieros de la mina?” Les decía: “Señores, ¿por qué me hacen así? Déjenlo mi comida —les decía—, déjenlo mi ropa, ¿qué me voy

a poner, qué me voy a cambiar?”. No tenía un céntimo en la mano, hermano, para yo movilizarme.

*Entra un pelotón de la policía formando una fila en medio del espacio frente a **María Chauca**. Con ellos entra un ingeniero de la mina que la ilumina fuertemente con una linterna.*

María Chauca: Era un carro rojo, un carro celeste, un carro blanco y mas las camionetas. Eran varios policías que me atacaron a mi propiedad. Cuando yo les dije: “Señores, preséntenme la autorización que tienen para que me saquen de mi terreno”, se botaban el uno al otro. Les decíamos: “Denos su nombre”. “No doy mi nombre, no me identifico” —nos decían. A mi hija de quince años, cuatro policías lo amenazaron con sus metralletas, le dieron con la culata y lo tiraron al piso. A mí me cogieron los policías de mis brazos para atrás y me daban con sus palotes, mientras los más venían y me pateaban. Mi hija corrió, cogió su celular y les grabó. Decía: “Autoridades, vengan a ver lo que nos están haciendo, vengan a ver lo que está pasando. Pedimos auxilio, pedimos apoyo”.

*Se apaga la linterna. Celulares y tablets cargados por los actores que están distribuidos entre el público, reproducen imágenes de policías agrediendo a campesinos que defienden su tierra. Luz. **María Chauca**, quien ha bajado de la tarima, intenta atravesar la fila de policías que la acorralan con sus escudos. La empujan y **María Chauca** cae al suelo. Se levanta.*

María Chauca: Cuando yo denuncié, lo archivaron mi denuncia. No le dieron el proceso. Es más, se han perdido los documentos de mi propiedad que yo le presenté. Hasta el documento de mi testigo que dio su declaración ha desaparecido. Quien ha hecho esto es la jueza con el fiscal. Ellos están a favor de las empresas mineras. Yo les decía: “Que lo traigan a la persona que les dice que lo vendí. En qué momento lo vendí y cuánto de plata me dieron por mi propiedad. De repente yo le habré comido, le habré gastado”. La policía nos amenaza, los fiscales de igual manera, los ingenieros andan hablando en sus reuniones, en los departamentos de la mina y dicen: “Han de ver lo que le vamos a hacer a la familia Chauca, la vamos a desaparecer”. Si cualquier rato pierdo yo mi vida o mi familia, yo hago responsable a la empresa minera.

*Apagón. Los **Policías** salen.*



ESCENA 4: TESTIMONIO DE SANDRA GARCÍA

Sobre una tarima, aparece Sandra García.

Sandra García Yo tenía 19 años y él ya era subteniente de la Guardia Republicana. Yo no fui La novia del cadete, como dicen. No. Yo fui de frente La esposa del oficial. Porque hay varios que tienen su enamorada cuando son cadetes y ya después la dejan, se olvidan de ella y se consiguen otra. Yo no. Yo fui de frente la esposa a los tres meses de haberlo conocido.

Era mediados de los 80. En esa época vivíamos las cosas con cierto temor pero hasta el momento no había pasado gran cosa. Sus bombitas, sus trabajitos que él iba y desactivaba. Él decía: “Mi primer error es el último“. Así decía. Por eso no le gustaba perder el tiempo, siempre estaba de buen humor. Claro, a mi me agarraba un miedo cada vez que se iba. Varias veces le pedí que renunciara, que se dedicara a otra cosa. Y

él se negaba, pues. “No, flaquita, ¿qué haría, si esto es lo que me gusta hacer y lo sé hacer bien? Además, yo te conocí así y así yo te gusté, ¿o no?”. Y sí pues, es verdad. Pero después del primero, segundo, tercero, cuarto hijo, uno lo piensa, ¿no? Y aún así, con el miedo y todo, jamás imaginé que terminaría así.

Porque la Institución no es que va a tu casa, te toca la puerta y te dice: “Señora, lo sentimos mucho, su esposo murió sirviendo a su país, cumpliendo con su deber”. O que por lo menos te llaman por teléfono y te dicen: “Señora, acérquese que su esposo falleció”. No. ¡Te miente, te miente y te miente! Y a la última hora te dice: “Vaya usted a la funeraria que su esposo está allá”. O, como me pasó a mí, nunca me voy a olvidar: tres días sin saber nada de él. Llego a la Fuerza Aérea, pregunto por mi esposo, y un pobre teniente que no sabe nada de nada me dice: “Mire señora, allá al fondo, en ese cajón marrón, a la izquierda, ese es. Ahí está su esposo”. Así me enteré.

Aparece el Esposo de Sandra. La contempla.

Nos gustaba celebrar nuestro aniversario. Venía todo el mundo, se armaba un *juergón*. Bueno, como se imaginarán, desde entonces, este día no es igual. Aún así le vamos sumando, sumando los años como si él estuviera vivo [...] Pero ya la Sandra de ese entonces ya no es la misma Sandra.

El Esposo de Sandra se acerca y se para detrás de ella. La abraza.

Ahora me preocupa que están saliendo los terroristas. Ellos ya cumplieron sus 25 años de condena, pero nosotras tenemos una cadena perpetua. Nosotras no vamos a llorar 25 años, vamos a llorar toda la vida. ¿Quién va a llenar ese espacio vacío? Y encima la Institución no te lo reconoce; para ellos existes solo tres días: el día que te dan la noticia, el día que lo velan y el día del entierro. Después de eso, depende de una.

Se oye el tema “Cumbia vieja” (pista 2): Ambos se acercan a apagar las velas de la torta. Solo Sandra García sopla las velas. El Esposo de Sandra la saca a bailar. Bailan juntos, acompañándose y festejando el aniversario. El Esposo de Sandra desaparece y Sandra García se queda bailando sola.

ESCENA 5: DESPEDIDAS

*El tema “Cumbia vieja” continúa. Secuencia de movimiento. Escenas simultáneas. Por un lado, aparecen **Juan Chaupis** y la **Esposa de Juan**. Por otro lado, **Armando Villalobos** y la **Esposa de Armando**. Recrean con movimientos los momentos de ambas parejas desde que se conocen en una fiesta, su primera cita y su matrimonio. Luego del baile, se oye el tema “Despedida” (pista 3). La escena se transforma en el momento en el que **Juan Chaupis** y **Armando Villalobos**, cada uno en su casa, debe despedirse de su esposa para ir a cumplir su misión. Las esposas tienen diferentes motivos por los que no están de acuerdo con que se vayan pero finalmente lo aceptan. Las parejas se despiden y ellas se quedan solas. En el espacio de cada una se proyecta la imagen de su esposo.*



BLOQUE 2: CONFLICTO

ESCENA 6: CONVOCATORIA A LA TOMA DE LA CARRETERA

El Agitador, megáfono en mano, convoca a la población a tomar la carretera. El siguiente texto es sugerido ya que el actor puede improvisar mientras convoca al público a unirse a la protesta.

Agitador: Atención, compañeros y compañeras, pobladores de El Progreso [...]

*Se escucha desde afuera que se va acercando un grupo de **Manifestantes** cantando arengas. El canto se repite algunas veces.*

Manifestantes y Juan Chaupis: *(cantando)* Venimos, venimos, todos cantando; venimos, venimos, todos marchando. Defendamos nuestra tierra, vamos a luchar.

Agitador: Esta tarde vamos todos juntos a tomar la carretera del Libertador. Varones, mujeres, niños, familias enteras, es momento de defender juntos nuestro sagrado territorio.

*Los **Manifestantes** y **Juan Chaupis** toman el centro del espacio e invitan al público a unirse a la protesta.*

Manifestantes y Juan Chaupis: *(cantando)* “Venimos, venimos, todos cantando; venimos, venimos, todos marchando. Defendamos nuestra tierra, vamos a luchar.”

Agitador: Se hace presente la comunidad de Yuyus. Tres hurras por la comunidad de Yuyus: ¡Hip, hip, ra! *(tres veces)*. ¡Eso es! Vamos a luchar por nuestros derechos. Compañeros y compañeras, ¿vamos a permitir que la mina entre a nuestras tierras bajo sus condiciones?

Manifestantes: ¡No!

Agitador: ¿Vamos a permitir que se contamine nuestra tierra y nuestra agua?

Manifestantes: ¡No!

Agitador: Compañeros y compañeras, ¿vamos a permitir que maten nuestro ganado a cambio de promesas de hospitales y carreteras?

Manifestantes: ¡No!

Agitador: Vamos a escuchar las palabras de uno de nuestros máximos dirigentes! ¡Juan Chaupis! ¡Escuchemos sus palabras!

Juan Chaupis: *(toma el megáfono)*. Hermanos de El Progreso, tenemos que hacer escuchar nuestra voz. Todos juntos podemos hacerle frente a estos abusivos. ¡Fuerte y claro, digamos: “No, no, no, el miedo se acabó”!

Manifestantes: ¡No, no, no, el miedo se acabó!

Juan Chaupis: Porque ya estamos cansados de ser ignorados por el Estado. Porque ya fue suficiente de ser pisoteados por los gobiernos. ¡No, no, no, el miedo se acabó!

Manifestantes: ¡No, no, no, el miedo se acabó!

Juan Chaupis: ¡No, no, no, el miedo se acabó!

Manifestantes: ¡No, no, no, el miedo se acabó!

Se escucha el tema “Pobladores” (pista 4) basada en la danza Shaqshas de Ancash.

Agitador: Palmas para Juan Chaupis. Hoy compañeros de El Progreso, hoy vamos a hacer historia. Hoy le vamos a decir al país, a la capital, que existimos, que somos orgullosos de nuestra tierra y dueños de nuestro destino. ¡Vamos a la carretera, esta lucha es de todos! ¡Alza tu voz! ¡Vida sí, mina no! ¡Vida sí, mina no! [...]

Sale el Agitador mientras sigue convocando.

ESCENA 7: TOMA DE LA CARRETERA

*Continúa el tema “Pobladores”. Danza de la toma de la carretera. Durante la danza los **Manifestantes** gritan arengas. Termina la danza.*

Juan Chaupis: ¡Vamos! Tenemos asamblea.

Apagón.



ESCENA 8: PRESIDENTE CONDENA LA TOMA DE LA CARRETERA

*Ingresa el **Presidente** y es interceptado por un grupo de periodistas. La escena es proyectada en simultáneo en la pared.*

Presidente: Buenas tardes, buenas tardes. A ver, a ver, a ver; uno a la vez. Primero tú, gordito, que si comienzo a correr no vas a poder seguirme el ritmo y te quedas sin preguntar. Todos los pulpines que tienen sus canales de internet, con ustedes seguimos, para que después no se anden quejando

de que no les hacemos caso y que no digan que estamos amarrados con algunos medios de comunicación. Bueno, a ver, comencemos.

El Presidente asume una postura “presidencial”. Se infla como gallo de pelea.

Eh[...] ¿Sobre la toma de la carretera en El Progreso? Mire usted, quiero dejar bien en claro que mi gobierno no va a permitir que un puñado de revoltosos, que se creen ciudadanos de primera clase, quieran tomar decisiones sobre veintiséis millones de compatriotas; ni tampoco voy a permitir que se frene el desarrollo del país.

[...] ¿Qué? ¿Cómo? ¿Que la empresa *Newmine* me ha dado plata? A ver, a ver, a ver, ¿De qué medio eres tú?[...] Con razón[...] Lamento decirlo, pero la actitud a la que a veces contribuye la prensa es que a los políticos los paren insultando en la calle, y eso no está bien. Mire usted, “corruptos” siempre se cuelan en los gobiernos, se aprovechan de la situación; pero yo no he recibido ni un centavo, yo no tengo precio de alquiler ni de venta. A mí que me investiguen lo que quieran porque el que no la debe no la teme. Y sé de dónde vienen esas acusaciones, de mis enemigos tradicionales. Quiero desafiar a que alguien diga cómo, cuándo y a qué banco me han dado plata. ¿A mí? No le permito.

[...] ¿Suspender el proyecto minero? Nooo, señor. Eso no se puede. Imposible, ¡Imposible! Miren, y ya con esto termino porque me están esperando para almorzar. Tú, gordito, hazme un buen *close up*. Yo invoco a los manifestantes y a la empresa minera a que se pongan de acuerdo de una buena vez y resuelvan sus problemas. ¡Vayan a conversar como gente razonable, civilizada! No frenemos el desarrollo del país, así que por favor no nos compliquen, pónganse de acuerdo. Pónganse a trabajar y ¡déjenme trabajar, carajo!

Hasta luego, muchas gracias. Seguridad, sácame a esta gente por favor.

ESCENA 9: EN LA MIRA, ENTREVISTA A MERCEDES HARMAN (PARTE II)

*La escena se reproduce en formato audiovisual. Set de televisión. Continúa la entrevista entre conductora **Carolina Valencia** y representante del sector minero **Mercedes Harman**.*

Carolina Valencia: Bien, regresamos. En la región de El Progreso, un grupo de pobladores ha decidido bloquear la carretera El Libertador para impedir que la empresa *Newmine* opere en su territorio.

Mercedes Harman: Sí, Carolina. Estoy al tanto. Mira, si existen dudas, quejas, observaciones sobre esta empresa, hay vías legales para comunicarlas. No irrumpiendo el orden público, no generando pérdidas económicas y perjuicios al resto de ciudadanos.

Carolina Valencia: Son pérdidas enormes. Hay camiones con víveres, con frutas, varados en la carretera hace días.

Mercedes Harman: Una pena porque, por lo que tengo entendido, *Newmine* siempre ha demostrado tener una voluntad de diálogo con la población, tratando de satisfacer sus demandas.

Carolina Valencia: ¿Entonces, por qué se origina esta protesta? ¿Desinformación? ¿Ignorancia?

Mercedes Harman: Mira, no podría precisarte sobre este caso específico, pero por mi experiencia, muchas veces, demasiadas veces, he visto a pequeños grupos, mafias, que manipulan a la población y buscan conseguir beneficios personales de las empresas mineras. Esperemos que este no sea el caso.

Carolina Valencia: Pero no sería la primera vez.

Mercedes Harman: No, lamentablemente.

Carolina Valencia: El presidente de la República, en recientes declaraciones, ha pedido a la Empresa y a los manifestantes que se pongan de acuerdo y que lo dejen trabajar. ¿Qué opinas sobre esto?



Mercedes Harman: El señor presidente quiere que lo dejen trabajar y me parece muy bien; pero, ¿a nosotros, quién nos deja trabajar?, ¿quién nos da garantías, seguridad? Y no solo estoy hablando de los bienes de las empresas mineras, sino la seguridad de sus trabajadores que pueden ser en cualquier momento atacados por estos manifestantes. ¿Quién sino el Estado es el encargado de poner orden y de hacer que se respeten las leyes? Esa labor no le corresponde a la empresa privada.

Carolina Valencia: Definitivamente.

Mercedes Harman: Y si no quieren ahuyentar a la inversión extranjera, si quieren el desarrollo del sector privado, de la minería legal, por favor, tienen que ofrecer reglas claras y condiciones adecuadas para su desarrollo sostenible[...]

Carolina Valencia: Fuerte y claro.

Mercedes Harman: [...] Necesario para reflotar la economía del país.

Carolina Valencia: Como sabes, en televisión, el tiempo es tirano. ¿Algo más que quieras agregar, Mercedes?

Mercedes Harman: Solo decir que acá estamos todos empujando el mismo carro del desarrollo y el combustible, así le pese a muchos, es la minería.

Carolina Valencia: Así es. Y sin combustible, ¿pues qué?, ¿lo tendríamos que empujar con burros o caballos? Regresamos a la época de las carretas.

Ambas rien. Corte abrupto.

ESCENA 10: ESTADO DE LA POLICÍA

En la base policial el Coronel Alfredo Morán está hablando por teléfono con su superior.

Coronel Alfredo Morán: Aló; sí, mi General, disculpe que lo moleste otra vez con lo del rancho, pero me dijeron que ya teníamos que ver nosotros, que después nos devuelven [...] No es que desconfie de la Institución [...] Está bien, mi General [...] Sí, ya le indiqué en el documento, y disculpe que insista pero aún no tenemos suficiente municiones para los gases lacrimógenos [...] Reclamé, pero no se hace efectivo, mi General [...] Está bien, mi General, voy a insistir [...] Así es, ya llegaron, pero algunos no tienen suficiente entrenamiento. Además, todavía somos muy pocos. Los manifestantes encima están armados con huaracas y otras armas. ¿Cómo envío a mis hombres en esas condiciones? [...] No, no es que lo contradiga en todo, mi General, pero entienda la situación [...] Sí, mi General. Como usted diga, mi General. A la orden, mi General.

El Coronel Alfredo Morán cuelga el teléfono.

ESCENA 11: LLEGADA DE LA POLICÍA

Ingresa Armando Villalobos, se cuadra y saluda al Coronel Alfredo Morán quien le devuelve el saludo y le indica que proceda. Se oye

el tema “Policías” (pista 5) basada en la danza de los Shapish de Chupaca. Entran los **Policías** desplazándose con pasos de la danza de los Shapish. Llegan a la zona de conflicto en inferioridad numérica y mal equipados. Durante su desplazamiento, el **Coronel Alfredo Morán** se queda supervisando.

ESCENA 12: ENFRENTAMIENTO LÚDICO (CARNAVAL)

Los **Policías** y los **Manifestantes** ejecutan un “careo” alternando sus danzas. Se oye el tema “Carnaval 1” (pista 6). Esto deriva en un enfrentamiento lúdico como el que se puede encontrar en los carnavales o fiestas patronales. Se incluye la participación del público dentro de este carnaval.



ESCENA 13: PERIODISTA LOCAL INFORMA

*La **Periodista local** está transmitiendo en video la escena anterior. El carnaval se congela y la música se detiene.*

Periodista local: *(manteniendo aún la distancia)* Nos encontramos en el km. 42 de la carretera de El Libertador donde se está dando un violento enfrentamiento entre los manifestantes de El Progreso que han bloqueado la carretera y efectivos de la Policía Nacional.

(Mientras se acerca y observa la primera imagen) La Policía intenta llevarse brutalmente a una de las manifestantes. Podemos ver cómo lucha por liberarse. ¡La tienen acorralada! ¡La están arrastrando del cabello, pero ella se resiste!

(Mientras se acerca y observa la segunda imagen) Un efectivo de la Policía intenta defenderse de un grupo de manifestantes que lo están golpeando con su propio escudo.

(Mientras se acerca y observa la tercera imagen) Desde aquí podemos ver cómo un efectivo policial está apuntando con su arma a dos de los manifestantes ¡Esto está totalmente fuera de control!

(Mientras se acerca y observa la primera imagen) Manifestantes están linchando brutalmente a un policía. El policía parece estar muy mal herido.

¡Disparos! ¡Se escuchan disparos! ¡Esto es un caos! ¡No sabemos cómo terminará!

*Irrumpe el tema “Carnaval 2” (pista 7). Vuelve la danza frenética. Los **Manifestantes** van saliendo y se quedan los **Policías**, quienes se colocan en formación ordenadamente.*

ESCENA 14: POLICÍA SE LLEVA A ESTHER SILVA

*Al final del enfrentamiento ingresa **Esther Silva**, representante de la ONG EcoVida, con un cartel que dice: VIDA SÍ, MINA NO. Protesta pacíficamente. Los **Policías** la abordan y se la llevan violentamente. La **Periodista local** cubre el evento.*

Periodista local: Un contingente policial se está dirigiendo decididamente a un lugar. Aún no sabemos el motivo. ¡Un momento! ¡Están capturando a una persona! Es una manifestante portando un cartel que dice: VIDA SI, MINA NO. Aparentemente esta persona no estaba involucrada en los recientes enfrentamientos de la carretera. *(Al policía)* ¡Señor! ¡Oficial! ¿Por qué se la llevan? ¡Responda, por favor! ¡Oiga, no me empuje! ¡Soy de la prensa! ¡Suélteme! *(a Esther Silva)* ¡Señorita, ¿cómo se llama?! ¡Diga su nombre!

Esther Silva: ¡Soy Esther Silva, de Ecovida!

Periodista local: Son diez efectivos llevándose violentamente a una mujer que estaba manifestando pacíficamente su voz de protesta.

*La **Periodista local** también es agredida por los **Policías**.*

ESCENA 15: OTORONGO EN EL PLENO

Sobre el escenario.

Congresista Otto Flores

Muchas gracias, señor presidente del Congreso, por concederme la palabra. Señor presidente, estimados colegas. He estado escuchando con preocupación cómo los compañeros del oficialismo tienen la intención de suspender el proyecto de la empresa *Newmine* en la región de El Progreso. Señor presidente, compañeros congresistas, el día de hoy tengo la responsabilidad de oponerme tajantemente a la suspensión de dicho proyecto. Sin lugar a dudas sería lo peor que podría pasarle al

país, no solo porque estamos hablando de una pérdida concreta de mil cuatrocientos millones, sino porque esto lleva a la posibilidad de perder otros veintinueve mil millones en proyectos ya aprobados. Le pregunto a los congresistas, a la población que nos está siguiendo en su casas: ¿Qué harían ustedes si esta fuera su empresa? ¿Qué haría yo?, esperaría un cambio de gobierno, claro, un cambio en las reglas del juego, porque los principales actores de la actual gestión han sido lamentablemente la inacción y la ineficiencia. ¡Lo digo con todas sus letras, señor, aunque el oficialismo ladre por ello! ¡El presidente de la República y su gabinete son los responsables directos de esta crisis! Disculpe, señor presidente.

Testigos somos, gracias a los medios de comunicación, de que la Empresa minera ha hecho *mea culpa*, ha asumido su responsabilidad social e inclusive ha tendido puentes para llegar a acuerdos con la población local, acuerdos que, lamentablemente, han fracasado. Y es ahí donde el gobierno debería aprovechar la coyuntura para establecer mesas de diálogo, ya que fue incapaz de vislumbrar la crisis que se le venía encima a este gran proyecto.



Pregunto: ¿Les gusta un país sin orden, sin legalidad, sin autoridad? Donde el Estado te exige el bendito estudio de impacto ambiental, donde el Estado te aprueba el sacrosanto estudio de impacto ambiental, donde el Estado te otorga la licencia de explotación, pero basta que un pequeño grupo de radicales tomen las carreteras para que este gobierno blandengue y sus congresistas se echen para atrás.

¡Mezquinos aquellos que responsabilizan únicamente a la empresa privada! ¿Qué cosa? ¡Mezquinos ustedes, hombre! ¿Qué quieren, señores? ¿Que la empresa haga la chamba que al Estado le corresponde? ¡Es a este gobierno al que debemos exigir el progreso que con toda justicia se merecen las comunidades! Disculpe el exabrupto, señor presidente. No volverá a ocurrir.

Y esto no va a terminar acá, porque si se llega a suspender este proyecto estos mismos radicales antimineros, que no son otra cosa que delincuentes con una estrategia muy bien pensada, que se financian con recursos de dudosa procedencia, se envalentonan y sienten, pues; los apus les dirán, pues, que tienen las puertas abiertas para migrar a otros proyectos en otras regiones para hacer exactamente lo mismo, porque su fin supremo es liquidar y cancelar sistemáticamente los proyectos mineros que nuestro país necesita para crecer.

Se nos va el país, señor presidente. Se nos va el país. La democracia tiembla frente a la anarquía, madre de la violencia y cuna de la miseria. La institucionalidad democrática, señor presidente, está baja de hemoglobina. No se nos vaya a morir. ¿Qué hacemos?, ¿vamos a permitir que un grupo radical, ideológico, con intereses económicos y políticos arcaicos, jurásicos, destruyan todo lo que hemos construido durante más de 20 años? Les pido de corazón a mis colegas, a mis adversarios de pensamiento, que tengan un voto de conciencia, que dejen por un momento sus intereses personales y piensen en el país. Es nuestro deber recuperar la estabilidad social, económica, jurídica, política, vital que nuestro país se merece. Son tiempos cruciales. Que Dios nos ayude.

Apagón.

ESCENA 16: JUAN CHAUPIS Y ONG

Entra Esther Silva

Esther Silva: Buenas tardes, señor Chaupis.

Juan Chaupis: Señorita Silva, ¿cómo está? Supimos que se la llevó la Policía. Estábamos preocupados.

Esther Silva: No fue nada grave. Gracias. Me soltaron rápido.

Juan Chaupis: Lamento también la discusión que tuvimos. No debí responderle así.

Esther Silva: Está bien. Estábamos bajo mucha presión. Solo quiero que entienda que mi trabajo es prepararlo para enfrentar una situación de esta magnitud.

Juan Chaupis: Y yo necesito que usted entienda que si esto sale mal los que podemos perder todo somos nosotros.

Esther Silva. Señor Chaupis, yo estoy muy comprometida con esta causa y tengo muchos años tratando de evitar que empresas como esta destruyan nuestro país y a las comunidades.

Juan Chaupis: Está bien, señorita Silva, también reconocemos todo lo que nos ha apoyado.

(Pausa)

Esther Silva: No falta mucho para la entrevista. Empecemos, ¿le parece?

Esther Silva le entrega un papel a Juan Chaupis. Este lo lee y duda.

Esther Silva: Es exactamente lo que usted dijo el otro día. Solo lo he organizado. Esto también lo hacen los abogados de *Newmine* con sus voceros. Pero es muy importante que usted se sienta cómodo. Revíselo, por favor.

Juan Chaupis muestra su aprobación por el documento.

Esther Silva: Recuerde que no va a tener mucho tiempo. Tiene que decir, lo que tiene que decir. Ellos van a tratar de intimidarlo y desacreditarlo. Tiene que estar muy seguro de sus argumentos.

Esther Silva *corrige la postura y mirada de Juan Chaupis.*

Juan Chaupis *(como iniciando un discurso):* Aprovechando que es la primera vez que la prensa nos da un espacio, quiero manifestar en nombre de todos [...]

Esther Silva *le indica a Juan Chaupis que muestre a la población que está detrás de él.*

Juan Chaupis: *(retomando)* Aprovechando que es la primera vez que la prensa nos da un espacio, quiero manifestar *(señalando hacia atrás)*, en nombre de todos, que estamos cansados de que se vulneren nuestros derechos y por eso queremos que la Empresa se retire de nuestra región.

Juan Chaupis *se despide de Esther Silva, se coloca su corona y sale.*

ESCENA 17: ENTREVISTA VÍA MICROONDAS A JUAN CHAUPIS

Juan Chaupis *se dirige al centro del espacio. Detrás de él se colocan los **Manifestantes** con una banderola en la que se lee YUYUS. Se aproxima el **Asistente de cámara** y le coloca el micrófono a **Juan Chaupis** para la entrevista. Aparece la imagen de **Carolina Valencia** proyectada en la pared.*

Carolina Valencia: *(Al Asistente de cámara)* ¿Estamos listos?

Asistente de cámara: Sí. Estamos listos.

Carolina Valencia: Tenemos un enlace en vivo con uno de los dirigentes de la protesta que se viene desarrollando en la provincia de El Progreso. Señor Juan Chaupis, ¿está ahí?

Juan Chaupis: Sí, señorita, sí estoy. Gracias por su atención.

Carolina Valencia: ¿Podría explicarnos cuál es el motivo de la toma de la carretera?

Juan Chaupis: Aprovechando, señorita, que es la primera vez que la prensa nos da un espacio, quiero manifestar, en nombre de todos, que estamos cansados de que se vulneren nuestros derechos y por eso queremos que la empresa se retire de [...]

Carolina Valencia: (*interrumpiéndolo*) Perdón, señor Chaupis, ¿le piden a la empresa que se retire? Pero si ni siquiera ha comenzado a operar en la zona.

Juan Chaupis: Ni van a operar. Porque esa empresa *Newmine* quiere contaminar nuestras tierras, nuestra agua, como ya lo han hecho en otras regiones.

Carolina Valencia: A ver, usted me está diciendo que están generando toda esta violencia porque ustedes dicen que la empresa quiere contaminar. Señor Chaupis, tenemos varios ciudadanos heridos, algunos de gravedad, ¿y todo por suposiciones?

Juan Chaupis: No, señorita, la violencia viene de parte de la empresa, nosotros protestamos pacíficamente.

En simultáneo.

Carolina Valencia: Pero las piedras que lanzan no son muy pacíficas. ¿Me va a decir usted que los policías han sido heridos por el pacifismo? ¡Por favor, señor!

Juan Chaupis: En estos documentos se muestra por qué la empresa ha sido denunciada once veces por contaminación y, claramente no se está respetando el convenio 169 de la OIT.

Carolina Valencia: Pero señor, el proyecto ya ha sido estudiado y aprobado por las entidades correspondientes en coordinación con las autoridades locales. No entiendo cuál es el problema.

Juan Chaupis: Que aquí no aceptamos ese Estudio de Impacto Ambiental y a nosotros no nos han consultado si estamos de acuerdo con el proyecto.

Carolina Valencia: Señor Chaupis, ¿usted no está de acuerdo con el desarrollo de su región?

Juan Chaupis: No, señorita. *(Se corrige rápidamente)* Sí, señorita. Por eso protestamos.

Carolina Valencia: No entiendo, realmente. ¿No piensan que ese proyecto va a generar trabajo, mejores condiciones económicas?

Empieza a fallar el micrófono. Las siguientes respuestas de Juan Chaupis no se escuchan bien.

Juan Chaupis: Nosotros no nos oponemos a que haya minería, pero exigimos respeto por nuestro medio ambiente, para nuestra agricultura, mejores condiciones de vida.

Carolina Valencia: *(Interrumpiendo el diálogo anterior)* Señor Chaupis, ¿está ahí?

Juan Chaupis: Sí, señorita. Aquí estoy.

Carolina Valencia: ¿Señor Chaupis? Amigos, parece que se ha cortado la comunicación. Es una pena porque acabamos de recibir información de último momento. Se ha descubierto un audio donde aparentemente el señor Chaupis negocia con el abogado de *Newmine* y exige una fuerte suma de dinero para liberar la carretera. Así están las cosas. Continuaremos informando del tema.

Juan Chaupis: *(se dirige a la población evidentemente indignado)* No vayan a creer esas cosas. ¡Vamos a asamblea!

ESCENA 18: LOBBY PRESIDENTE, MERCEDES HARMAN Y LOBBISTA

Mercedes Harman y el Presidente entran al espacio del escenario principal. Ella coloca una música suave, como Bossa Nova (no está en el disco). Bailan y juegan. Mercedes Harman le da varios papeles para firmar. El Presidente firma dos de ellos pero se rehúsa a firmar

el tercero. Mercedes Harman lo seduce tratando de hacerlo firmar hasta que se da cuenta de que no lo conseguirá. Mercedes Harman le ofrece al Presidente un fajo de billetes para que firme. El Presidente se rehúsa. Mercedes Harman hace una llamada y le pasa el teléfono al Presidente quien, después de escuchar quién está del otro lado de la línea, se pone muy nervioso. Se dirige hacia el documento pero no lo firma. Mercedes Harman informa eso a la persona que está en el teléfono. Se oye la melodía “Lobby” (pista 8). Entra la Lobbista atravesando el espacio. Sube al escenario y recibe el lapicero. Le indica a Mercedes Harman que saque un saco de billetes. El Presidente se ve tentado a firmar pero no lo hace. Mercedes Harman saca una banda presidencial en la que dice: “2021”. El Presidente se saca su banda presidencial y la Lobbista le coloca la nueva. El Presidente firma.

Suena una explosión. Apagón.



ESCENA 19: DENUNCIA TESTIGO

En apagón y en off.

Carolina Valencia: Manifestantes de la región de El Progreso colocaron un explosivo en la comisaría de la localidad. Esta y otras informaciones después de estos mensajes comerciales.

*En el escenario en el que transcurrió la escena anterior, el **Presidente, Mercedes Harman** y la **Lobbista** festejan la firma. En un escenario al lado opuesto del espacio se ve a la **Testigo**.*

Testigo: ¿Aló? Sí, estaba llamando porque ayer en la tarde estaba en mi casa y sentí una bulla, salgo a la calle y voy donde mi hermana, ella vive en la esquina de la comisaría [...] Sí, al frente. Y yo miro, habían como cuatro chicos que iban directo a la comisaría, decían: “¡Sí! ¡Sí, malditos! ¡Van a morir porque se han llevado a nuestro compañero, se han llevado a uno! ¡Malditos! ¡Malditos!””, decían los chicos y rápido se han metido a la comisaría. Y en eso se suben dos policías al techo y no sé algo en el medio han puesto; y en eso los policías se han apegado a la puerta y algo ha reventado [...].

No, no, no, es mentira. Yo sé que están diciendo en la capital que han sido los manifestantes, pero son los policías los que han empezado a disparar las bombas lacrimógenas.

Están bajo la cama, los vidrios están rotos. *Ahísta* no es ninguna piedra, nada. Eso es un abuso. Está bien, tienen derecho de estar despojando de la pista que trancan pero acá no hay pista, acá vive gente, ¡humano!, no somos animales. Yo lloraba, gritaba, no hallaba qué hacer. ¿Qué creen?, ¿que no nos ahogábamos allí adentro? Mis animalitos se han muerto.

Son del peor de los mentirosos que puede existir en la tierra estos policías. La gente lo que quiere es que se vaya la mina, ¡no quiere otra cosa! Un poco de cebolla, un poco de papa, con eso he vivido. Por eso a mí también me duele lo que hacen, y luego peor es lo que miro, a los chicos lo balean, lo disparan, y nunca se publica.

¡Señores, disparen! ¡Señores, maten! Porque no viven en carne propia lo

que aquí, porque no huelen esto a diario durante meses. No vienen, porque uno, el pueblo, les ha puesto en esa altura pa' que se sienten pero pa' que nos gobiernen, pa' que nos protejan. Yo les llamo con lágrimas en mis ojos.

No somos tontos, no somos ignorantes. Sabemos. El objetivo de todo esto es declarar zona de emergencia, para eso han hecho esto, señores, para eso esa bomba han preparao' ¡Ellos! En su patio han reventao'. Ahora con lo que estoy diciendo la verdad me van querer matar, seguro. Que vengan a matarme; pero, ¿saben qué?, yo lo he visto y nadie más creo que ha visto esto. ¡Que me maten aunque sea!, ¡que me degollen!, ¡que me disparen, me van a meter bala por una verdad! Si alguien viene a buscarme, la verdad voy a seguir diciendo. Si me muero, muero por una verdad [...]
¿Ah? ¿Perdón? Sí. Eso es todo, gracias.



ESCENAS 20 Y 21

Ambas transcurren en paralelo

ESCENA 20: NEGOCIACION

En el espacio central.

El Coronel Alfredo Morán entra con algunos efectivos de la Policía y se aproxima a Juan Chaupis, que está con algunos Manifestantes, para negociar la liberación de la carretera. La negociación tiene idas y venidas. Juan Chaupis solicita algo que no es aceptado por el Coronel Alfredo Morán, quien se dirige decididamente hacia donde están sus efectivos y les da la orden para que agarren sus escudos.

Juan Chaupis: ¡Morán!

El Coronel Alfredo Morán de detiene. Ambos se acercan para darse la mano en señal de que han llegado a un acuerdo. Cuando están a punto de hacerlo, un Manifestante avisa que el Presidente ha declarado el Estado de Emergencia

ESCENA 21: ESTADO DE EMERGENCIA

Sobre el escenario principal.

Presidente: Querido pueblo, les habla su presidente. Todos estamos al tanto de los lamentables sucesos ocurridos en la región de El Progreso que, hasta el momento, han dejado varias personas heridas, tanto civiles como policías, llegando incluso a situaciones extremas como la explosión de una bomba en la comisaría de la zona por parte de los manifestantes. Después de agotar todas las vías de diálogo con los manifestantes, quienes, perjudicando al país, se niegan a desbloquear la carretera, me he visto en la obligación de declarar el Estado de Emergencia. Repito: el Estado de Emergencia.

ESCENA 22: CAPTURA DEL CORONEL ALFREDO MORÁN

Continuación de la escena 20. En el espacio central.

Juan Chaupis y los Manifestantes toman prisionero al **Coronel Alfredo Morán** por traidor. Los **Manifestantes** rodean y desarman a los **Policías**.

Juan Chaupis: Sapo te crees, ¿no? Así que estás haciendo tiempo para que puedan declarar el Estado de Emergencia y nos caiga el ejército.

Coronel Alfredo Morán: Yo no sabía nada. Yo estaba aquí con ustedes.

Juan Chaupis: Ya te jodiste. Tenemos rodeados a tus hombres. Todos van a caer.

Coronel Alfredo Morán: Por favor, calma. Ellos no tienen nada que ver. Yo soy el único responsable. Vamos a dialogar.

Juan Chaupis: Pide perdón de rodillas.

Coronel Alfredo Morán: Pido perdón, pero no me arrodillo.

Juan Chaupis acepta.

Coronel Alfredo Morán: Pido disculpas al pueblo de El Progreso. Pido disculpas.

Juan Chaupis: ¡Lárgate!

Los Manifestantes sueltan al Coronel y a los Policías.

Coronel Alfredo Morán: Chaupis, va a morir gente [...]

Juan Chaupis: Escucha, Morán, la lucha no es con ustedes, es con el gobierno. ¡Váyanse!



El Coronel Alfredo Morán se aleja de los Manifestantes pero es interceptado por otros Policías quienes lo toman de los brazos y lo guían hacia afuera. El Coronel Alfredo Morán muestra su extrañeza e incomodidad.

Policía 1: Son órdenes de arriba, Coronel.

El Coronel Alfredo Morán sale.

Policía 1: ¡Escudos!

Policía 2: ¿Qué pasó?

Policía 1: Es un cobarde. ¡Escudos, carajo!

Policías y Manifestantes se preparan para el enfrentamiento. Suena el tema “Conflicto” (pista 9). Entra Armando Villalobos y comienza el ataque.

ESCENA 23: SEGUNDO ENFRENTAMIENTO

En el espacio central.

Empieza un nuevo enfrentamiento. Durante esta escena se proyectan en las paredes videos de enfrentamientos reales entre policías y manifestantes en distintas partes del mundo.

*Los **Policías** disparan gases lacrimógenos contra los manifestantes. La pelea es férrea. **Juan Chaupis** y **Armando Villalobos** pelean cuerpo a cuerpo en cámara lenta. Los **Manifestantes** acorralan a **Armando Villalobos** quien saca una pistola y dispara a **Juan Chaupis** quien cae muerto. Suena el tema “**Muertes**” (pista 10). **Armando Villalobos** es linchado por los **Manifestantes** y también muere. Ambos se van deambulando por el espacio, entre el público, y se mantendrán allí durante las siguientes escenas.*

BLOQUE 3: POSTCONFLICTO

ESCENA 24: DEBATE CONGRESISTA - ONG Y SUSPENSIÓN DEL PROYECTO

La escena se reproduce en formato audiovisual. Set de televisión. Programa En la mira.

Carolina Valencia: Continuamos con Esther Silva, representante de la ONG Ecovida, y el congresista Otto Flores. A 30 días de la toma de la carretera El Libertador, esta mañana se dieron las primeras víctimas mortales en la Región de El Progreso. Se trataría de un policía y un civil, cuyas identidades aún no han sido reveladas. Díganme, ¿por qué se ha llegado a esta situación?

El Congresista Otto Flores *le cede la palabra a Esther Silva.*

Esther Silva: Lamentablemente esta es la misma historia de siempre. Una empresa minera prepotente, un Estado ausente y, además, debo recalcar que los efectivos policiales están haciendo uso excesivo de la fuerza. Inclusive están usando armas de fuego que ante la ley está completamente prohibido.

Congresista Otto Flores: *(a lo largo de este texto, Esther Silva intentará intervenir pero no tendrá éxito)*

¿Y con qué quiere la señorita Silva que la Policía se defienda?, o ¿qué creen?, ¿que las piedras que usan sus amigos antiminereros son de algodón? Son armas completamente letales.

Esther Silva: Eso no justifica el uso de armas de fuego.

Congresista Otto Flores: Y aquí también hay que señalar la responsabilidad del presidente de la República y su “ilustre” ministro del Interior, quien desde su cómodo despacho envía en condiciones paupérrimas a nuestra Policía.

Esther Silva: En eso sí estoy de acuerdo.

Congresista Otto Flores: Algunos han tenido que enfrentarse a

los manifestantes sin cascos, con escudos rotos y una vergonzosa inferioridad numérica. Voy a citar: “Hemos tenido que sobrevivir durante tres días en la zona del conflicto comiendo galletas y atún de nuestro propio bolsillo, y hemos tenido que dormir sobre cartones”. ¡Es una vergüenza que se maltrate así a nuestra Policía Nacional, que entrega la vida para defender los intereses del país!

Esther Silva: Los intereses de la empresa y de sus secuaces será, porque muchos de esos policías trabajan, reciben un sueldo de la Empresa.

Carolina Valencia : Bueno, señorita Silva, pero eso es parte de un convenio entre la Empresa y la Policía Nacional que es totalmente legal.

Congresista Otto Flores : Avalado por la constitución.

Esther Silva: Sí, pero que sea legal no lo hace legítimo, no lo hace correcto. ¿A la hora de la hora esos policías de quién van a recibir órdenes, del jefe de la Policía o del jefe de seguridad de la Empresa?

Congresista Otto Flores: Los policías, señorita, están haciendo su trabajo, que es garantizar la seguridad de los bienes públicos y privados.

Esther Silva: Lamentablemente, más de los privados que los públicos, ¿no?

Carolina Valencia: Perdóneme, señorita Silva, congresista Flores, me acaban de informar por interno que la Comisión de Alto Nivel acaba de llegar a un acuerdo con los dirigentes de la protesta y se ha acordado suspender el proyecto y la carretera ya está siendo liberada.

Esther Silva: ¿Suspender el proyecto?

Congresista Otto Flores: Felicidades señorita Silva, ha logrado su objetivo.

Carolina Valencia: Muchísimas gracias. Pasemos entonces a las noticias de actualidad. El reconocido protagonista de la telenovela *Carnaval de poderes*, otra vez está haciendo de las suyas [...]

ESCENA 25: SANDRA GARCÍA SE DIRIGE A LAS VIUDAS

La Esposa de Armando Villalobos y Sandra García terminan de ver el programa En la mira. Sandra García se dirige al público desde una tarima. Se proyecta el nombre de su institución: Asociación de Viudas y Madres de la Policía Nacional. La Esposa de Armando Villalobos, la escucha mientras se acerca poco a poco hacia la tarima.

Sandra García: Sabemos que esto viene pasando desde siempre. Algunas estamos aquí hace más de 20 años. Otras, como ustedes, están recién llegando. Todas hemos perdido a un padre, un esposo, un hijo. Sí, ante esto sería más fácil irnos a nuestras casas pues, ¿no?

Estamos cansadas de ser tratadas de esa manera y, sí pues, no es fácil ser viuda. No, si yo lo sé bien. Imagínate, desde la cosa más mínima todo te critican, ¿o no? Cuántas veces he ido a realizar un trámite a la Institución o al Congreso y me he topado con gente que me mira con una cara y me dice: “Señora, ¿pero usted es viuda? Así tan producida no parece viuda”. “Oiga —le digo—, ¿qué criterio tiene usted de una viuda?, ¿que tiene que estar deprimida, con la cara lavada, pesando 40 kilos? ¿Qué es eso?”.

La verdad es que tenemos muchas cosas pendientes. No se nos trata como verdaderas víctimas. Por ejemplo, nos mandan una invitación para la colocación de la primera piedra en el Museo de la Memoria, están todas las autoridades, el Presidente, la congresista tal, los civiles, y yo no encontraba ni donde sentarme. Parece una tontería pero no, no lo es. Si mandas una invitación, sepárale una silla pues, a la señora, si nosotros somos las verdaderas víctimas.

Encima no nos podemos casar de nuevo, porque si nos casamos nos quitan nuestra pensión y nosotras no vamos a cobrar grandes sumas de dinero como los civiles. Claro, los derechos humanos ven por ellos porque han sido vulnerados por el Estado, ¿pero y nosotras qué? Nuestro seguro es de apenas 20 mil, y si tenemos algunos derechos es porque los hemos conseguido a través de nuestra lucha, saliendo a las calles, de negro, gritando, que “¡Cumple con tu promesa!”, que “¡Respeten nuestras leyes!”. Porque las leyes están dadas, lo que pasa es que no las cumplen.

¡Que se cuenten las cosas como son! Se dice: “Policías y militares fueron los agresores”. No se puede generalizar. Lo mismo con lo que acaba de pasar en El Progreso, que “La policía asesinó a tantos manifestantes”. ¡Sí, pero dales un nombre! Y lo mismo del otro lado. ¿Acaso nosotras sabemos los nombres de las personas que asesinaron a nuestros esposos? No, yo no sé. ¿La señora sabe? ¿Y hay investigaciones para ello? Claro que no. ¿A quién le importa eso?

Ya, no empecemos con “¿quién fue?”, “¿quién mató a tu esposo: los terroristas, la policía, los antimineros?”. Ya no pues, si ya lo mataron ya nosotros tenemos que reconciliarnos. Tenemos que hacer y hacer mucho hasta que se reconozcan nuestros derechos. Para eso estamos aquí, para exigir. Y si ustedes no saben cómo, nosotras les enseñamos. En fin, si el Estado, el periodismo, las ONG nos separan, nosotras tenemos que juntarnos.

ESCENA 26: ARMANDO VILLALOBOS Y JUAN CHAUPIS SE ENCUENTRAN. CAMINAN JUNTOS.

Armando Villalobos *ve a Juan Chaupis caminando de espaldas.*

Armando Villalobos: ¡Alto! ¡Identifíquese! ¡Identifíquese!

Juan Chaupis: Mi nombre es Juan Chaupis. Soy de la comunidad de Yuyus en El Progreso. ¿Y tú?, ¿cuál es tu nombre?

Armando Villalobos *se quita el casco.*

Armando Villalobos: Soy el suboficial Armando Villalobos.

Armando Villalobos *intenta acercarse. Juan Chaupis retrocede.*

Armando Villalobos: Solo seguía órdenes. Solo me defendía.

Armando Villalobos *empieza a irse.*

Juan Chaupis: ¡Hey! por ahí no es. Este es el camino.

Armando Villalobos *alcanza a Juan Chaupis. Caminan juntos. Suena “Canción de muertos” (pista 11)*

ESCENA 27: ENCUENTRO ENTRE LAS ESPOSAS DE ARMANDO VILLALOBOS Y DE JUAN CHAUPIS

Los textos y acotaciones de esta escena son proyectados en la pared y son inaudibles.

La Esposa de Juan Chaupis está sentada esperando junto a otras viudas para realizar un trámite. Entra la Esposa de Armando Villalobos y se sienta junto a ella. Tienen que llenar un formulario. La Esposa de Juan Chaupis le presta su lapicero.

Esposa de Armando Villalobos: ¿Sabe a qué hora regresan?

Esposa de Juan Chaupis: Se supone que a las 2.

Esposa de Armando Villalobos: Y usted ¿por quién está aquí?

Esposa de Juan Chaupis: Por mi esposo. Murió en la toma de la carretera en El Progreso.

Esposa de Armando Villalobos: El mío también.

Esposa de Juan Chaupis: ¿De qué comunidad era?

Esposa de Armando Villalobos: ¿Comunidad? De la Dirección de Operaciones Especiales.

Se miran por unos segundos. Siguen esperando.

ESCENA 28: ¿QUIÉN ES EL RESPONSABLE?

Proyectado en las paredes.

Esther Silva: Salgo ante la opinión pública a denunciar que la principal responsable de este penoso incidente es la Empresa.

Congresista Otto Flores: Un ejecutivo que no tiene bien puestos los pantalones. ¿Qué espera el Presidente para salir a dar una explicación?

Mercedes Harman: Son verdaderas mafias organizadas que manipulan a la población.

Presidente: Si hubo un error, fue el exceso de preocupación por el diálogo.

Congresista Otto Flores: Los intereses personales de algunos dirigentes, disfrazados de luchadores sociales. ¡Son terroristas!

Esther Silva: Nunca hubo una verdadera voluntad política para llegar a un acuerdo.

Mercedes Harman: El gobierno debe garantizar la seguridad de los inversionistas

Presidente: Nadie nos va a decir cómo tenemos que hacer las cosas.

Congresista Otto Flores: No puede ser que cada quién haga lo que le da la gana. ¡Hay leyes, Señores! ¡Hay leyes!

ESCENA 29 TESTIMONIO DEL CORONEL ALFREDO MORÁN

En el escenario principal aparece el Coronel Alfredo Morán vestido de civil. Los coros de Policías y Manifestantes aparecen en la misma a sus costados. El coro de Viudas atraviesa el público por el medio del espacio y se dirige hacia el escenario durante la escena.

Coronel Alfredo Morán: Soy Alfredo Morán, coronel de la Policía Nacional. Siempre cumplí con mi deber. Siempre seguí 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 Alfredo Morán: Y hoy enfrento un proceso disciplinario por incumplimiento del deber.

Coro Viudas: ¿Cuál es tu deber?

Coronel Alfredo Morán: ¿Acatar y someter? ¿Reprimir? ¿Disparar?

Coro Manifestantes: ¿Cuál es tu deber?

Coronel Alfredo Morán: Defender los intereses de la Patria.

Coro Viudas y Manifestantes: Los intereses del poder.

Coronel Alfredo Morán: Nos dicen que los manifestantes son manipulados. Y a nosotros, ¿también nos manipulan?

Coro Policías: Solo seguimos órdenes. Solo nos defendemos.

Coronel Alfredo Morán : La piedra que nos lanzan los manifestantes no va dirigida a nosotros.

Coro Policías: Pero somos nosotros los que recibimos el golpe.

Coronel Alfredo Morán : Para ellos no somos personas. Somos la cara del Estado que los abandona.

Coro Policías: Somos los que damos la cara.

Coronel Alfredo Morán: 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 Alfredo Morán: Para el Estado tampoco somos personas.

Coro Viudas: Somos invisibles.

Coro Policías: Somos objetos.

Coro Manifestantes: Terroristas.

Coro Policías: Perros.

Coro Viudas y Manifestantes: Estorbos.

Coro Todos: Desechables.

Coronel Alfredo Morán : Juan Chaupis, de la comunidad de Yuyus en El Progreso murió por herida de bala.

Coro Todos: Por indiferencia.

Coronel Alfredo Morán: Armando Villalobos, suboficial de la Policía Nacional murió por politraumatismo.

Coro Todos: Por abandono.

Coronel Alfredo Morán: Y yo me pregunto: ¿Para qué murieron?

Coro y Coronel Alfredo Morán: Para qué.

ESCENA 30: VELORIO. ARMANDO VILLALOBOS Y JUAN CHAUPIS HACEN UN PAGO A LA TIERRA

Juan Chaupis y Armando Villalobos llegarán al escenario principal hacia el final de la escena anterior. Se oye “Danza de Muertos” (pista 12). Encuentran su lugar de reposo. Hacen un ritual de pago a la tierra. Todos los actores y músicos están frente a ellos. Juan Chaupis saca un Waqra puku y Armando Villalobos una trompeta. Empiezan a tocar notas desorganizadas. Se suman los otros músicos. Interpretan el tema “Funeral” (pista 13).

ESCENA 31: MAPA DEL PERÚ

Ingresan al espacio las viudas de Juan Chaupis y de Armando Villalobos, y Sandra García. Empuja una mesa con el mapa del Perú. El contorno del mapa está lleno de fósforos. Las tres mujeres prenden parte de los fósforos del mapa y luego le ofrecen al público continuar con la tarea. Apagón. Solo queda el fuego que se extingue lentamente.

FIN



CRÉDITOS

Equipo de creación

Rodrigo Benza: Dirección general/ Dramaturgia/ Investigación/ Diseño de luces

Lorena Peña: Dirección de producción/ Investigación

Mónica Silva: Dirección de movimiento/ Investigación

Claudia Tangoa: Dirección teatral/ Dramaturgia/ Investigación

Jorge Baldeón: Dirección visual y espacial/ Investigación/ Concepto de afiche

Noel Marambio: Composición/ Dirección musical

Jan Diego Malachowski: Composición/ Dirección musical

Germán Tejada: Dirección audiovisual

Alejandro Siles: Dirección técnica / Diseño de luces

Mayra Barraza: Asistencia de dirección/ Investigación

Guillermo Sandoval: Asistencia coreográfica

Alonso Nuñez: Diseño de vestuario

Jacqueline Fowks: Asesoría de investigación

Mariana Silva: Asesoría dramaturgica

Actores

Alberick García: Congresista Otto Flores/ Coronel Alfredo Morán/
Agitador/ Esposo de Sandra García

Alejandra Guerra: Carolina Valencia/ Sandra García/ Periodista local/

Lobbista

Andrés Fernández: Mercedes Harman/ María Chauca/ Esposa de Juan Chaupis

Melvin Quijada: Juan Chaupis

Ricardo Delgado: Armando Villalobos/ Presidente de la República

Yolanda Rojas: Esther Silva/ Testigo/ Esposa de Armando Villalobos

Beatriz Ureta : Manifestante/ Viuda

Carolay Rodríguez: Manifestante/ Viuda

Daniela Trucíos: Manifestante/ Viuda

Guillermo Sandoval: Manifestante

Omar Peralta: Manifestante/ Ingeniero de la mina

Sebastián Ramos: Manifestante

Alfredo Carreño: Policía

Diego Pérez: Policía

Isis Rojas: Policía

Rosella Roggero: Policía

Steve Medina: Asistente de cámara

Músicos en escena

Mariana Acosta: Saxo alto 2/ Voz

Nataly Cubillas: Saxo tenor 1/ Percusión

Luis Monzón: Saxo tenor 2

Gabriel Perez Albela: Violín 1/ Percusión

Mariana Diez Canseco: Violín 2

Yoel Ccahua: Saxo alto 1

Ficha Técnica

Silvia Tomotaki: Producción de montaje

Milagros Felipe Obando: Producción ejecutiva (segunda temporada)

Antonio Venegas: Coordinación de ensayos/ operación de video

Jimena Acuña: Coordinación de ensayos/ Operación de luces

Andrea Valdivia: Asistencia de auspicios y ventas

Sonia Pérez: Prensa y medios (primera temporada)

Diego Pereira: Marketing digital (primera temporada)

Alessandra Guerrero: Marketing para prensa/ Marketing digital

Igor Moreno (Bombillo): Asesoría técnica

Miguel Mejía Castro: Imagen original de afiche

Jorge Kajatt: Diseño de programa de mano

Leonor Estrada: Uterería/ Asistencia de diseño visual

Steve Medina: Apoyo en dirección/ Operación de video

Daniela Plaza: Apoyo en dirección/ Operación de video (segunda temporada)

Alejandra Baraybar: Asistencia de montaje

Diego Liceras: Asistencia de montaje

Allyson Espinoza: Asistencia de montaje y ensayos

Leonardo Valdez: Asistencia de presupuestos y administración (primera temporada)

Grabación del disco

Jan Diego Malachowski / Noel Marambio: Producción musical

Rafael “Fusa” Miranda: Saxo alto, tenor y barítono

Maria Elena Pacheco: Violines

Alvaro Ponce de León: Percusión

Eddie Plenge (Dragón Verde Estudios): Grabación, mezcla y masterización

Video de la obra

Germán Tejada: Dirección/ Cámara

Kevin Chepe: Edición y post producción/ Cámara

Christian Valera: Cámara

Video de ensayos

Hans Morales/ Omar Arbulú: Registro

Josefina Ayzanoa: Edición

Diana Collazos: Supervisión de edición

Producción general:

Especialidad de Creación y Producción Escénica

Facultad de Artes Escénicas

Pontificia Universidad Católica del Perú

Fotografías

Adrián Portugal: páginas 41, 55,69,85, 96, 97, 101, 125, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 161, 172

Andrés Buendía: página 170

Carlos Zevallos: Carátula y páginas 12, 13, 18, 19, 87, 102, 130, 131, 147, 151, 153, 159

FAE - Cecilia Larrabure: páginas 8, 9, 33, 39, 59,92, 93, 94, 95, 108, 109, 111, 120, 121, 123, 156, 175

Archivo del proyecto: páginas 30, 47, 49, 57, 72, 75, 76, 78, 82, 91

Captura del video: páginas 6, 7, 53, 54, 164, 18

—
Inspección E. P.
▼

DECRETO LEGISLATIVO N° 1186

8.3. Reglas de Conducta en el uso excepcional de la fuerza letal.

El personal de la Policía Nacional, excepcionalmente, podrá usar el arma de fuego cuando sea estrictamente necesario, y sólo cuando medidas menos extremas resulten insuficientes o sean inadecuadas, en las siguientes situaciones:

a. En defensa propia o de otras personas en caso de peligro real e inminente de muerte o lesiones graves.

b. Cuando se produzca una situación que implique una seria amenaza para la vida durante la comisión de un delito particularmente grave.

c. Cuando se genere un peligro real e inminente de muerte o lesiones graves como consecuencia de la resistencia ofrecida por la persona que vaya a ser detenida.

d. Cuando la vida de una persona es puesta en riesgo real, inminente y actual por quien se está fugando.

e. Cuando se genere un peligro real o inminente de muerte del personal policial u otra persona, por la acción de quien participa de una reunión tumultuaria violenta.



Ausentes - Proyecto escénico se estrenó el 10 de marzo del 2016 en el auditorio del Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) del centro de Lima. En marzo del 2017 participó del Festival de Artes Escénicas de Lima (FAE) y continuó con una breve temporada en la Casa Yuyachkani, en Magdalena del Mar.