

---

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Luque Bedregal, Gino; Batlle, Carles, dir. La persistència de la memòria :  
violència política, memòria històrica y testimoni en Antígona, de José Watanabe  
y el Grupo Yuyachkani. 2009.

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/47978>

under the terms of the  license

Universitat Autònoma de Barcelona

Departament de Filologia Catalana

Doctorat en Arts Escèniques

Treball de recerca

**La persistencia de la memoria: violencia política,  
memoria histórica y testimonio en Antígona, de José**

**Watanabe y el Grupo Yuyachkani**

**Autor: Gino Luque Bedregal**

**Director: Carles Batlle i Jordà**

Gener, 2009

## Índice

	<b>Página</b>
<b>Introducción</b>	
<b>Escenificar el abismo: teatro, traumas colectivos, memoria histórica y violencia política</b>	<b>4</b>
1. El teatro y la representación de la violencia de origen político	6
2. Teatro y memoria	12
3. Teatro y postmemoria	20
4. El espectador-testigo	24
5. El caso de estudio: <u>Antígona</u> , de José Watanabe y el Grupo Yuyachkani	26
6. El marco teórico y el método de análisis	30
<b>Capítulo 1</b>	
<b><u>Antígona</u> en Lima: culpa, identidad y testimonio</b>	<b>45</b>
1.1. El texto de Watanabe: la historia de Antígona vista desde la perspectiva de Ismene	47
1.2. La opción por el unipersonal	52
1.3. La ausencia de referencias locales y su impacto en la recepción	57
1.4. Los intérpretes: <u>Antígona</u> dentro del trabajo de Yuyachkani sobre la memoria traumática del país	60
1.5. El contexto de la representación: los años de violencia en el Perú	68
1.6. Los espectadores: de la indiferencia a la identificación por la culpa	80
1.7. La redención de Ismene: reinterpretación del concepto de víctima y redescubrimiento de su capacidad de acción	82
<b>Capítulo 2</b>	
<b><u>Antígona</u> en Huanta (Ayacucho): performance política, encarnación de la memoria y resistencia simbólica</b>	<b>96</b>
2.1. El contexto de la representación: la gira “Para que no se repita” y las audiencias públicas de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) en Ayacucho	97
2.2. El público y sus presupuestos de recepción	105
2.3. El cuerpo de Polinices: escenario de las batallas por la memoria y el poder	123
2.4. El cuerpo de la actriz: instrumento de memoria y resistencia	130

2.5. El carácter transgresor del montaje: desestabilización del mandato de olvido	137
2.6. <u>Antígona</u> a la luz de las reparaciones simbólicas de la CVR	147
<b>Epílogo</b>	
<b><u>Antígona</u> de regreso en Lima: memoria, reconciliación y olvido</b>	<b>150</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>153</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>157</b>
<b>Anexo</b>	
<b><u>Antígona. Versión libre de la tragedia de Sófocles</u>, de José Watanabe</b>	<b>166</b>

## Introducción

### **Escenificar el abismo: teatro, traumas colectivos, memoria histórica y violencia política**

El teatro, desde sus orígenes, ha sido un espacio político por excelencia. Ha sido siempre una arena privilegiada en la que una comunidad se reúne para confrontarse con asuntos que, de una u otra manera, tienen que ver con la vida pública de sus individuos y que, incluso, cuestionan los valores y certezas a partir de los cuales esta comunidad se construye (o se imagina) como tal. Ha sido, además, un lugar público en el que ha sido posible repensar y redefinir no solo la escena política, sino, incluso, la identidad nacional, en la medida, sobre todo, en que el espectáculo teatral parte de la expectativa de un público receptor pero reelabora dicho horizonte de expectativas de acuerdo con las condiciones pragmáticas e ideológicas en que la representación se realiza. Por todo ello, las artes escénicas, y el teatro en particular, han sido siempre eventos que implican al espectador en una experiencia no solo estética, sino también ética y política.

Sin embargo, cabe preguntarse qué puede hacer el teatro, desde siempre acostumbrado a representar las experiencias dolorosas del ser humano, cuando la violencia abandona el terreno de la imaginación y la ficción, y se convierte en una situación real y cotidiana, o, peor aún, cuando la violencia se torna una práctica estructural y sistemática, ya sea por parte del Estado o por parte de organizaciones subversivas alzadas en armas. En otras palabras, cabe preguntarse, entonces, cómo se replantea la dimensión ética y política del teatro en contextos en los cuales los derechos humanos son violados de manera generalizada. Incluso, es posible ser más específico aún y preguntarse cómo se replantean dichas dimensiones en un contexto en que los crímenes de lesa humanidad son perpetrados en medio de un clima de absoluta impunidad. Y qué sucede, se podría agregar en esta indagación, cuando la perpetración de estos hechos de violencia —como ocurre, por ejemplo, en el caso de

la desaparición forzada, la tortura, las ejecuciones arbitrarias o las masacres—desafían al propio lenguaje (es decir, a sus posibilidades de representación mental y comunicación) y a los códigos tradicionales de representación escénica. Ante ello, el interrogante, quizá formulado de manera más precisa, sería si es posible o no responder a la violencia (o, más exactamente, a este tipo particular de violencia) desde el teatro y, en todo caso, de ser esto eventualmente posible, cómo hacerlo.

Las preguntas anteriores no constituyen un ejercicio puramente teórico. Al contrario, y desgraciadamente, su discusión posee una urgencia y una relevancia crítica en ámbitos como el peruano, donde, durante las dos últimas décadas del siglo XX, en el contexto del conflicto armado interno que enfrentó a las fuerzas armadas y policiales del Estado con las organizaciones subversivas denominadas Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (PCP-SL) y Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), se perpetraron sistemáticamente toda clase de atentados y atropellos en contra de los derechos fundamentales de los ciudadanos. En dicha circunstancia histórica particular, adquiere, pues, una dimensión especialmente relevante analizar cómo se situó el teatro frente a la violencia; cómo se aproximó a ella; desde qué parámetros abordó su representación; cuál fue su posición dentro del espectro de las prácticas simbólicas que se alinearon con ella, o que se opusieron y resistieron a sus consecuencias; cómo incidió en el imaginario colectivo sobre la guerra interna; qué vías abrió para repensar sus posibles causas y efectos, así como para reflexionar en torno a las responsabilidades penales, políticas y morales de los diversos actores políticos implicados en el proceso armado; y cuál fue su capacidad de acción y transformación de la realidad (si es que, eventualmente, la tuvo). Por ello, reflexionar sobre cómo y desde qué condiciones ideológicas de enunciación respondió el teatro a la violencia de origen político de aquellos años, y sobre cómo ahora, en pleno período de consolidación de la institucionalidad democrática, el teatro tiene aún algo que decir con respecto a aquellos hechos de destrucción y muerte, y con respecto a cómo la comunidad peruana los ha asumido y de qué manera los ha incorporado (o no) a su

presente y a sus proyectos futuros en tanto nación, deja de ser un asunto puramente académico y se revela como un tema crítico que es imprescindible incorporar en lo que debiera ser una verdadera agenda multidisciplinaria de debate sobre la historia reciente del Perú. Es, precisamente, la intención de la presente investigación abordar la discusión de dicha problemática y contribuir, desde el terreno de los estudios teatrales y a partir del estudio de un caso en particular, a la creación de una conciencia con respecto a las causas y secuelas del conflicto armado interno que padeció el país a finales del siglo XX; a la reconstrucción de la memoria sobre la guerra interna; y, sobre la base de este conocimiento, al desarrollo de formas de responder a las demandas políticas de la sociedad en materia de justicia, reparación y reformas institucionales, así como a la creación de nuevas perspectivas para el crecimiento de la nación en democracia.

### **1. El teatro y la representación de la violencia de origen político**

Representar escénicamente el drama de las víctimas de una guerra interna es un asunto sumamente complejo. Hablar, en este caso desde la escena, sobre los ausentes, como acertadamente lo plantea Gabriel Gatti en su estudio sobre la figura del desaparecido en el contexto de la crisis de la representación en las ciencias sociales, es hacer referencia, en muchos casos, a individuos sometidos a un régimen de invisibilidad, a hechos negados, a pruebas silenciadas, a cuerpos borrados y a espacios en estado permanente de excepción (28). Y ello implica el desafío de tener que representar objetos —o cuerpos— que, por definición, son (o se han tornado) una ausencia.

¿Cómo representar, entonces, los vacíos o lo que ya no está (y se pretende, según cierto discurso oficial, que nunca estuvo o nunca existió)? El lenguaje se enfrenta en ese momento, cuando tiene que dar forma verbal a las víctimas mortales de un conflicto armado y a las personas desaparecidas de manera forzada durante él, a uno de sus límites, pues es obligado a situarse en el lugar donde “las cosas se

disocian de las palabras que las nombran” (Gatti 28). En efecto, tanto las víctimas mortales como los desaparecidos son figuras inabarcables por medio del lenguaje lógico y racional, y constituyen fenómenos incompresibles o solo comprensibles en su falta de sentido. Y quizá lo más grave es que no se trata de hechos abstractos cuya representación es un problema puramente teórico, sino de individuos concretos y de cuerpos reales, cuya ausencia tiene repercusiones específicas en la vida de esos individuos, de sus familiares y de la comunidad política en la que se hallan (o se hallaban) insertos. La pregunta, siguiendo el enfoque de Gatti, continúa siendo, entonces, cómo dar cuenta del lugar vacío que los define y cómo pensarlos sin anular su imposible representación, su rasgo principal y más terrible (28).

El caso de la representación de los hechos de violencia mismos no es menos problemático, pues tiene que ver con la mostración en escena no de cualquier clase de violencia, lo cual ya de por sí resulta técnicamente complicado, sino con la representación, muchas veces, de actos crueles, degradantes e inhumanos. Ello demanda la creación de un código que permita representar la comisión de un acto atroz de un modo verosímil sin caer en la reproducción misma de aquella violencia a la que se desea hacer referencia. Para lograr dicho objetivo, no sirve copiar los recursos para representar el horror propios de los medios audiovisuales (más asociados a perspectivas sutiles y realistas) ni tampoco pretender competir con la saturación de imágenes de destrucción y muerte que infestan casi diariamente los medios masivos de comunicación. Es necesario crear una teatralidad que, sin transitar por caminos sórdidos ni macabros, y sin caer en el morbo o en el sensacionalismo, no resulte demasiado lejana para la sensibilidad de un público acostumbrado a lidiar con la violencia (aunque sea a nivel visual) en la vida cotidiana, pero que tampoco resulte tan impresionante como para que termine (re)traumatizando a los espectadores.

Se trata, más bien, de todo lo contrario: de la creación de un espacio propicio para que la audiencia pueda enfrentar un trauma colectivo. Thomas Scheff, en su replanteamiento de la teoría de la catarsis, explica este proceso de generar una



distancia adecuada entre individuo y hecho traumático (o hecho detonante de emociones traumáticas) por medio del concepto de “distancia óptima”. Según Scheff, el alivio de un conflicto emocional no resuelto solo se produce cuando este es actualizado en un contexto correctamente distanciado, de modo que el sujeto se vea emocionalmente envuelto en el recuerdo del evento generador de estrés convocado pero con plena conciencia de que se encuentra en el presente y de que, por tanto, aquel hecho no representa realmente una amenaza y, en consecuencia, se encuentra a salvo. Una falta de distancia ocasionará simplemente que el conflicto emocional sea revivido como si estuviera ocurriendo otra vez, lo que puede ocasionar, incluso, que el hecho generador de estrés se torne doblemente traumático, pues así como el individuo fue incapaz de lidiar con él en el pasado, es probable que tampoco pueda resolverlo en esta actualización, con lo cual se incrementaría el daño en la salud emocional del sujeto. Por otro lado, un exceso de distancia ocasiona que la emoción reprimida no sea realmente experimentada de nuevo y, por lo tanto, no se produce alivio alguno (59-61). Desde la perspectiva del psicoanálisis, Shoshana Felman y Dori Laub también resaltan que, como requisito para que un individuo pueda confrontarse con un recuerdo traumático con el fin de superarlo y recuperar, así, la salud emocional alterada, es necesario que este se sienta seguro, para lo cual es indispensable que perciba que aquel evento que ocurrió en el pasado ha finalizado ya (69), lo cual no es sino otra forma de aludir a la necesidad de construir una distancia equilibrada entre experiencia traumática e individuo afectado por el trauma.

La justificación de esta visita a las experiencias dolorosas radica, entonces, en que si bien es cierto que los hechos traumáticos producen una dislocación entre la experiencia de quienes los experimentan y la posibilidad de entenderlos, también es cierto, como señala Cathy Caruth en su investigación sobre la necesidad terapéutica para los sobrevivientes de una tragedia de recuperar los recuerdos traumáticos, que estos hechos nos enfrentan al desafío de hallar una nueva (y más productiva) forma de ver, escuchar y, por tanto, entender estas experiencias y su repercusión en

nuestras vidas (10). Precisamente por ello, volviendo al ámbito de nuestro objeto de estudio, es decir, el teatro, el reto reside en, mediante la performance, volver inteligible un conjunto de hechos que resultan oscuros justamente por su carácter traumático, lo cual implica, como ya se señaló, la construcción de una adecuada distancia crítica que evite el colapso del espectador y que permita al espectáculo entrar en diálogo con una historia traumática sin él mismo convertirse en un hecho traumático más.

Lo anterior, sin embargo, no supone, en lo absoluto, ser complaciente con el público. Tampoco se trata de quedarse en la resignada constatación de la existencia de la violencia ni de convertir el dolor ajeno en un espectáculo. Sin embargo, si lo que se persigue es dar a conocer y transmitir una historia de violencia y muerte que tiene que ver con las víctimas y con los espectadores, y sobre la que es necesario pensar y hacer algo al respecto, la pregunta que surge inmediatamente es cómo representar acontecimientos traumáticos y experiencias dolorosas de personas reales ajenas al público, y quizá incluso ajenas al propio creador, sin profanar la memoria de las víctimas, ni violentar más sus cuerpos ni transformar su dolor en potencial fuente de placer para curiosos. O, planteado en términos positivos, el interrogante sería cómo, mediante la representación teatral, permitirle a las víctimas recuperar su identidad y dignidad, arrebatadas por las circunstancias en las que se produjo su muerte, y cómo restituirles la capacidad de agencia que aparentemente les había sido negada por la violencia ejercida sobre sus cuerpos.

Sin embargo, a estos problemas, que se podrían calificar de índole estética o artística, se añaden otros de tipo ético, que, de alguna manera, ya han sido insinuados en las reflexiones anteriores. ¿Es posible representar por medio del lenguaje (ya sea verbal o corporal) una experiencia física (de dolor inscrito en el cuerpo) que desafía al lenguaje mismo y que se resiste a ser interpretada mediante cualquier ejercicio conceptual? ¿Qué autoridad tiene un artista (ya sea un dramaturgo, un director o un actor) para apropiarse de una experiencia dolorosa que le es ajena y construir, a partir de ella, un producto estético? ¿No responden estos intentos a una voluntad superficial

e irresponsable de alimentar la fascinación contemporánea por la violencia o a un deseo narcisista del artista de marcar una cierta superioridad humanitaria y altruista con relación a los perpetradores de aquellos actos brutales? ¿Es posible representar la violencia sin someter a las víctimas a una exposición que no haga sino agravar su dolor y degradarlas aún más?

No obstante, sin pretender evadir las cuestiones anteriores, también es igualmente válido plantearse las siguientes preguntas: ¿No representar la violencia de origen político acaso no solo contribuye a su legitimación y perpetración? ¿Acaso no es solo por medio de su denuncia, que implica necesariamente alguna forma de representación, que estos crímenes salen a la luz y se evita, así, que queden impunes y que puedan ser vueltos a cometer en el futuro? ¿No se trata, finalmente, de historias de violencia y muerte que no solo tienen que ver con las víctimas directas sino también con los espectadores, en tanto integrantes de la misma comunidad política, por lo que son historias sobre las que es necesario que la comunidad en pleno piense y haga algo al respecto? ¿No le corresponde a las fuerzas de la resistencia, entre las que se podría alinear el teatro, cuando se está en medio de un fuego cruzado, rehacer y recomponer dichos cuerpos desaparecidos de la esfera pública volviéndolos nuevamente visibles a la comunidad nacional e internacional y hacerlos, desde su carácter fragmentario o, incluso, desde su ausencia, contar sus historias? Sin la representación de dichos actos de violencia, ¿tendría la audiencia, por sus propios medios, acceso a estos testimonios y sería, por tanto, capaz de reconocer su rol y sus responsabilidades en esta historia de violencia que tanto los involucra?

En realidad, quizá antes que pretender resolver los dilemas anteriores, haya que replantear el debate de una manera más productiva. Así, en lugar de preguntarse si es lícito o no acometer una empresa como representar los hechos de violencia, haya, más bien, que preguntarse por cómo hacerlo. Sostener que lo abyecto de un fenómeno, como en este caso los crímenes de lesa humanidad, debe quedar en el lugar de la absoluta excepcionalidad, como nos recuerda Gatti en su ya citada

aproximación a cómo construir un discurso en torno a la figura del desaparecido, no tiene por qué equivaler, en lo absoluto, a renunciar a la posibilidad de decirlo o representarlo, sino que, al contrario, tal convicción nos invita (o, más precisamente, nos desafía) a encontrar la manera de decirlo y representarlo con un lenguaje consecuente con su naturaleza excepcional (28), es decir, que no traicione nuestras intenciones ni falsee o reste crudeza al objeto de la representación. Y ello es independiente de si se opta por una postura que privilegie enfatizar la dimensión catastrófica del hecho o por una postura que pretenda traducir el fenómeno a términos inteligibles. Por tanto, en este debate, resulta más pertinente situarse en la perspectiva que adopta Diana Taylor al analizar problemas semejantes en el contexto de la “guerra sucia” argentina, y preguntarse, más bien, cómo representar dicha violencia; cómo pensar y escribir acerca de dichos cuerpos (asesinados, desaparecidos o mutilados); cómo hacerlos significar desde su ausencia; cómo responder a dichas representaciones que nos conflictúan en tanto testigos, espectadores, artistas, activistas o académicos; y cómo construir un relato a partir de dichos cuerpos reales a pesar de que estos se resisten a ser nombrados por medio del lenguaje simbólico de las prácticas usuales de representación (Disappearing Acts 147).

El enfoque de Taylor es sumamente interesante. Por un lado, zanja la discusión acerca de si un artista tiene o no la autoridad para representar a las víctimas de un conflicto armado o de una guerra interna al asumir como punto de partida que representar el horror y los hechos de violencia es absolutamente necesario. Por otro lado, al plantear lo anterior, permite trasladar la pregunta de qué representar escénicamente a cómo hacerlo, lo cual es mucho más útil y productivo tanto creativa como analíticamente. Y, finalmente, su observación obliga a quien quiera acercarse a dicho problema con una intención académica a implicarse de una manera que vaya más allá del puro y frío ejercicio de análisis crítico, a cuestionarse acerca de sus motivaciones para realizar tal aproximación, y a construir un marco y un lenguaje

teórico lo suficientemente flexibles y sutiles de modo tal que permitan abordar y dar cuenta del hecho en toda su complejidad.

A pesar de ello, si bien en la presente investigación se enfocará el planteamiento del problema en cuestión en términos semejantes a los que plantea Taylor, por considerarla, como ya se mencionó, una aproximación sumamente productiva, considero, de todos modos, imprescindible ahondar en la reflexión y fundamentación de un punto que la autora simplemente asume y, por tanto, considera fuera de toda discusión: el hecho de que el teatro (las artes escénicas en general para ser más fieles a su propuesta), en un contexto de violencia de origen político y estructural, deba hablar de los crímenes y violaciones de los derechos humanos que se están perpetrando y, muchas veces, pretendiendo ocultar de la esfera pública. Así, debido a una razón de rigor metodológico, creo que el hecho de que el presente trabajo también haga suyo dicho postulado (ético, estético y teórico) no evita la necesidad de confrontar dicha asunción con una de las preguntas fundamentales con las que se iniciaron estas reflexiones: ¿qué puede hacer el teatro, en tanto práctica cultural, frente a este tipo particular de violencia?

## **2. Teatro y memoria**

Todo ejercicio teatral, ya sea de escritura dramática o de puesta en escena, supone, literalmente, la re-presentación de un conjunto de hechos ante una comunidad, ya sea de lectores o de espectadores (bien potenciales o bien empíricos). Ello, a su vez, implica el ingreso al espacio público de aquellos hechos re-presentados, independientemente de que estos acontecimientos ficcionales tengan su origen en el mundo de la fantasía absoluta o, eventualmente, posean un asidero en la realidad empírica. En ese sentido, en la medida en que todo ejercicio teatral, bajo algún criterio de selección y disposición consciente o inconscientemente asumido, recoge y consigna un conjunto de hechos por medio de una anécdota indisociable de la forma en que es contada, y, así, fija y perpetúa estos acontecimientos en el imaginario de

una sociedad, es posible considerar al teatro como una práctica cultural asociada a la conservación de la memoria histórica, ya que, de alguna manera, toda pieza y espectáculo teatral puede, eventualmente, constituir un documento o un testimonio de un hecho o momento histórico, o, quizá más exactamente, de cómo una determinada sociedad interpreta cierto hecho o momento de su historia. Desde esta perspectiva, sería posible, entonces, considerar al teatro como un vehículo o un instrumento de construcción, transmisión y conservación de la memoria de una comunidad.

Lo planteado anteriormente, que en una situación normal podría considerarse simplemente como un mecanismo mediante el cual una sociedad construye y refuerza sus lazos de identidad y pertenencia, en un contexto de excepción, como puede ser el gobierno de un régimen autoritario o un período de guerra civil, adquiere una dimensión ética igualmente extraordinaria. En efecto, en la medida en que estos poderes de facto o estos bandos brutalmente enfrentados pretenden, como lo ha revelado en más de una ocasión la historia del siglo XX, arrogarse el derecho de erigir en historia oficial (e incuestionable) su propia versión de los hechos, poner (o volver a situar) en la arena pública, como lo hace el teatro, un conjunto de hechos que se pretende borrar o cuya interpretación se pretende manipular constituye un ejercicio de subversión, resistencia, y combate contra el abuso de poder, la injusticia y la barbarie. Así, la mostración en escena de aquellos hechos de violencia se convierte, sin que ese haya sido necesariamente su propósito original o principal, en un acto de denuncia contra los crímenes que se están perpetrando (las más de las veces impunemente) y en una acción de combate contra los proyectos de olvido o de dominio sobre la memoria que caracterizan a estos regímenes y estados de excepción.

En ese sentido, es posible también considerar a la actividad teatral, así entendida, como una forma de ejercer la democracia o, más precisamente, como una forma de ejercer los derechos que la vida en democracia otorga a los ciudadanos, porque, en una sociedad democrática, ningún poder (ni siquiera el que emana del propio Estado) puede prohibir a los individuos indagar o conocer determinados

hechos, y menos aún sancionar o castigar a quienes no acepten determinada versión de estos que se pretenda, por las razones y medios que fuera, entronizar como única, oficial y, supuestamente, verdadera. Es más, como nos recuerda Tzvetan Todorov en su indagación sobre los acontecimientos políticos que han marcado la evolución del siglo XX, si bien nada debería impedir la recuperación de la memoria histórica, cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional, ese derecho de poder buscar y conocer la verdad se convierte en un deber: el de recordar y dar testimonio de los acontecimientos trágicos. De ello se desprende, además, que cualquier intento de legislar sobre la labor de establecimiento y esclarecimiento de los hechos es absolutamente abusivo (Memoria del mal 148).<sup>1</sup>

Por otro lado, el hecho mismo de dar forma verbal a un conjunto de hechos atroces y dolorosos, en este caso mediante un discurso que adopta la forma de una pieza teatral, ya constituye de por sí un ejercicio terapéutico conducente a la superación de aquellas experiencias traumáticas que atormentan y perjudican la salud emocional del individuo o, en este caso, de la comunidad en su conjunto. Ello es así porque, como lo demuestra la terapia psicoanalítica, para que un individuo se recupere de un trauma y vuelva a experimentar la sensación de normalidad, es necesario, por

---

<sup>1</sup> Sin embargo, como advierte el propio Todorov, esta valoración positiva de la memoria y la consecuente sanción a las prácticas del olvido también acarrea ciertos peligros cuando se da fuera de todo contexto que enmarque y sitúe históricamente los hechos que se intenta recuperar para la escena pública. Por ello, el rescate del pasado desligado de todo contexto (como si se tratara de un relato autosuficiente) termina por convertirse en un culto estéril a la memoria por sí misma que pervierte y trivializa su sentido original, y degenera en un consumo mecánico y desenfrenado de información. Así, de una manera menos brutal que la que se deriva de la desaparición de huellas, la intimidación, los eufemismos, la mentira y la propaganda —todas ellas estrategias practicadas por los regímenes totalitarios con el fin de silenciar ciertos hechos— pero, al fin y al cabo, de un modo más eficaz, puesto que no suscita la resistencia que sí suscitan los métodos antes señalados, los individuos terminan convirtiéndose, sin proponérselo, en agentes consentidores (sino colaboradores) de esa marcha hacia el olvido, y los Estados democráticos que así enfocan sus esfuerzos a favor de la memoria terminan conduciendo a la población hacia el mismo objetivo que los regímenes totalitarios: la barbarie (Memoria del mal 144-145). Por otro lado, y siguiendo con la argumentación de Todorov, es necesario precisar que la memoria no se opone, en lo absoluto, al olvido. En realidad, los dos términos que forman un contraste son la supresión y la conservación; la memoria es, siempre y necesariamente, una interacción entre ambos. Por un lado, porque la restitución íntegra del pasado es físicamente imposible. Por otro, porque la memoria es, forzosamente, una selección: se conservarán algunos rasgos del acontecimiento en cuestión; otros, inmediata o progresivamente, serán marginados; y, luego, finalmente, olvidados. En última instancia, lo que se critica a los regímenes totalitarios no es que retengan, para construir el imaginario de la nación, ciertos elementos del pasado en lugar de otros (labor propia, en realidad, de todo ejercicio historiográfico), sino que se arroguen el derecho a controlar la elección de los elementos que se deberían retener. Paradójicamente, casi podría decirse que, “en vez de oponerse a él, la memoria es el olvido: el olvido parcial y orientado, olvido indispensable” (Memoria del mal 153).

una parte, que reconstruya la historia del evento traumático mediante un discurso coherente y, por otra, que transmita dicha historia a un tercero. Así, al hacerlo, al verse obligado a dar una forma verbal a aquellos recuerdos traumáticos, el individuo toma necesariamente cierta distancia con respecto a aquellos hechos para poder objetivarlos en un discurso coherente y, a la vez, asigna un orden a sus memorias dolorosas, lo que las vuelve inteligibles y, por tanto, susceptibles de, posteriormente, ser sometidas a un ejercicio de lectura, interpretación y hallazgo de un sentido. De ese modo, como apuntan Felman y Laub, el individuo al, literalmente, transferir dichos eventos fuera de sí mediante este acto comunicativo da un paso fundamental para, luego, traerlos de vuelta nuevamente a su conciencia (bajo una nueva forma, menos perjudicial) e interiorizarlos sanamente (69).

Sin embargo, poner, como lo hace la representación teatral, dichos eventos traumáticos delante de la propia comunidad afectada por ellos, con el consiguiente impacto que supone la inmediatez y la artificial sensación de ausencia de mediación que plantea la puesta en escena, redimensiona el mencionado efecto terapéutico. Ello ocurre porque la puesta en escena funciona como una suerte de espejo en el que la comunidad en su conjunto puede ver reflejados sus conflictos y crisis, así como identificarse con aquellos personajes y hechos que se presentan mediante la anécdota de la pieza teatral. De esa manera, el efecto terapéutico sobre el trauma descrito por Felman y Laub ya no solo limita su alcance al individuo que enuncia el discurso a título personal, sino que, por un lado, se hace extensivo a toda la comunidad de espectadores y, por otro, repotencia su intensidad debido a las características propias del circuito de la comunicación teatral.

En ese sentido, el teatro no solo puede funcionar como un instrumento de denuncia de las injusticias pasadas, que, eventualmente, puede ponerse al servicio del restablecimiento de los hechos de violencia silenciados y de las responsabilidades morales y políticas de quienes están detrás de ellos, es decir, no solo puede ser un agente de la memoria colectiva, sino que puede convertirse, por medio de la dinámica



especular antes reseñada, en un agente al servicio del autoconocimiento de la comunidad en su conjunto. En efecto, el ejercicio de confrontarnos con nuestras experiencias traumáticas colectivas nos permite captar, retrospectivamente, el sentido de un acontecimiento y, por tanto, en última instancia, nos permite dotar también de sentido nuestra historia. Este valor del teatro ligado al conocimiento es, en realidad, una consecuencia de su estatuto como agente de la memoria, porque, como apunta Manuel Reyes Mate en su reflexión sobre la condición humana después de los campos de exterminio nazis, la memoria posibilita acceder a una porción de la realidad que se oculta a la mirada del conocimiento conceptual, es decir, permite ver que la realidad también está formada por algo que no existe físicamente y que, por eso mismo, escapa a la mirada puramente racional (23), pero que, a pesar de ello, opera activamente en nuestro presente y tiene consecuencias concretas en él. Es más, habría que agregar, siguiendo con la línea de interpretación planteada hasta este momento, que, hasta que dichos efectos no sean explicitados, será imposible comprender el sentido de los hechos, incorporar el pasado a nuestro presente y asumirlo sanamente.

Este ejercicio epistemológico, nuevamente, se torna más necesario aún cuando aquel objeto de conocimiento con el que la comunidad debe lidiar está formado por un conjunto de hechos marcados por el uso arbitrario de la violencia y el atropello de los derechos fundamentales. En estos casos, comprender la injusticia permite pasar de revelar la perpetración del crimen a establecer su origen y causas, de modo tal que la sociedad pueda actuar sobre ellas. Por ello, como afirma Todorov, comprender el mal no significa justificarlo, sino, más bien, crear los medios para impedir su retorno (Memoria del mal 151).

La exigencia de recuperar el pasado, sin embargo, no nos dice nada aún sobre cómo ha de utilizarse este conocimiento rescatado, es decir, sobre su utilidad en el presente o, más precisamente, sobre el rol que se le asignará en el presente a este conocimiento extraído por medio de la recuperación del pasado. De acuerdo con lo

expuesto hasta el momento, debe resultar bastante claro que el sentido de la citada recuperación del pasado debe ser lo más lejano a un culto a la memoria por la memoria misma, ya que sacralizar la memoria, es decir, volverla abstracta e intocable, no hace sino volverla absolutamente estéril. La pregunta, no obstante, permanece irresuelta: una vez restablecido el pasado, ¿para qué puede servir y con qué fin? El psicoanálisis, nuevamente, proporciona un modelo útil para abordar este interrogante al revelar que, como paso previo a determinar la función del pasado recuperado en el presente, es necesario establecer qué lugar debe asignársele a dicho pasado rescatado en nuestras circunstancias actuales.

En efecto, el psicoanálisis atribuye un lugar central a la memoria. La terapia psicoanalítica aborda una problemática análoga a la antes presentada con relación al tratamiento de los pacientes con algún tipo de neurosis, la cual descansa sobre un trastorno que tiene que ver con la relación del individuo con su propio pasado: la represión. Esta ocurre cuando el sujeto aparta de su memoria viva, es decir, de su conciencia, algunos hechos y sucesos acaecidos en su primera infancia y que le resultan, de un modo u otro, inaceptables. Su curación pasa, precisamente, por la recuperación de aquellos recuerdos reprimidos. La pregunta que surge, entonces, es qué lugar le corresponderá a estos recuerdos recuperados una vez que el sujeto los haya reintegrado a su conciencia. Como bien señala Todorov siguiendo en ello a la teoría psicoanalítica, el individuo no deberá intentar atribuirles un lugar dominante en su conciencia, sino que, más bien, los debe hacer retroceder a una posición periférica, donde resulten inofensivos, con el fin de ejercer un control sobre ellos y poder desactivar su efecto perjudicial (Los abusos 24-25). Dichos recuerdos, mientras estaban siendo reprimidos, obstaculizaban la vida normal del sujeto. Una vez que han sido recuperados, si bien no pueden ser olvidados, pueden sí ser dejados de lado. Precisamente, esta distancia que se adopta frente a estos eventos traumáticos los sitúa en su real dimensión; atenúa el dolor que producían; y permite, como se

mencionó páginas atrás, dotarlos, en la medida de lo posible, de algún sentido productivo para la reconstrucción de la trayectoria de vida del individuo.

Así, una vez establecido el lugar desde el cual los recuerdos reprimidos resultarán de mayor provecho para el individuo, es posible retomar la discusión acerca de la función que podrán desempeñar bajo esta nueva faceta positiva. La propuesta de Todorov acerca de las distintas formas de reminiscencia resulta sumamente útil para esclarecer este punto.

En efecto, el crítico señala que todo acontecimiento recuperado desde el pasado puede ser leído de una manera literal o de una manera ejemplar. Así, un suceso, por una parte, puede ser preservado en su literalidad, con lo cual permanece intransitivo y no conduce a nada más allá de sí mismo. O bien, por otra parte, sin negar la propia singularidad del suceso, este puede ser interpretado como una manifestación, entre otras posibles manifestaciones igualmente específicas y concretas, de una categoría de acontecimientos más general, con lo que termina, así, por servir como un modelo para comprender situaciones nuevas en las que podrían participar agentes diferentes. De ese modo, la operación realizada a partir del recuerdo rescatado del pasado es doble: por una parte, se neutraliza el dolor causado por el recuerdo, al marginarlo y controlarlo, pero, por otra parte, se abre ese recuerdo a la analogía y a la generalización, con lo cual se construye una especie de exemplum, y se extrae, a partir de él, una lección aplicable a otros casos inéditos o, por lo menos, distintos, pero semejantes, ya sean estos reales o hipotéticos. Así, mediante este ejercicio, se evidencia el carácter liberador de la memoria ejemplar y, simultáneamente, se revela cómo el pasado puede convertirse, contrariamente a lo que se podría pensar en un inicio, en un principio de acción sobre el presente. Los recuerdos asumidos en su literalidad, señala Todorov, resultan incomparables entre sí, lo que torna estéril el ejercicio de recuperación de la memoria. El uso literal del pasado, que convierte en insuperable el viejo acontecimiento, desemboca, en última instancia, en el sometimiento del presente al pasado. El uso ejemplar, por el contrario,

como continúa Todorov, permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen actualmente, y separarse del yo para ir hacia el otro (Los abusos 29-32).<sup>2</sup>

Así, a modo de síntesis, se podría sostener, completando las observaciones de Todorov, que el valor de rescatar y convocar la memoria de los hechos de violencia sufridos por una determinada comunidad y constatar su vigencia y actualidad consiste, por un lado, en extraer lecciones del pasado para que los errores cometidos durante este no se repitan y, por otro, en reconocer la persistencia de ciertas injusticias y desigualdades.

Dentro de este proceso, el rol de aquel que rescata el pasado de la amnesia colectiva y se convierte, así, en depositario de la memoria histórica es fundamental, en

---

<sup>2</sup> Es pertinente, a pesar de la defensa que se viene realizando del uso de la memoria ejemplar, presentar y rebatir, en la medida de lo posible, el argumento habitual de quienes rechazan este tipo de reminiscencia, a saber, el carácter singular, absolutamente único, de cada hecho. Así, según los detractores de este tipo de reminiscencia, cualquier intento de comparación entre hechos del pasado y situaciones actuales solo tendría la intención de profanar el pasado o de, con algún interés generalmente poco transparente de por medio, atenuar la gravedad de determinados acontecimientos. En efecto, como puntualiza Todorov, cada suceso, y no solo el más traumático de todos, es absolutamente singular. Sin embargo, como el propio autor también puntualiza, a menos que, por “comparación”, se entienda “identidad” o “equivalencia”, no resulta claro por qué se podría rechazar cualquier tipo de comparación de un hecho con otro. Este tipo de críticas puede desestimarse si se consideran los siguientes puntos. Por un lado, comparar implica reconocer tanto la existencia de semejanzas como de diferencias entre los términos que se relacionan entre sí. Por otro, el ejercicio de comparación no es una libre asociación entre dos hechos sin restricciones ni parámetros de por medio; al comparar, no se debe perder de vista las realidades históricas en las que se inscribe cada hecho, es decir, no se debe dejar de contextualizar cada elemento de la comparación. Y, finalmente, comparar no significa, en ningún caso, explicar (mediante relaciones causales) ni justificar atrocidades cometidas en el pasado o en el presente (Los abusos 34-37). Asimismo, es necesario resaltar la inconsecuencia de quienes afirman que el pasado ha de servir de lección para el presente pero que, al mismo tiempo, sostienen que el pasado es incomparable con el presente. Nuevamente, las observaciones de Todorov sobre el tema resultan pertinentes para aclarar el punto de controversia. Como ya se señaló anteriormente, aquello que es singular no es capaz de enseñar nada acerca de situaciones análogas en el presente, precisamente porque sería único. Si el suceso es único, se le puede conservar en la memoria y actuar en el presente en función de ese recuerdo, pero este no podrá ser utilizado como clave para interpretar otra situación ni para actuar en otra ocasión distinta a la planteada por aquella circunstancia original. Por ello mismo, si se descifra en un suceso pasado una lección para el presente, implícitamente se está reconociendo en ambos acontecimientos unas características comunes. Para que la colectividad pueda sacar provecho de sus experiencias pasadas, debe reconocer lo que estas puedan tener en común con otras experiencias, propias o ajenas (Los abusos 37-38). Existen, sin embargo, algunos posibles peligros implicados en la apelación a la memoria ejemplar que no es posible desconocer ni dejar de mencionar. Uno de ellos es diluir el efecto positivo de este tipo de reminiscencia en la analogía arbitraria. Al respecto, Todorov señala que la memoria ejemplar debe generalizar pero de manera limitada: no puede hacer desaparecer la identidad de los hechos; solamente los debe relacionar entre sí estableciendo comparaciones que permitan destacar, en todo momento, las semejanzas y diferencias entre ellos (Los abusos 45). Otro peligro frente al cual es necesario estar atento es el efecto gratificador que puede tener conmemorar a las víctimas del pasado en oposición a la incómoda labor de ocuparse de las injusticias presentes, en las cuales incluso uno mismo puede tener cierta responsabilidad (aunque sea de índole moral). Finalmente, es imprescindible tener presente siempre que la memoria ejemplar establece analogías (y no identidades); de lo contrario, como precisa Todorov, nos volveremos quizá más vigilantes con relación a hechos o individuos históricos, pero seremos incapaces de percibir las amenazas actuales, al no contar estas con los mismos actores ni presentarse bajo las mismas formas (Los abusos 52-53).

tanto, como apunta Reyes Mate, este es el encargado de evaluar la vigencia de la injusticia denunciada en el relato o testimonio del cual es depositario y, en el caso de que esta permanezca irresuelta, en tanto responsable de reclamar por su solución. Por ello, Reyes Mate califica a la palabra de aquel que sobrevive a una tragedia colectiva como privilegiada, ya que, al dar voz a los que ya no pueden hablar (con cuyo silencio debe ser completada), funda un concepto de humanidad basado en el mandato ético de dar respuesta a las injusticias cometidas en el pasado (27).

Precisamente, en esta pretensión de la memoria de hacer emerger a la consciencia histórica del presente algo oculto radica la explicación de por qué el olvido puede ser considerado como equivalente a una forma de injusticia. En efecto, el olvido archiva o pretende hacer desaparecer de la conciencia de la generación presente la reivindicación de un proyecto de vida frustrado, el de las víctimas, y de una serie de derechos fundamentales violados. La memoria, por el contrario, reabre dicho archivo y reclama una respuesta a las injusticias pasadas. Sin embargo, como también señala Reyes Mate, la memoria tiene una debilidad: puede reconocer la vigencia de causas pendientes, pero no depende de ella darles una respuesta adecuada (23-24). Esa limitación, sin embargo, como se demostrará a continuación, no es tan determinante como para invalidar la apuesta por el rescate de la memoria histórica como fundamento para crear en escena un relato que permita a los espectadores comprenderse un poco más como nación.

### **3. Teatro y postmemoria**

La argumentación anterior, si bien fundamenta el carácter positivo y necesario del ejercicio de rescatar el pasado traumático y de violencia de una comunidad determinada, y, a su vez, establece la relación entre teatro y memoria histórica, no parece, sin embargo, capaz de resolver suficientemente y de manera contundente la pregunta de cómo el teatro puede hacer frente a la violencia cotidiana. A lo sumo, parece insinuar algo que quizá, desde el inicio de estas reflexiones, resultaba bastante

evidente: el teatro hará frente a la violencia mediante el único recurso del que dispone para hablar de cualquier tema, es decir, por medio de la representación (textual en un inicio y, más adelante, escénica). Sin embargo, ello no dice nada aún sobre cómo se han de representar dichos hechos ni sobre cómo podrá acercarse el teatro (o, más precisamente, los artistas implicados en su práctica) al relato de las víctimas (o, incluso, a las propias víctimas) de una manera respetuosa, y que evite toda explotación morbosa y sensacionalista de la circunstancia. En otras palabras, sigue sin contarse con una respuesta clara acerca de cómo debe replantearse la dimensión ética y política del teatro en un contexto en el que la violencia se ha tornado una práctica sistemática y estructural.

No estaría demás, en ese sentido, regresar y precisar más aún las preguntas ya planteadas al inicio de estas páginas para, de ese modo, tener más presente incluso cuál es aquella materia que convoca estas reflexiones. ¿Puede el teatro articular un discurso éticamente responsable a partir del trabajo con las memorias traumáticas de las víctimas de la violencia? ¿Sería capaz el público de leerlo adecuadamente y de interpretarlo en la línea argumentativa que se ha venido planteando a lo largo de esta exposición? ¿La mostración en escena de las imágenes de violencia del pasado, sea cual sea la forma que estas adopten, no torna más frágiles y vulnerables a los espectadores frente a dichos eventos traumáticos? ¿Es ese el tipo de identificación con las víctimas que se persigue mediante estos actos de denuncia en escena? ¿No es todo esto sino una nueva forma de cómoda melancolía que conduce a la inacción pero tranquiliza la conciencia culposa y atormentada de los sobrevivientes? ¿Cómo contribuir, entonces, mediante la performance, a la superación del trauma?

Marianne Hirsch, en su estudio sobre la transmisión de los recuerdos traumáticos al interior de familias afectadas por el Holocausto, introduce un concepto que permite, de alguna manera, replantear el debate anterior y dar una alternativa de respuesta a dichos interrogantes: la postmemoria. La autora sostiene que la vuelta

sobre imágenes inquietantes y hechos traumáticos de una generación anterior a la del sujeto que realiza el ejercicio de memoria no tiene por qué, necesariamente, volver a traumatizar a dichos individuos ni, como mecanismo de defensa para hacer frente a la posibilidad de ser presas del trauma del pasado, tornarlos insensibles frente al horror. Todo lo contrario: la generación que realiza esta recuperación del pasado tiene ante sí la posibilidad, al desplazar y recontextualizar las imágenes de violencia desde el presente, de hacer de la repetición no un instrumento de parálisis o retraumatización, sino de convertirlas en un vehículo útil para trabajar, por medio del pasado traumático, en la salud emocional del individuo y, en este caso en particular, del grupo (8-9).

La postmemoria alude a la transmisión de la memoria traumática de generación en generación o desde la posición de un individuo que vivió o presenció los acontecimientos traumáticos de forma directa a otro que no. Esta noción, sostiene Hirsch, deriva del reconocimiento de la naturaleza tardía de la memoria traumática, pues si uno de los rasgos centrales del trauma es su reconocimiento tardío, es decir, si el trauma solo es reconocible por medio de sus efectos posteriores, entonces no es sorprendente que se pueda transmitir a través de generaciones. Es más, quizá solo en subsecuentes generaciones el trauma pueda ser reconocido y trabajado por aquellos que no lo vivieron físicamente pero que recibieron sus efectos, tardíamente, mediante narraciones, acciones y síntomas de la generación previa. La postmemoria describe, así, concluye Hirsch, la relación de la segunda generación con la experiencia de la primera, su curiosidad y deseo, así como la ambivalencia de querer poseer dicho conocimiento doloroso (12). El ejercicio de la postmemoria se trata, entonces, de un intento por reparar aquella trayectoria de vida que el trauma ha quebrado y que ancla a los individuos en el pasado y les imposibilita, así, formular un nuevo proyecto existencial. Es, pues, una forma de ejercer lo que Hirsch califica como la principal tarea del sobreviviente a una tragedia: hallar nuevas formas de incluir en la propia historia, con alguna clase de sentido, los eventos traumáticos (13).

Si bien la postmemoria, en la propuesta original de Hirsch, específicamente describe la relación de los hijos de los sobrevivientes de traumas colectivos con las experiencias de sus padres, experiencias que recuerdan solo por las narraciones e imágenes con las que han crecido pero que son tan poderosas y monumentales que constituyen verdaderas memorias en su sentido más estricto, el trabajo de la postmemoria define, en un sentido más amplio que la propia autora se encarga de resaltar, la herencia y transmisión del trauma cultural en general. Luego, esta forma de recuerdo no necesita estar forzosamente restringida a la familia o a un grupo que comparte una identidad étnica o nacional determinada. Es decir, por medio de formas de identificación, adopción y proyección, las memorias traumáticas pueden estar más ampliamente a disposición de sujetos que, en un principio, no tuvieron vínculo alguno de tipo sanguíneo o étnico con las víctimas de la violencia. Por tanto, a pesar de que la herencia familiar ofrece el modelo más claro del trabajo de la postmemoria, esta no demanda, en sentido estricto, una relación de identidad semejante. Es mejor verla, como también concluye Hirsch, como un espacio intersubjetivo transgeneracional de recuerdo, ligado específicamente con la víctima o el testigo del trauma, modulado por la infranqueable distancia que separa a aquel que padeció el ejercicio de violencia del que nació después. Así, la postmemoria implica ser testigo en retrospectiva por adopción. Implica, pues, adoptar la experiencia traumática de otros (y su memoria) como la experiencia que uno pudo haber tenido e inscribirla en la propia historia de vida (9-10). Por tanto, es, más bien, una cuestión de relación empática con la víctima a partir de la cual se puede extraer un modelo de ética aplicable a la circunstancia presente.

Se puede concluir, entonces, que la postmemoria es una forma de recuerdo intersubjetivo ligado a traumas culturales o colectivos mediante la cual alguien se convierte en testigo de algún hecho retrospectivamente, porque, por un lado, se identifica culturalmente con la víctima o con el testigo directo de los hechos traumáticos, y, por otro lado, porque, de algún modo, ha heredado (o ha decidido



heredar) la memoria de las experiencias traumáticas. Ejercer la postmemoria, así, es una forma ética y respetuosa de acercarse al pasado traumático de otras personas sin caer en la irresponsabilidad y ligereza de la simple apropiación de unos hechos que uno no termina de entender en la medida en que no los ha experimentado personalmente.

Mediante el ejercicio de la postmemoria, además, el individuo que hereda el trauma reconoce que, a pesar de que este no le pertenece directamente, sino que corresponde al pasado de otros, dichas experiencias dolorosas pueden (re)inscribirse en su propia historia, donde también encuentran sentido y donde, incluso, pueden iluminar otros hechos. La postmemoria, entonces, extrapolando sus implicancias al ámbito propiamente teatral, se convierte en la manera más honesta que tienen los creadores, pero sobre todo los espectadores, para relacionarse con los recuerdos y los acontecimientos traumáticos de una historia de violencia que no necesariamente han vivido directamente (por razones de distancia espacial o cronológica) pero con los cuales se sienten identificados en tanto afectan su ser colectivo y cultural.

#### **4. El espectador-testigo**

La dinámica de la postmemoria en el teatro supone, pues, un trabajo especial de parte del espectador, pero, además, exige que el espectáculo genere ciertas estrategias con el fin de, él mismo, crear un cierto tipo particular de espectador, implicado y comprometido con aquello que se muestra en escena de una manera no solo analítica sino, ante todo, ética. El espectáculo debería ser capaz de producir, entonces, antes que espectadores, testigos o, más precisamente, aquello que Peggy Phelan, al analizar el trabajo de Tim Etchells, denomina “espectadores-testigo”. La autora busca, mediante dicho término, escapar a la connotación de recepción pasiva que suele asociarse (ciertamente, de manera errónea) al rol del espectador en una representación teatral. En ese sentido, toma prestada la noción de “testigo” del

psicoanálisis y de la ética política para proponer y explorar las posibilidades de un nuevo modelo de recepción teatral.

Así, Phelan parte por precisar aquello que caracteriza a un testigo frente a cualquier otro tipo de espectador: presenciar un hecho de una manera, fundamentalmente, ética; sentir el peso de aquello que se observa; y, sobre todo, asumir una posición frente a aquellos hechos frente a los cuales se está presente (9-10). Sin embargo, ser testigo no equivale a sentir compasión frente a un dolor real o simulado (como en el caso de la representación teatral) que se está presenciando, porque la compasión no es precisamente una actitud ética, en el sentido de que no necesariamente se traduce, luego, en una acción concreta sobre la realidad. Ser testigo de una acción o un hecho en el teatro exige asumir una responsabilidad frente a la revelación de verdades incómodas que exceden lo puramente ficcional, es decir, frente a una representación que excede los límites espaciales y temporales de la performance. Requiere, pues, como precisa Phelan, dar una respuesta ética al trauma, el accidente y la muerte que puede ayudarnos a encontrar respuestas a necesidades actuales igualmente urgentes (13-14). La ficción teatral, de esa manera, nos entrena para la realidad o, más exactamente, para saber reaccionar ante la realidad, y se convierte, así, en un espacio para descubrir y ensayar nuestras obligaciones frente a situaciones que reclaman de nuestra parte tanto una postura definida como una acción concreta (Phelan 9-10).

De esa manera, el espectáculo crea una verdadera comunidad política de espectadores, es decir, una colectividad que se reúne para confrontarse con asuntos que, de una u otra manera, tienen que ver con la vida pública de los individuos en tanto comunidad. El espectáculo se convierte, así, en un evento que implica al espectador en una experiencia no solo estética, sino también ética y política. Implicar a los espectadores como testigos supone, entonces, asignarle una dimensión ética a su actividad hermenéutica. Así, un auténtico espectador testigo, tal como lo define Karine Schaefer en su aproximación a este tipo de recepción, sería un espectador cuyo

sistema moral de juicio haya sido afectado por el espectáculo de forma tal que, tras este, sea capaz de cuestionar sus ideas acerca del mundo y la manera en que asume sus responsabilidades sociales (5-6).<sup>3</sup> De esa manera, el espectador sería confrontado con un espectáculo que desbordaría el ámbito de lo puramente ficcional en un doble sentido: por un lado, porque le permitiría establecer analogías con hechos de su realidad inmediata o del pasado reciente de su sociedad, y, por otro, porque le delegaría una responsabilidad ética frente a lo presentado. Así, frente a lo puesto en escena, resultaría imposible la indiferencia.

De este modo, la performance se convertiría en una forma de conservar la memoria histórica que permitiría, a su vez, observar y reexaminar el pasado desde nuevas perspectivas así como imaginar, prever y ensayar el futuro. Ello, finalmente, ilustra la afirmación de Schaefer acerca de la dimensión política del teatro: "Becoming a witness here means opening up to the most important of political events and engaging with them, through art, in a way which preserves their force, complexity and ambiguity. As a witness, one feels implicated in events, compelled to take a stand" (6). En última instancia, como se debe haber apreciado ya, un enfoque de este tipo devuelve al teatro su condición de arena privilegiada para (re)pensar lo político, es decir, permite renovar la condición del teatro como espacio político por excelencia.

##### **5. El caso de estudio: Antígona, de José Watanabe y el Grupo Yuyachkani**

El propósito específico del presente estudio es analizar la manera en que un texto específico responde a las preguntas que motivan esta investigación, a saber, cómo puede el teatro representar escénicamente y responder de una manera productiva a un trauma colectivo ocasionado por el ejercicio arbitrario y sistemático de la violencia cometida por parte de un conjunto de actores políticos sobre una sociedad en particular. El texto que se ha elegido para ello es Antígona, del poeta peruano José

---

<sup>3</sup> Para un balance de la discusión teórica sobre los espectáculos teatrales creadores de espectadores-testigo, véase Schaefer (5-8).

Watanabe (1945-2007) y el Grupo Yuyachkani, ya que este, bajo las premisas de análisis antes expuestas, permite, precisamente, repensar el tema de la representación de los años de violencia en el Perú y las maneras en que ciertos sectores de la sociedad peruana entendieron (y, en cierta medida, aún entienden) su rol en el proceso del conflicto armado interno ocurrido en el período 1980-2000 y en la posterior reconstrucción de la democracia. Al respecto, cabe señalar que, aunque esta versión libre del texto de Sófocles encargada expresamente por Yuyachkani a Watanabe no ofrece una respuesta definitiva a estos problemas, la perspectiva de análisis que inaugura proporciona nuevas y productivas formas de abordarlos y entenderlos.

En ese sentido, es posible leer Antígona como una performance que crea un espacio para dar sentido a historias de horror ocultas y a memorias colectivas traumáticas, así como para reflexionar sobre crímenes pasados que, en muchos casos, aún permanecen impunes. El objetivo de esta investigación es, por ello, partiendo de las premisas de análisis anteriormente expuestas, situar la propuesta de Watanabe y Yuyachkani en su contexto original recepción para, de ese modo, indagar en cómo la lectura que hacen de la tragedia de Sófocles abre nuevas perspectivas para reflexionar en torno a un problema específico vinculado al conflicto armado por el que atravesó el Perú en las dos últimas décadas del siglo pasado: la responsabilidad ética y política de los sobrevivientes.

Se hace necesario, sin embargo, para poder situar la propuesta de Watanabe y Yuyachkani en su contexto original de recepción y poder captar su dimensión dentro de dicha circunstancia así como comprender la justificación de la elección de este objeto de estudio, presentar brevemente el momento político en que esta se inserta. El período comprendido entre los años 1980 y 2000, dentro de la historia contemporánea del Perú, es una etapa de crisis generalizada: a niveles políticos, económicos e institucionales. Una de las consecuencias de esta crisis, pero, a la vez, uno de sus componentes axiales, fue el conflicto armado interno que enfrentó a las agrupaciones

subversivas denominadas Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (PCP-SL) y Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) a las fuerzas de seguridad del Estado, enfrentamiento que sumió a la población civil en un fuego cruzado y en una atmósfera de terror e inseguridad que acentuó su ya marcada condición de vulnerabilidad frente a estos episodios de violencia. Esta crisis, a su vez, se dio en un contexto en el cual la corrupción se institucionalizó desde el gobierno, que, en la década de 1990, violó de manera sistemática el Estado de derecho y los principios del orden democrático que, según la constitución política, rigen a la sociedad peruana.

El número de víctimas fatales de esta guerra interna, entre muertos y desaparecidos a manos de las organizaciones subversivas y de los agentes del Estado, superó las 69,000, lo cual, juntamente con las particulares características del conflicto, la convierten en “el episodio de violencia más intenso, más extenso y más prolongado de toda la historia de la República” (CVR, Informe final VIII, 315), así como en un tiempo en el que se suspendieron las leyes y normas básicas de convivencia para dar cabida a la barbarie sin límite (CVR, Informe final VIII, 73). Asimismo, hay que señalar que la violencia de las dos últimas décadas del siglo XX no solo evidenció las desigualdades socioeconómicas del país, sino también la profundidad de las brechas de índole étnica y cultural que persisten en este, ya que, como concluye la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), creada en 2001 con el propósito de investigar las violaciones de los derechos humanos cometidas entre los años 1980 y 2000 y contribuir a la acción de la justicia en relación con dichos crímenes, esta no solo afectó principalmente a las zonas y grupos menos integrados a los centros del poder económico y político, sino que, en un principio, no fue sentida ni asumida como propia por el resto del país (Informe final VIII, 315-316). Por ello, como afirma Salomón Lerner Febres, ex presidente de la CVR, el conflicto armado interno evidenció de manera contundente e innegable un hecho vergonzoso sabido por la población en general pero usualmente silenciado de la esfera pública: en el Perú, coexisten inarmónicamente distintos mundos sociales y culturales en medio de un orden jerárquico absolutamente

cuestionable que es preservado sin fundamento alguno; desveló, pues, “nuestra propia constitución como sociedad enemistada consigo misma” (Ceremonia 1).

El objetivo del presente estudio, no obstante, no solo se limita a discutir, en términos generales y abstractos, el tema central que plantea el texto de Watanabe, a saber, el conflicto en torno a la culpa de los sobrevivientes a un conflicto armado; la consiguiente tensión que se genera entre la memoria y el olvido de los hechos de violencia del pasado, frente a los cuales los testigos que sobrevivieron a la tragedia tienen, usualmente, una posición ambivalente y conflictiva; y el respectivo posible impacto de la mostración escénica de este drama ante una sociedad como la peruana, que no fue afectada uniformemente por la violencia armada en todos sus estratos sociales ni ámbitos geográficos, sino donde, como ya se señaló, esta se concentró en los “márgenes de la sociedad”, es decir, especialmente en la población en situación de pobreza y exclusión social. Esta investigación se propone, más bien, analizar los matices y resonancias particulares que adquiere el sentido del texto de Watanabe en dos puestas en escena emblemáticas dentro de la historia de la mencionada obra y que, además, contaron con un público receptor con características radicalmente distintas. Por un lado, el estreno en Lima en febrero de 2000, año en que el entonces presidente Alberto Fujimori (hoy reo de la justicia peruana) renunciaba al cargo de primer mandatario luego de diez años de gobierno y tras haber ganado las últimas elecciones de manera fraudulenta, con lo cual se iniciaba la transición hacia la democracia en el país, ante un público que, contemplando los hechos de violencia en retrospectiva, en una coyuntura de lucha contra la impunidad, empezaba a entrever las implicancias de su indiferencia inicial frente a estos y las responsabilidades ligadas a la posición que asumió durante todo el proceso. Por otro, la reposición de la puesta en escena, como parte de las actividades organizadas por la CVR previamente a la realización de las audiencias públicas en las que se recogería el testimonio de las víctimas de la violencia, entre agosto y septiembre de 2001, en Huanta, una de las zonas rurales más críticamente afectadas por el conflicto armado interno, ante un

público que había padecido en carne propia los efectos de la violencia política, tanto psicológicos como materiales en el sentido más literal de la expresión, y donde las secuelas del conflicto armado aún son parte de la realidad cotidiana.

## **6. El marco teórico y el método de análisis**

Analizar la problemática anteriormente planteada hace necesario diseñar una metodología de análisis que no solo ponga el acento en los elementos propios de la generación y producción del texto dramático, sino que, al pretender reconstruir los efectos de la representación en el espectador así como las operaciones que este realiza al interpretar la puesta en escena, también es fundamental que incorpore a la discusión elementos provenientes de la estética de la recepción. Al ser esta una investigación no solo sobre textos dramáticos, sino también sobre representaciones teatrales, será necesario valerse de los presupuestos de la semiótica del teatro, los cuales brindan una amplia gama de herramientas útiles para describir y analizar los diferentes aspectos del fenómeno teatral, pero también será necesario ir más allá de estos y complementarlos con instrumentos provenientes de otros modelos teóricos, los cuales se reseñarán oportunamente.

Así, esta investigación, siguiendo la precisión terminológica con la que José Antonio Rodríguez Garrido inicia su estudio sobre el teatro en el palacio virreinal de Lima durante los siglos XVII y XVIII, parte de la concepción del texto dramático como la unión de un texto literario, formado por el conjunto de signos lingüísticos que conforman la materia verbal de una obra, y un texto espectacular, constituido por el conjunto de signos no verbales que están contenidos en el texto y que posibilitan su actualización por medios auditivos, visuales, etc., y asume que el texto dramático está destinado a concretarse en la representación (o, mejor dicho, en diversas representaciones) en un escenario, en una situación y en un tiempo específicos, y con

unos medios determinados (6).<sup>4</sup>

Precisamente, son estas actualizaciones de diferentes textos dramáticos en contextos específicos las que será necesario estudiar, así como las condiciones de enunciación y recepción bajo las que se produce e interpreta dicho discurso, y las significaciones e implicaciones que este acarrea. En ese sentido, retomando las precisiones metodológicas de Rodríguez Garrido cabe mencionar que el estudio del texto espectacular, centrado en las posibilidades y condiciones de escenificación contenidas en el texto dramático, no es equivalente al estudio de la representación, para el que lo que interesa es la actualización semántica y escénica de una obra en un momento determinado (8). Por ello mismo, dado el carácter efímero y circunstancial de la representación, un propósito como el antes descrito parecería condenado a aspirar, a lo sumo, a lograr una reconstrucción siempre parcial, fragmentaria y subjetiva de una determinada puesta en escena a partir de impresiones de los creadores del espectáculo y de los espectadores recogidas y registradas en diversos formatos (escritos y audiovisuales). Sin embargo, es posible superar esta limitación si entendemos al teatro, como lo hace el nuevo historicismo, como una práctica cultural cuyo significado se construye a partir del entramado que se forma de su relación con otros artefactos generados por diversas prácticas culturales. Ello llama la atención sobre un detalle central, de alguna manera ya insinuado en lo que va de esta exposición: el rol de las dimensiones espacial y temporal en la construcción del significado de toda representación teatral, es decir, la necesidad de situar cada texto dramático (y sus respectivas actualizaciones) en su contexto, el cual está formado, como puntualiza Patris Pavice, tanto por las condiciones de enunciación a partir de las cuales los productores (o creadores) lo generan como por la situación de recepción dentro de la cual es percibido en un momento determinado (“Producción y recepción” 23).

---

<sup>4</sup> Para una síntesis de las diversas propuestas teóricas para definir los conceptos de texto dramático, texto espectacular y representación a partir de la semiótica del teatro y de disciplinas afines, véase Bobes Naves (Semiología 94-112).



En efecto, en su estudio sobre arquitectura teatral titulado Places of performance, Marvin Carlson plantea que el significado de la experiencia teatral, en tanto evento sociocultural, no se encuentra únicamente en el texto dramático ni en aquello que ocurre en escena, sino que el lugar de la representación, sea este un edificio tradicionalmente destinado a ello o no, también contribuye e interviene en el proceso por medio del cual el espectador otorga un sentido a dicha experiencia en su conjunto (2). Así, los lugares de representación por sí mismos ya generan significados sociales y culturales que enmarcan y condicionan la interpretación de aquello que sucede en su interior. Desde la perspectiva semiótica, María del Carmen Bobes Naves plantea algo semejante cuando señala que “. . . el teatro convierte en signo no solamente los gestos, distancias y objetos del escenario, sino incluso también el espacio donde se representa y los ámbitos escénicos donde se reúne escenario y sala con dos mundos, el de la ficción creado por la obra dramática y el de la realidad de la sala donde vive el público, relacionados de forma envolvente, enfrentada o divergente” (“Introducción” 24). Por ello, el análisis de los espacios escénicos adquiere una relevancia especial, dado que el espacio es uno de los signos dramáticos más determinantes en la construcción del significado del fenómeno teatral.

Si bien las observaciones de Carlson y Bobes Naves apuntan al estudio del teatro en tanto espacio físico y al análisis del rol de este aspecto en la construcción del significado total de la representación, resulta válido —y, sobre todo, productivo— asumir dichas ideas de un modo más amplio y sostener que no solo el espacio donde tiene lugar la performance determina, en parte, la interpretación de la pieza representada, sino que también el momento histórico específico en que esta sucede constituye un factor clave que interviene en dicho proceso. De esa manera, la configuración espacial de la puesta en escena y el contexto histórico y social en el que esta se inscribe constituyen poderosos agentes de significación que generan connotaciones y resonancias que interactúan y dialogan con las que el texto de por sí trae consigo. La construcción del significado de la pieza representada resultará,

entonces, de la interacción de todos estos elementos y de su respectiva actualización por parte del espectador. Luego, es posible sostener que el significado de una representación teatral estará determinado, entre otros factores, por el contexto espacial y temporal en que esta se inscriba. Es decir, el espacio físico y el momento histórico en que se lleva a cabo la actualización de un determinado texto dramático son agentes que intervienen en el proceso de significación. O, en otras palabras, el significado específico de texto dependerá, en gran medida, del espacio físico y de la circunstancia histórica en que se realice su actualización escénica, significado que será distinto al que pueda poseer otra actualización de dicho mismo texto en otro espacio de representación y, más aún, en otro momento histórico.

En ese sentido, la noción de concretización planteada por Pavis a partir de los trabajos de Roman Ingarden, si bien está originalmente enfocada en la recepción individual de un texto, y acá interesa resaltar la dimensión colectiva del espectáculo, puede ser útil para sintetizar las ideas expuestas anteriormente. El concepto de concretización, señala Pavis, explica el proceso de producción y recepción de un texto literario o, en este caso particular, de una obra dramática mediante un circuito semiológico, y, a la vez, proporciona una explicación para la sucesión de las diversas interpretaciones que puede tener un mismo texto a lo largo de la historia a partir de la dinámica e interacción de tres componentes o factores que participarían en la construcción del sentido: el significante, el significado y el contexto social. En el circuito de la concretización, cada uno de estos términos sería variable y, de ello, resultaría que las concretizaciones de un mismo texto pueden ser innumerables pero explicables siempre por la variación de alguno o de todos estos factores. Las diferentes concretizaciones, así, son elaboradas en el momento preciso de las diferentes lecturas de la obra, y, en el caso del teatro, además, en el momento mismo de la representación y de su aprehensión por parte del espectador, donde se da, por decirlo de alguna manera, una concretización en acto (“Producción y recepción” 24).

Es, sin embargo, necesario precisar, junto con Pavis, que la concepción inicial de la noción de concretización planteada por Ingarden, aunque revelaba ya una visión dinámica de la obra, parecía insinuar que la serie de concretizaciones constituía una suerte de progreso hacia la lectura acababa del texto y que la suma de estas lecturas, al completar las realidades esquemáticas y llenar los lugares de indeterminación presentes en este, agotaba el sentido de la obra, con lo cual el proceso de construcción de sentido parecía reducirse a un acto individual de acumulación de informaciones todavía implícitas. Esta concepción, sin embargo, carece de una perspectiva histórica sobre el proceso de lectura del texto. Es al Círculo de Praga, en particular, como apunta Pavis, a Jan Mukarovsky y Félix Vodicka, al que le pertenece haber incorporado al análisis del proceso de lectura la dimensión histórica. A partir del trabajo de estos autores, el texto ya no será concebido como una estructura incompleta por naturaleza y, por ende, completable por lectores cada vez más “rigurosos”, o, simplemente, por un progreso del lector cada vez más sistemático. La lectura del texto dependerá, más bien, de la evolución histórica del contexto social de su recepción y de la serie de las concretizaciones históricamente testimoniadas o posibles. Así, señala Pavis, el texto es concretizable y reactivable al infinito, aunque se trata de una infinitud restringida por una pluralidad limitada de variaciones del contexto social y, por ende, de las concretizaciones. Por ello, el texto no estaría compuesto ni de una única y correcta estructura significativa que una lectura “cuidadosa” sacaría necesariamente a la luz, ni de una serie ilimitada de potencialidades amorfas que un juego combinatorio produciría efecto del azar. Sería, más bien, el proceso de la concretización el que dinamizaría los elementos de la estructura, lo que permite superar la visión del texto como un receptáculo pasivo y no organizado de significaciones posibles que el receptor tendría por misión escoger en función de algún gusto personal arbitrario (“Producción y recepción” 25).

La teoría de las concretizaciones, tanto en su versión original como en su replanteamiento por Pavis, está estrechamente ligada a un proceso igualmente

fundamental en la tarea de la interpretación de un texto: la identificación de los lugares de indeterminación presentes en el texto. Al respecto, Ingarden señala que nos encontramos con un lugar de indeterminación cuando es imposible, sobre la base de los enunciados de la obra, decir si cierto objeto o situación objetiva posee cierto atributo. Esto, completa el autor, de ninguna manera debe asumirse como algo accidental y mucho menos como un defecto de composición, sino que se trata de un rasgo característico y necesario de todo texto literario (37). Estos lugares de indeterminación, añade Pavis, son espacios situados de manera imprecisa a causa del carácter esencialmente esquemático del texto literario en general y del texto dramático en particular, los cuales necesitan del lector para ser “llenados” por una visualización de las realidades representadas. Sin embargo, continúa, lejos de ser lugares neutros, que se llenan sin problemas, los lugares de indeterminación son, más bien, lugares de interrogación, lugares de encuentro entre el texto y su lector actual, lugares institucionalmente ambiguos y polisémicos, puesto que se sitúan en el sitio en que el texto no dice lo que tiene que decir, ya sea porque su discurso sería entonces demasiado evidente o porque lo ideológico encubre la contradicción social de la que el texto habla sin tomar partido sobre ella (“Producción y recepción” 28-29). En todo caso, es trabajo del lector, del director de escena y también del espectador determinar dónde se encuentran los lugares de indeterminación del texto dramático al cual se enfrenta y tomar una decisión sobre cómo resolverlos.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Al respecto, Pavis señala que sería erróneo decidir, de principio y para siempre, al leer un texto, dónde se sitúan los lugares de indeterminación y los lugares de evidencia, pues ello equivaldría a inmovilizar y cosificar la obra literaria. Es más, la concretización, agrega el autor, no debería suprimir del todo la ambigüedad del texto, es decir, la coexistencia de dos o más significados posibles para un mismo referente o la imposibilidad de una decisión por parte del lector sobre estos, puesto que algunas ambigüedades están integradas estructuralmente al texto y son indispensables para su recepción. Por otra parte, la propia concretización puede producir nuevas ambigüedades cuando el contexto social cambia, lo cual equivale a inyectar en la estructura de la obra una nueva perspectiva, que puede esclarecer o velar un elemento de esta. De esa manera, el lector puede manejar la ambigüedad del texto, reduciéndola o aumentándola. Por ello, afirma Pavis, le corresponde más a la hermenéutica y a la praxis social que a la teoría del texto decidir dónde reside la ambigüedad y si es conveniente suprimirla o mantenerla. Suprimiendo ciertas ambigüedades, se pragmatiza el texto, es decir, se lo hace apto para todo tipo de consumo. Sin embargo, se elimina, así, todo efecto de ficción, de vaguedad artística y de polisemia. Eliminar toda ambigüedad, concluye el autor, puede ser deseable para la comprensión básica del texto pero perjudicial para el interés concedido al texto por sí mismo, pues el texto se torna unívoco y redundante (“Producción y recepción” 32-33).

Precisamente, un enfoque como el reseñado supone una concepción del rol del espectador bastante activa, un aspecto muchas veces dejado de lado por la crítica, que suele asumir que la performance teatral es algo creado para ser puesto en escena ante una audiencia esencialmente pasiva. Sin embargo, si, como la teoría de la recepción ha señalado acertadamente, la contribución del lector en la producción del significado del texto que tiene delante de sí resulta obvia, la participación del receptor es mucho mayor aún en el caso del teatro, cuyo texto dramático se encuentra, como ya se mencionó, lleno de vacíos que requieren ser completados por la imaginación de su destinatario y cuya puesta en escena demanda la colaboración de la audiencia para poner en relación todos los sistemas de signos que interactúan en el escenario y para decodificar, así, su mensaje. De esa manera, se puede sostener que el receptor en el teatro es un co-productor del sentido, que actúa dentro de un marco interpretativo dado por la intersección entre su horizonte de expectativas, y ciertas pistas o señales que proporcionan el texto y el espectáculo para la reconstrucción de su mensaje.<sup>6</sup>

El proceso antes descrito nos acerca a la noción de “espectador modelo”, acuñada por Marco de Marinis a partir de la categoría de “lector modelo”, propuesta por Umberto Eco en La estructura ausente. Así, el espectador modelo, por analogía al lector modelo de Eco, es una entidad muy diferente al espectador empírico extratextual, y consiste en una estrategia de cooperación interpretativa prevista e inscrita en el propio texto dramático. Cada texto postularía, entonces, su propio destinatario como condición indispensable no solo de su propia capacidad comunicativa concreta, sino también de su propia potencialidad significativa. De ese modo, para organizar su propia estrategia textual, un autor, continúa De Marinis, debe hacer referencia a una serie de competencias y debe asumir que estas mismas competencias a las que se refiere serán las mismas a las que apele el receptor en su proceso de decodificación del mensaje. Por tanto, todo autor preverá un lector modelo

---

<sup>6</sup> Para una discusión más detallada del proceso de lectura según la estética de la recepción, véanse Iser (149-164) y Rothe (21-23).

o, en este caso, como ya se ha señalado, un espectador modelo, capaz de cooperar a la actualización textual como el autor pensaba y que se moverá interpretativamente como el autor lo ha hecho generativamente. Así, el espectador modelo reconocería todos los códigos del texto y los reconstruiría del modo propuesto por el emisor. Sin embargo, el texto, precisa De Marinis, no solo presupone una serie de competencias, sino que contribuye a producirlas: las instituye. La competencia del espectador modelo, entonces, no sería otra que la competencia idealizada del espectador empírico. Por ello, el conocimiento enciclopédico e intertextual del espectador empírico, si bien no coincide nunca plenamente con el del espectador modelo, entidad implícita e ideal, debe ser suficiente como para reconocer y activar el código del texto así como para realizar las inferencias del caso necesarias para su comprensión (189-190).

En ese sentido, se torna una tarea de análisis fundamental establecer las competencias textuales de las que dispone el público y el director de escena dentro de su contexto social específico cuando reciben el texto que han de concretizar. En otras palabras, se hace imprescindible reconstruir, en la medida de lo posible, lo que Pavis define como el metatexto, es decir, el conjunto de los textos conocidos por el espectador y por el director de escena, y utilizados por estos para interpretar el texto que se ha de leer o mostrar en escena, según sea el caso. El metatexto se sitúa, entonces, por encima del texto dramático que se ha de interpretar, al estar constituido por el conjunto de textos situados al margen del texto dramático y espectacular y cuya confrontación con el texto dramático produce el sentido de la puesta en escena. Así, la confrontación última, observa Pavis, es la del metatexto del director, es decir, el de la puesta en escena, con el metatexto del espectador. Dichos metatextos no tienen por qué coincidir; al contrario, es de su diferencia de donde nace el intercambio entre ellos, porque cada una de estas instancias tiene su solución para leer el texto, para enunciar un discurso a partir de él, y para establecer un vínculo entre ese texto y el contexto social en que ambos se sitúan. Entre los dos metatextos, hay, pues, un intercambio y

una dialéctica. Es más, completa Pavis, el metatexto del director solo se constituye como tal cuando es recibido e identificado por el espectador, y, a la inversa, el director de escena no desconoce o no debería desconocer qué metatexto espera el público del texto dramático y del texto espectacular, y qué lecturas ese público es capaz de realizar. El resultado de esta confrontación, concluye Pavis, produce la concretización escénica o puesta en escena (“Producción y recepción” 42-43).<sup>7</sup>

Se puede afirmar, entonces, a partir de la exposición anterior, que así como cada texto postula implícitamente su lector modelo como condición indispensable para la actualización de su potencial significado, cada puesta en escena asume también la existencia de un hipotético espectador modelo. Este será, siguiendo los planteamientos de De Marinis y Pavis, aquel sujeto al que ideal e imaginariamente se dirigiría el espectáculo, ya que poseería las competencias suficientes para ser capaz de lidiar interpretativamente con los códigos y signos del espectáculo de la misma manera en que sus productores lo hicieron generativa y creativamente. En esta misma línea, Carlson añade que, además de existir en los textos —y también, habría que agregar, en los espectáculos— mecanismos que permiten construir y validar una determinada interpretación, existe también una dinámica social mediante la cual se construye y se legitima el significado de todo objeto cultural. Se habla, por ello, de “comunidades de espectadores” para hacer referencia a aquellos grupos humanos que comparten una serie de expectativas, competencias, valores y códigos que, en última instancia, determinan las normas y convenciones de acuerdo con las cuales las

---

<sup>7</sup> Pavis, en el texto citado, profundiza más aún en la descripción de este proceso interpretativo. Así, señala que toda huella del encuentro entre los metatextos del espectador y del director parece borrada, por cuanto la concretización-lectura y la concretización-puesta-en-escena, en adelante, estarán mezcladas en el resultado final: el texto espectacular y su recepción-concretización por el espectador. El espectador, entonces, no tiene ya ante sí un texto ni una escena que enuncia ese texto, pues texto enunciado y enunciación escénica están imbricadas y son difícilmente discernibles. Desde el punto de vista temporal, observa Pavis, la concretización del espectador interviene después de la concretización-lectura y después de la concretización escénica, de manera que la lectura del texto dramático ha sido ya, cuando el espectador la recibe, lo que ha estado en juego en, por lo menos, dos transformaciones. No se oye, pues, un texto puesto en escena, sino que se ve la puesta en escena de ese texto, su enunciación y su concretización escénica. Al espectador (y también al crítico se podría agregar), le toca reconstruir, después, el sistema de esa puesta en escena, es decir, el discurso articulado por esta. Sin embargo, a dicho discurso, a ese metatexto del director, finaliza Pavis, es posible oponerle nuestro propio metatexto, en la medida en que tengamos algunos conocimientos sobre la inscripción de ese texto dramático y espectacular en el contexto social del momento de su creación y, ante todo, sobre nuestra situación estética e ideológica en dicho contexto social (“Producción y recepción” 42-43).

lecturas individuales tendrán lugar. Así, las lecturas, en último término, no son autenticadas por el texto, sino por la comunidad (Theatre semiotics 13). Esta aproximación a la construcción ideológica del sentido resulta altamente productiva cuando se le traslada del ámbito puramente textual al teatro, en el que se pueden distinguir varios niveles de comunidades de receptores, desde la abstracta de lectores del texto dramático a la sumamente específica y única de los espectadores de determinada puesta en escena en particular.

Los planteamientos anteriormente expuestos llaman la atención, entonces, sobre una doble operación de análisis que sería necesario ejecutar con miras a materializar los objetivos de la presente investigación. Por un lado, confirman la necesidad de examinar y reflexionar en torno a los significados potencialmente contenidos en el texto dramático. Por otro lado, evidencian la necesidad de incorporar en el análisis del fenómeno teatral la participación del receptor —y su circunstancia histórica particular— en la construcción del sentido, es decir, preguntarse cómo responde el público al espectáculo, qué le demanda a este y cómo contribuye al evento en su conjunto. Sin embargo, como ya se señaló líneas atrás, esta última operación es, por decirlo de alguna manera, dialógica, es decir, el espectador no impone arbitrariamente un significado a aquello que se le presenta, sino que recibe estímulos y señales del texto y, en su momento, de la puesta en escena, a partir de los cuales elabora, en confrontación con sus expectativas y competencias, una propuesta de interpretación.

Por tanto, ninguna producción textual o escénica podrá prescindir de una recepción más o menos esperada por parte del lector o el público. A ello, habría que agregar, inversamente, que la recepción no podrá dejar de suponer que el texto es el resultado de un dispositivo de producción. Producción y recepción, entonces, se presuponen una a la otra. Por ello, concluye Pavis al proponer un ideal de lo que debería ser el análisis del teatro a partir de la estética de la recepción, lo que habría que aprehender no es lo que produce el autor dramático o el director de escena, sino



lo que produce el espectador a partir de lo que recibe el director de escena al leer el texto, texto que también recibe otros textos y diversas concretizaciones cuando es escrito y recibido ("Producción y recepción" 71). En términos del proyecto interpretativo de la estética de la recepción propiamente dicha, que no trata de restablecer el sentido objetivo de un texto o de encontrar una explicación válida de una vez para siempre (con lo que caería en los viejos métodos del positivismo), la cuestión no es saber según qué reglas (históricas o ahistóricas) ha sido producido un texto, sino de qué manera y bajo qué condiciones se efectúa la recepción del texto, especialmente en cuanto que obra de arte (Rothe 13-16). Ello implica, entonces, como ya se dijo, que el receptor co-produce el significado, pero también que el texto y el espectáculo ejercen una influencia sobre el lector/espectador, lo cual nos conduce a preguntarnos por la función del teatro al interior de cada comunidad de espectadores y a reflexionar sobre la función social del teatro, o, según el planteamiento de Carlson, a determinar qué representa el teatro dentro de una sociedad específica y cómo la performance que es ofrecida en escena debe ser interpretada e incorporada al resto de la vida social y cultural de la comunidad (Places of performance 2).

Para aproximarnos a esta última tarea de análisis, resultará útil complementar las ideas anteriores, provenientes en su mayoría de la semiótica teatral, con un planteamiento cuyo origen se encuentra en la antropología cultural: el lugar social del teatro dentro de la teoría de Víctor Turner. En su ensayo titulado "Are there universals of performance in myth, ritual, and drama?", Turner plantea que cada comunidad desarrolla ciertas prácticas culturales que funcionan como espejos por medio de las cuales esta adquiere cierto grado de autoconciencia acerca de sus procesos sociales. Entre estas producciones simbólicas que involucran una suerte de metacomentario social, Turner ubica al teatro (8). Visto desde esta perspectiva, el teatro constituye un espacio privilegiado en el que la sociedad puede explorar sus conflictos desde parámetros más flexibles que los que proporcionan las disciplinas científicas y, por

tanto, ofrece a sus miembros la posibilidad de examinar, reinterpretar y asignar significado a sus experiencias colectivas de crisis.

Una aproximación de esta clase requiere, sin embargo, realizar algunas precisiones adicionales. Entender al teatro como una práctica cultural que se inserta dentro de una situación histórica particular permite, como se ha venido insinuando a lo largo de estas páginas, abandonar los tradicionales enfoques “literarios” y dejar de lado consideraciones de tipo puramente esteticista, y permite, más bien, poner el énfasis del análisis en sus condiciones pragmáticas, es decir, conducir la investigación hacia la comprensión de cómo ese discurso se produce y las peculiares significaciones que acarrea. Este tipo de aproximación supone tanto el estudio del texto espectacular, es decir, el análisis de las posibilidades y condiciones de escenificación contenidas en el texto dramático, como el estudio de la representación, es decir, la actualización semántica y escénica de una obra en un caso determinado.

Ello, sin embargo, en lo absoluto equivale a caer en la simple falacia historicista según la cual el texto —teatral en este caso— se aclara al ser proyectado sobre su contexto histórico —de representación y recepción en este caso—. Sostener aquello, como lo hacían los tradicionales enfoques históricos de la literatura, implicaría asumir, sin más, que todo texto refleja, de manera transparente, a una sociedad determinada en un tiempo determinado, es decir, que el texto es una especie de pintura diáfana de un estado de cosas del mundo. Esta postura, esencialista e ingenua, pasa por alto que nuestro contacto con la realidad (o, más precisamente, la construcción de aquello que llamamos “realidad”) se da a través de una serie de mediaciones —la primera de las cuales es quizá el lenguaje— y que todo texto ficcional es una elaboración simbólica producida por un sujeto desde un lugar o conjunto de lugares de enunciación específicos, a partir de una serie de códigos y supuestos que articulan y operan en su discurso, y cuyo contenido ideológico y capacidad de agencia se negocia (muchas veces desde los márgenes) con unas estructuras de poder determinadas. Resulta evidente, entonces, que asumir la transparencia mecánica entre texto y contexto solo

conduce a la construcción de una visión monolítica de la realidad, en la cual las tensiones y contradicciones no resultan perceptibles debido, justamente, a la asunción de la lógica de las correspondencias. La complejidad de la realidad, así, se disuelve en esa ficción generada por la superficie del texto o por el instante de la representación, y se convierte, de ese modo, en la superficie pulida de un espejo lo que, originalmente, fueron aristas.

Frente a la calificación de la literatura (en la cual, para efectos prácticos, se puede incluir al género dramático) como reflejo, Stephen Greenblatt, desde la corriente que la crítica ha venido a denominar como “nuevo historicismo”, sostiene, en sus estudios sobre el teatro renacentista inglés, que, en los textos teatrales, en tanto artefactos culturales, quedan registradas, a manera de huellas, las mismas operaciones de intercambio y negociación que fluyen a través del resto del cuerpo social, por lo que es posible, mediante el análisis de los textos, comprender, en cierta manera, una determinada cultura, en tanto que convención discursiva y práctica social (33-43). Así, mientras el historicismo tradicional pretendía dilucidar el sentido problemático de un texto remitiendo a un contexto que, por razones que no se planteaban ni discutían, no resultaba problemático en absoluto, el método nuevo historicista busca arrancar a los textos de esa ilusión artificial de autonomía generada por las aproximaciones tradicionales e integrarlos al cuerpo social en que se hallan inmersos sin pasar por alto que todo el pasado (y, en cierto sentido, toda la realidad) se codifica, en un sentido, a la vez, metafórico y material, textualmente. Como señala Brook Thomas en “El nuevo historicismo y otros tópicos a la vieja usanza”, lo que se persigue con esta estrategia de análisis no es mostrar que el texto literario refleja el hecho histórico, sino crear un campo de energía entre ambos, de manera que el hecho sea percibido como texto social y el texto literario como hecho social (317). Este planteamiento pretende capturar una imagen de la cultura en acción y asume que no solo la vida incide en la literatura, sino que la literatura misma colabora en la creación

de lo que concebimos como realidad, al configurar, en sus propios términos, una experiencia colectiva objeto de transacción social.

A partir de lo anteriormente señalado, se desprende que el significado de la representación teatral, como se indicó páginas atrás, se construye a partir de su relación con otros artefactos generados por diversas prácticas culturales. Esto implica que ninguno de estos artefactos, menos aún el teatro, que supone la participación simultánea de diferentes sistemas de signos, posee por sí mismo un significado autónomo y desligado del resto de prácticas culturales ni de su contexto de producción. Por el contrario, las relaciones entre estos artefactos culturales son dinámicas y la producción de significación es recíproca. Por ello, el análisis de la representación teatral deberá partir de la puesta en relación de esta con otras manifestaciones culturales contemporáneas tales como performances políticas, instalaciones, informes judiciales, leyes, testimonios, reportes de investigación, noticias en diarios, piezas de artes plásticas o ceremonias públicas, entre otras.

Así, es posible concluir que, entre el espectáculo y su receptor, existe una transferencia permanente, de modo que la significación teatral no es solo el resultado de la propuesta contenida en la escenificación, sino también de la reelaboración que se produce de esta propuesta por medio de la recepción del público, ya que, como postula el nuevo historicismo, las obras teatrales codifican y ponen en funcionamiento formas de placer e interés latentes en los receptores, pero las transforman y las devuelven al público, con lo cual generan una red de intercambios permanente. Esto no es sino una vuelta más sobre algo que ya debe haber quedado claramente establecido en lo que va de esta exposición, a saber, que el fenómeno teatral, en los términos en los que se le concibe en este estudio, supone siempre la existencia de una colectividad que actúa como público, cuya posición frente al espectáculo es necesario determinar con el fin de poder reconstruir el contexto dentro del cual se inscribe la pieza objeto de análisis. Así, según estas premisas de análisis, la interpretación del texto particular que convoca estas reflexiones habrá de situarse en

el conflictivo e inestable cruce de un mandato social de búsqueda de la verdad y reconstrucción de la memoria histórica, y el deseo de superar las secuelas de la violencia y verse eximido de toda responsabilidad en lo que respecta a los crímenes perpetrados durante los años de violencia (o, lo que es lo mismo, una suerte de velado mandato de olvido).

A continuación, entonces, se procederá, a partir del marco conceptual y de los principios teóricos expuestos en esta introducción, a analizar las condiciones de enunciación y de recepción de Antígona, de Watanabe y Yuyachkani, en dos contextos espaciales y temporales específicos —a saber, como ya se adelantó, el estreno de la puesta en escena en Lima en el 2000 y una reposición del mismo montaje en Huanta en el 2001— con el fin de reflexionar en torno a las significaciones particulares que el texto en general y que el conflicto que plantea entre los ejes memoria, culpa y olvido en particular adquirió en cada una de estas actualizaciones. La presente aproximación, así, aspira, por medio del estudio de este caso particular, a ofrecer una tentativa de respuesta, siempre parcial pero absolutamente concreta, a la pregunta de cómo se puede responder a la violencia real desde la escena. A su vez, esta ilustración particular de una de las maneras en que se puede dar (o se ha dado) la relación entre el teatro y la memoria histórica espera contribuir no solo al debate académico en torno al mencionado tema, sino a iluminar nuevas y productivas maneras en que sociedades que han padecido procesos de violencia interna puedan repensarse en tanto naciones, reinstaurar la justicia quebrada, restablecer la dignidad arrebatada a las víctimas, superar los traumas colectivos, curar las viejas heridas (aún abiertas o, en todo caso, mal cicatrizadas), y, así, lograr la ansiada y necesaria reconciliación.

## Capítulo 1

### Antígona en Lima: culpa, identidad y testimonio

Como se señaló en el capítulo anterior, Antígona, de José Watanabe y el grupo Yuyachkani, nos permite repensar el tema de la memoria del período de violencia de origen político en el Perú y, particularmente, nos permite ahondar en el problema de la construcción de la identidad nacional que se deriva de la manera en que ciertos sectores de la sociedad peruana entendieron (e, incluso, aún hoy entienden) su rol dentro del conflicto armado interno de finales del siglo pasado y en la reconstrucción de la democracia que se inició a partir del año 2000. Ello, efectivamente, es posible en la medida en que esta versión libre del texto de Sófocles, cuyo acento, como se analizará más adelante, está colocado en el conflicto en torno al sentimiento de culpa presente en los sobrevivientes a un acontecimiento trágico y en la tensión entre los ejes memoria y olvido, inaugura nuevas y productivas formas de abordar dichos debates.

Sin embargo, como se concluyó a partir de los planteamientos de Marvin Carlson (Places of performance) y María del Carmen Bobes Naves (“Introducción”) sobre el rol del espacio escénico en la recepción de la experiencia teatral, el sentido de una pieza resultará de la interacción entre los significados potenciales que el texto encierra en sí mismo, la configuración espacial de la puesta en escena, y el contexto histórico y social en el que esta se inscribe. Ello equivale a decir, como también quedó establecido en el capítulo anterior, que un texto teatral no posee un significado único, invariable y autotélico, sino que el espectro de sentidos posibles de un texto se torna específico cuando tanto el texto dramático como la puesta en escena son actualizados en un espacio concreto y en un tiempo particular. Por ello, desde esta perspectiva de análisis, es necesario atender, más que al texto dramático aislado artificialmente, a las diferentes actualizaciones de un texto en contextos espaciales y temporales particulares, lo que en la terminología de Patrice Pavis (“Producción y recepción”)

expuesta en el capítulo anterior se denominaba “concretizaciones”. Adicionalmente, en esta tarea de análisis, resulta fundamental reconstruir el metatexto subyacente, es decir, el conjunto de textos conocidos por el espectador y por el director de escena que son utilizados por cada uno para, respectivamente, interpretar el texto que se ha de decodificar o poner en escena. Habría, finalmente, que completar esta digresión teórica señalando que estos textos virtualmente presentes en la obra dramática y en el espectáculo, que deben ser reconstruidos tanto por el espectador como por el director, no necesariamente se refieren textos literarios en el sentido tradicional del término, o se relacionan únicamente con convenciones teatrales o siquiera literarias. El término “texto”, según la perspectiva de análisis que se ha adoptado en este estudio (inspirada en este aspecto en los planteamientos del nuevo historicismo y la antropología cultural), tiene un sentido más amplio y quizá metafórico, ya que alude, además de a aquello que tradicionalmente la historia de la literatura ha definido como tal, al conjunto de artefactos y productos culturales en general.

En ese sentido, consecuentemente con las premisas teóricas expuestas anteriormente, el propósito del presente capítulo consiste no en analizar Antígona, de Watanabe, en tanto texto, de manera general y abstracta, sino en reflexionar sobre una actualización particular de este: su estreno en Lima en el año 2000. La pregunta que servirá de eje a esta discusión será, entonces, cómo fue leída e interpretada la pieza por el público limeño en el año 2000 o, en otras palabras, qué sentido adquirió el texto de Watanabe en el montaje a cargo de Yuyachkani en dicho contexto de recepción. De ese modo, entendiendo al teatro como una práctica cultural que involucra un cierto metacomentario social (Turner, “Are there universals?”), a partir de dicho análisis, será realmente posible indagar en cómo la propuesta de Watanabe y Yuyachkani abre nuevas perspectivas para reflexionar en torno a un problema específico vinculado al conflicto armado por el que atravesó el Perú durante las dos últimas décadas del siglo XX: la responsabilidad ética y política de los sobrevivientes.

### **1.1. El texto de Watanabe: la historia de Antígona vista desde la perspectiva de Ismene**

El texto de Watanabe, que, tal como consta en su portada, explícitamente se presenta como una versión libre de la tragedia homónima de Sófocles, está conformado por una sucesión de monólogos de seis personajes —la Narradora, Creonte, Antígona, el Guardia, Hemón y Tiresias—, que deberán ser interpretados por una única actriz, quien, en el montaje de Yuyachkani, con una simple palmada, sentaba la convención que indicaba que se había transformado en otro personaje. En la puesta en escena, la actriz, Teresa Ralli, acompañaba este gesto con un despliegue de técnica actoral que involucraba la transformación de la imagen física y vocal que le correspondía a cada personaje, de modo que cada uno era absoluta y claramente distinto del otro. A este ejercicio de transformación, contribuían el carácter versátil del vestuario —una túnica de color hueso— y la manera en que, de acuerdo a cada personaje que interpretaba, la actriz cambiaba su manera de relacionarse con una silla de madera, la cual, juntamente con una alfombra roja en medio de un espacio negro y vacío, constituían toda la escenografía del montaje. Debido a la estructura unipersonal del espectáculo, nunca hay diálogos entre los personajes. Así, por medio del conjunto de monólogos, el espectador va recogiendo la información necesaria que le permite reconstruir la historia de Antígona, la hija de Edipo que desafía la autoridad del rey de Tebas, su tío Creonte, al dar sepultura al cadáver de su hermano Polinices, muerto en combate contra su hermano Etéocles cuando asediaba la ciudad, a pesar del edicto real que prohibía, bajo pena de muerte, enterrar el cadáver del traidor.

La particularidad formal de esta adaptación radica en que es narrada desde la óptica de Ismene, la hermana sobreviviente a la catástrofe justamente por haberse mantenido, de manera voluntaria y consciente, al margen del conflicto. Sin embargo, la identidad de Ismene permanece oculta al receptor hasta el final de la pieza, cuando el personaje de la Narradora, quien articula la sucesión de monólogos, revela que ella es



“la hermana que fue maniatada por el miedo” (63),<sup>8</sup> en oposición a Antígona, “la hermana que no le faltó al hermano” (34). De esa manera, en retrospectiva, se revela al espectador que toda la obra ha constituido el testimonio de Ismene sobre la tragedia ocurrida.

Se observa, entonces, a partir de la breve descripción realizada hasta el momento, que el autor introduce, fundamentalmente, dos cambios mayores con respecto al original griego. En primer lugar, sitúa la acción en un momento posterior al tiempo del enfrentamiento entre Antígona y Creonte, que constituye el eje dramático de la versión clásica. Si bien la pieza parece abrirse en el mismo punto de la historia en el que se inicia la tragedia griega, es decir, inmediatamente después de la muerte de Polinices y Etéocles: “Hoy es el primer día de la paz. / Las armas enemigas aún no han sido recogidas y están dispersas / sobre el polvo como ofrendas inútiles” (15), la intervención final de la Narradora revela que, en realidad, su enunciación repasa e interpreta los hechos tras producirse la muerte de Antígona y Hemón. La acción es situada, entonces, justo al término de las batallas (físicas y verbales) que forman el ciclo trágico. De esa manera, el énfasis de esta versión no está puesto ya en el enfrentamiento entre las figuras del tirano y la rebelde, sino en el recuento posterior de este mismo hecho desde el punto de vista de un personaje que, durante este, asumió un rol de espectador pasivo. En segundo lugar, y como consecuencia de este cambio en la focalización de los acontecimientos, el texto propone una nueva acción dramática. Esta, lógicamente, ya no gira en torno a Antígona, quien, a pesar de ello, continúa siendo la protagonista a nivel del relato, sino en torno a Ismene, y, por lo

---

<sup>8</sup> Las citas del texto de *Antígona*, de José Watanabe, se harán indicando únicamente el número de página de donde han sido tomadas. Todos los fragmentos corresponden a la, hasta la fecha, única edición impresa, cuyos datos completos están consignados en la bibliografía final del presente documento. Adicionalmente, en la sección de anexos de este mismo trabajo, se puede encontrar una transcripción del texto completo de dicha edición. Dicho texto también se puede consultar en la sección dedicada a Teresa Ralli, actriz fundadora de Yuyachkani, del cuaderno web [Holly Terrors: Latin American Women Perform](http://hemi.nyu.edu/cuaderno/holyterrorweb/teresa/index.html), elaborado por Diana Taylor y Alexei Taylor para el Instituto Hemisférico de Performance y Política de la Universidad de Nueva York (<<http://hemi.nyu.edu/cuaderno/holyterrorweb/teresa/index.html>>). Adicionalmente, en el sitio web Youtube (<<http://www.youtube.com>>), se puede encontrar un vídeo elaborado con fragmentos de la puesta en escena realizada en la Sala Yuyachkani, en Lima. El texto completo de la obra también se puede descargar desde la biblioteca digital del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral – CELCIT (<<http://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla.plp>>).

tanto, tiene que ver con el conflicto interior que le produce su comportamiento en el pasado y que intenta resolver (o, aunque sea, mitigar) por medio de la verbalización de dichos eventos traumáticos.

En consecuencia, el énfasis de la adaptación de Watanabe no recae, a diferencia de lo que sucede en la versión original, en el enfrentamiento entre la ley de Estado, que intenta imponerse de manera violenta y autoritaria incluso sobre ámbitos y espacios sobre los que no le corresponde legislar, y la ley doméstica, que defiende su legitimidad por medio de una resistencia igualmente necia y desproporcionada. En esta nueva versión, el conflicto reside en el remordimiento que experimenta Ismene por no haber ayudado a Antígona a enterrar a su hermano. Así, se resalta que Ismene no solo le ha fallado al hermano fratricida caído en su asalto a la ciudad, sino que, a la luz de la catástrofe resultante del acto subversivo cometido por Antígona, también le ha fallado a esta y, en última instancia, a todo su linaje familiar, al que le ha dado la espalda al no honrar sus deberes de sangre. La consciencia de Ismene de que su negativa, motivada por el miedo, constituye una traición a su linaje queda ilustrada en los siguientes versos:

Sus palabras ardían,  
 pero yo tenía el ánimo como el de un pequeño animal  
 encogido,  
 y sabiendo que le asistía razón,  
 le dije que deliraba, que un aire de locura le había golpeado la cabeza.

Era el miedo, Antígona, porque la muerte sería nuestro pago por  
 [enterrarle.  
 Ven, hermana, te rogué, mejor pidamos a los muertos que nos  
 [dispensen  
 y que prevalezcan sobre nosotras las órdenes de los poderosos vivos  
 (63-64).

Por ello, el drama que el personaje debe resolver consiste en liberarse o siquiera aliviar el sentimiento de culpa que le atormenta por no haber accedido a la petición de su hermana, a pesar de que esta se presentaba como justa, noble e, incluso, necesaria. La imposibilidad física de modificar el pasado y de poder explicar a los hermanos muertos las razones que, de alguna manera, pudiesen justificar su comportamiento la encierran en una espiral de remordimientos. Este drama queda sintetizado en los versos que cierran la pieza: “[Antígona] En tu elevado reino/ pídele a Polinices que me perdone la tarea que no hice a / tiempo / porque me acobardó el ceño y el poder, y dile / que ya tengo castigo grande: / el recordar cada día tu gesto / que me tortura / y me avergüenza” (64-65). El empleo de la palabra “castigo” en la intervención anterior nos sitúa en el ámbito de la ley: Ismene equipara su actitud en el pasado con relación a la demanda de Antígona como una falta (por no decir un crimen) que es preciso expiar mediante una pena, que ella, por otro lado, acepta sin refutaciones, en la medida en que la percibe merecida y, en cierto sentido, necesaria para restaurar un equilibrio perdido. Este castigo, que ella misma se inflige, residirá en la memoria, y consistirá en confrontar voluntariamente los rostros que la acusan por su decisión deshonrosa y vergonzosa (y no rehuir de dicha confrontación, a pesar de lo dolorosa que esta pueda resultar).

Curiosamente, a pesar de las modificaciones antes reseñadas, el eje dramático de esta adaptación también está relacionado con un ritual frustrado y que, en consecuencia, ve anulado o pervertido su efecto catártico. En la versión de Sófocles, el edicto real de Creonte impide la ejecución del rito fúnebre que le corresponde a Polinices y, así, frustra el proceso de duelo que ayudaría a sus deudos a sobrellevar y procesar el sentimiento de pérdida por su muerte, y, luego, continuar adelante con sus vidas. Por su parte, en la versión de Watanabe, se superpone a este ciclo trunco el intento de Ismene de expiar su culpa y reconciliarse consigo misma mediante la ejecución del rito de convocar y actualizar los eventos traumáticos vinculados a la catástrofe de Antígona, que constituyen, en última instancia, su propia desgracia, tal

como lo declara en su última intervención: “Las muertes de esta historia vienen a mí / no para que haga oficio de contar desgracias ajenas. Vienen a mí, y tan vivamente, porque son mi propia / desgracia” (63). Sin embargo, este segundo ritual, que se realiza para aliviar los efectos negativos de la ausencia de otro anterior, tampoco consigue materializar su efecto catártico.

En ese sentido, Ximena Briceño observa que, a pesar de que la pieza gira en torno a la necesidad del duelo, la reflexión que propone evidencia que este no puede completarse satisfactoriamente si se produce bajo determinadas circunstancias que anulan su efecto liberador, las cuales, en este caso, están vinculadas con el exceso: exceso de impulso de muerte, exceso de culpa y exceso de memoria (Ismene 4). Estas circunstancias generan unas condiciones de enunciación que hacen que el acto de darle forma verbal a los recuerdos traumáticos, es decir, el acto de, literalmente, representarlos en escena, no culmine con el hallazgo de un sentido ni con el alivio de la tensión que perturba al personaje. Así, el fracaso de Ismene, según la teoría de Thomas Scheff (Catharsis) expuesta en el capítulo anterior, se debería a una ausencia de distancia con respecto al evento generador de estrés. Es más, el personaje se halla encerrado en un círculo vicioso, ya que, como también comenta Briceño, una de las causas centrales de la ausencia de distancia que tiene Ismene con respecto al objeto de su discurso es que no se ha ejecutado el rito funerario de Polinices, puesto que, precisamente, este tipo de actos facilita a los deudos la comprensión del paso del muerto a una realidad transcendente, lo que les permite desaferrarse de su recuerdo y asumir sanamente su ausencia (Ismene 4). De esta manera, Ismene realiza el ritual de narrar sus catástrofes familiares para expiar la culpa de no haber practicado el ritual de enterrar a su hermano, pero el carácter trunco de aquel primer ritual genera unas condiciones de enunciación que imposibilitan la consecución del efecto catártico del segundo ritual. Como resultado de ello, el personaje queda atrapado en dicha pérdida

anterior, incapaz de responder emocionalmente a ella de una forma adecuada y, por tanto, se convierte en prisionero de su dolor.<sup>9</sup>

## 1.2. La opción por el unipersonal

No es posible no detenerse a comentar siquiera brevemente un detalle tan evidente y significativo como que la versión de Watanabe de la tragedia de Sófocles adopte la forma dramática de un unipersonal. En realidad, más allá de preguntarse acerca del porqué de esta opción, lo cual quizá únicamente nos conduciría al terreno de las conjeturas acerca de las decisiones creativas del autor, lo verdaderamente útil para el presente análisis es reflexionar sobre las implicancias y efectos que produce esta forma dramática en la historia que se narra.

Por un lado, es innegable que la forma unipersonal es consecuente con la intención de que la obra se sitúe temporalmente después de los acontecimientos que integran la tragedia griega, ya que, tras estos, sería imposible acceder directamente a las acciones y diálogos de los personajes que protagonizaron las catástrofes, cuyo desenlace, en la mayoría de casos, es la muerte. Asimismo, narrar la historia desde la forma unipersonal es casi una condición necesaria para que la obra constituya el relato de los acontecimientos trágicos desde la focalización del personaje que sobrevivió a las catástrofes. Sin embargo, no es solo una cuestión de coherencia (y verosimilitud) con una opción temática, sino que es justamente esta manera de estructurar la narración la que permite que la obra, en su conjunto, sea el testimonio de un superviviente a la tragedia y que, por tanto, el tema de la pieza sea precisamente el conflicto que este hecho (o que comprender y aceptar este hecho) —es decir, haber

---

<sup>9</sup> Más allá de la creencia de ciertas culturales, como la griega clásica o la andina, de que el muerto no puede hallar descanso hasta que no sea debidamente honrado por medio de una ceremonia fúnebre correctamente realizada, es necesario tener en cuenta que los ritos funerarios son cruciales dentro del proceso de duelo. Estos permiten la expresión oportuna del dolor y favorecen la aceptación de la pérdida. Asimismo, son ocasión para que los deudos sientan la consideración y solidaridad de los miembros de su comunidad, es decir, son una convención social mediante la cual se viven la pena y la pérdida de manera colectiva. Sin embargo, si no existe la certeza de que se ha honrado debidamente al muerto ni la seguridad de que se ha obrado piadosamente con él, la persona que ha sufrido la pérdida se ve sobrepasada por esta, sus recursos emocionales para hacer frente a la situación se ven desequilibrados y, difícilmente, puede rehacer su vida tras el evento traumático (CVR, Hatun Willakuy 268-272).

sobrevivido— le genera a dicho personaje. En síntesis, la forma dramática elegida para estructurar el texto no es casual, ni arbitraria ni gratuita, sino que es absolutamente necesaria para el tema que se aborda en este. En otras palabras, el tema se condice y requiere de una forma dramática como la elegida, y, al mismo tiempo, la forma dramática elegida contribuye decisivamente al planteamiento y concreción del tema en el texto. Se trata, entonces, de una relación bidireccional entre la forma de estructurar el relato y el contenido de este, lo cual, a la larga, termina por constituir una unidad indesligable entre ambos elementos, o, por lo menos, una unidad lo suficientemente motivada como para considerarse esencial.

Asimismo, la forma unipersonal redundante en una mayor intensidad del drama de la protagonista, al incidir en el carácter traumático de los recuerdos del personaje. De esa manera, el acto volitivo de Ismene de convocar sus propios recuerdos dolorosos queda resaltado y no hace sino evidenciar la dimensión destructiva del trauma que experimenta. Así, no solo se ilustra el encierro del personaje en sus memorias traumáticas, las cuales no es capaz de dejar atrás para recomponer su vida presente, sino que se revela, además, el corrosivo nivel de su remordimiento, el cual, incluso, la impulsa a autoinfligirse un daño, en la medida en que su viciado acto de reminiscencia le genera un dolor emocional al que parece incapaz de hacerle frente (o, en todo caso, carece de recursos para hacerlo con solvencia). En efecto, el personaje se siente tan culpable por los actos que no realizó en su debido momento que ahora, como una forma de expiar dicha falta, no rehúye al castigo que se autoimpone y se somete, atormentada, a un ejercicio imaginario que le resulta, en extremo, desgarrador: confrontar, como la misma protagonista sostiene, los rostros acusadores de sus hermanos que le recuerdan lo vergonzosa que fue su conducta pasada y cómo, cobardemente, faltó a sus deberes de sangre. Por ello, se puede afirmar que Ismene, realmente, está presa de sus recuerdos y de la culpa que estos le generan, pues vive encerrada en ellos (en medio de sus fantasmas, en el sentido casi literal del término) y en su repetición cíclica.

Al respecto, es necesario hacer notar que Ismene no solo recrea verbalmente los episodios que remuerden su conciencia, lo cual ya de por sí podría resultar perverso, sino que los personajes de su pasado y los recuerdos asociados con ellos, literalmente, toman posesión de su cuerpo y vuelven a la vida a través de ella, lo que hace más destructiva aún a esta dinámica de repetición incesante. La forma unipersonal del espectáculo potencia, así, este aspecto del drama del personaje, el cual grafica de manera más intensa y vívida la profundidad de su tormento. Por ello, es posible sostener que Ismene no solo narra las memorias en las que se halla atrapada como intento desesperado por hallar una redención aparentemente imposible (o, por lo menos, imposible en las condiciones de enunciación que enmarcan su acto preformativo, tal como se señaló anteriormente). Ismene, más bien, da forma física, a través de su voz y de su cuerpo, a la propia memoria del trauma: el trauma habla por medio de ella, o, lo que es lo mismo, ella termina encarnando o convirtiéndose en su propio trauma.

Esta encarnación o materialización del trauma en el personaje o, más precisamente, la exposición de un personaje que reúne semejantes condiciones en un escenario permitirá, como se discutirá más adelante, que ciertos aspectos ambiguos y conflictivos con respecto al período de violencia política que permanecían ocultos en el subconsciente de los espectadores, o, en todo caso, que estos se negaban a reconocer en ellos mismos o en su entorno inmediato, afloren a la superficie, salgan a la luz pública y los interpelen. De esa manera, si se asume que Ismene podría, metafóricamente, representar a la culpa, se podría inferir también que esa condición y carácter culposos que, de alguna manera, el personaje comparte con su audiencia original solo se torna visible gracias a la forma en que esta encarna su drama de inacción y remordimiento. En realidad, como se demostrará hacia el final de este mismo capítulo, esa es una de las razones que justifican la existencia del personaje en esta relectura del mito clásico. Es más, se podría añadir que este hecho, o más precisamente esta concepción del personaje, justifica, además, volver a traerlo al

escenario, al abordar su representación desde una mirada que lo lee desde nuevos parámetros o que descubre en él nuevos aspectos que pueden interpelar y conmover a quienes se aproximen a su drama. Asimismo, adelantándonos a conclusiones que requerirán una mayor fundamentación, es necesario agregar también que la memoria de los personajes y sus respectivas desgracias, de las cuales Ismene es depositaria, permanece viva precisamente gracias a su ejercicio de convocar y albergar dichos recuerdos en su cuerpo una y otra vez, lo cual, en última instancia, es la clave para la redención de las culpas pasadas del personaje. Por tanto, también adelantándonos a conclusiones que se fundamentarán hacia el final de este capítulo, se puede sostener que Ismene no solo es una suerte de agente que lucha, quizá sin ser consciente de ello y quizá sin proponérselo siquiera en esos términos, por la conservación de la memoria del pasado (o, para ser más exactos, por la conservación de la memoria de las injusticias del pasado), sino que es, además, un testimonio vivo de ese pasado, que interpela e incomoda a la audiencia, y que, al mismo tiempo, se le transmite con el fin de que esta también se haga cargo de él, ya sea preservándolo del olvido; contribuyendo a su difusión; o, mejor aún, actuando, desde el ámbito y fuero que a cada uno le corresponde, sobre las causas que hicieron posibles semejantes historias de violencia, atrocidad e injusticia.

Asimismo, la forma unipersonal de la pieza tiene algunas otras implicancias que, si bien no están tan estrechamente ligadas con el tema central de la pieza, constituyen detalles no menores que aportan al sentido total de la obra. El primer punto a notar es que hacer a todos los personajes, en cierta manera, iguales, al ser interpretados todos por la misma persona, es una manera de declarar que todos, sin importar el bando al que hayan pertenecido, ni cuáles hayan sido los valores que los movían ni las ideologías que hayan defendido en determinado momento, son iguales en tanto seres humanos y, por tanto, merecen, por igual, un trato respetuoso (tanto en vida como una vez muertos). Es, pues, una forma de establecer y declarar la convicción en la igualdad de derechos de la que todos deben gozar así como una



forma de dejar claramente sentada la creencia en que los cuerpos de todos los caídos en combate merecen el mismo respeto. Por tanto, en cierta manera, también es una forma de condenar la violencia, la crueldad y el ensañamiento que caracterizan el proceder autoritario de un personaje como Creonte.

Finalmente, a escala visual, el hecho de que, a lo largo de todo el espectáculo, el escenario, prácticamente vacío y despojado de utilería y de escenografía, solo sea ocupado por Ismene, quien monologa todo el tiempo en su encierro mental, coloca en primer plano la soledad absoluta en la que se ha quedado el personaje, y vuelve más conmovedor aún su drama, su condición y su tormento. Coincidentemente, esta soledad del personaje es análoga a la soledad en medio de la cual es representada Antígona en esta versión.

En efecto, la representación de la heroína trágica, en esta adaptación, es bastante lejana a aquellas imágenes de ferocidad y furia con las que se le suele asociar y que han marcado su composición canónica. La Antígona de Watanabe es un personaje rodeado por un aura de tranquilidad, soledad y fragilidad. Su historia, por ello, es, más bien, la historia de una mujer que, en medio de una soledad absoluta (abandonada no solo por la sociedad y por las leyes humanas, sino, incluso, por su propia hermana), desafía y enfrenta a un poder abusivo, prepotente e ilegítimo. Por ello, la fuerza del personaje de Antígona, en esta versión, es una fuerza y una determinación que nacen de la fragilidad y de la pura convicción de que se está actuando según los principios del bien y la justicia. En ello reside, en gran parte, el carácter conmovedor del drama del personaje.

Por tanto, es posible afirmar que la versión de Watanabe también realiza una nueva lectura del personaje de Antígona, o siquiera aborda su construcción desde una nueva perspectiva, ya que si bien es cierto que esta Antígona también, como otras, es necia y temeraria en su accionar, la naturaleza de su valentía es diferente, puesto que no actúa desde una supuesta superioridad moral de la que se vanagloria o desde la autosuficiencia, sino desde la debilidad, lo que, en lo absoluto, le garantiza el éxito de

su empresa suicida.<sup>10</sup> Por eso, quizá, Ismene, a pesar del daño emocional que le ha ocasionado (sin proponérselo, claro está) su hermana, no la puede odiar, y, por eso, también, aunque no resulte evidente en un inicio, su gesto final de sacrificio encierra una lección (no literal, ciertamente, sino ejemplar) que Ismene puede rescatar para convertir su pasividad en acción. No se trata, en ningún caso, de un llamado a la autodestrucción o de una invitación a emprender acciones temerarias de forma inconsciente. En realidad, la lección de Antígona, más allá de las formas particulares que haya adoptado su accionar concreto, reside en la demostración de que, a pesar de las propias limitaciones y de la propia fragilidad, es posible quebrar el miedo, vencer la duda y actuar.

### **1.3. La ausencia de referencias locales y su impacto en la recepción**

A escala de la recepción, ocurre una dinámica bastante significativa. A pesar de que, en el texto de Watanabe, no existen referencias específicas a ningún contexto histórico en particular y a pesar de que, en la puesta en escena de Yuyachkani, se respetó dicha indicación y, por tanto, no existían tampoco referencias que pudieran remitir directamente al contexto peruano de finales del siglo XX, el producto resultante llevaba a los espectadores de aquel montaje original a conectar lo visto en escena con la historia reciente del Perú. Sin duda, este efecto tan contundente en la recepción se debe, justamente, a la ausencia de referentes o códigos culturales concretos, cuyo resultado no es generar la sensación de que esta historia no sucede en ningún lugar, sino, todo lo contrario, que esta historia puede ocurrir en cualquier lugar.

Justamente, Francine A'ness explica que la no especificidad de la puesta en escena de Yuyachkani establece una dinámica en la que la actriz, metafóricamente, proporciona los contornos de los personajes y sus relaciones, y el espectador

---

<sup>10</sup> Al respecto, Ralli comenta lo siguiente sobre su trabajo de construcción de personaje en torno a esta imagen de Antígona que propone el texto: "Y empezamos a darle un lugar a nuestra debilidad, a saber que. . . nuestra fuerza no nos exime de sentirnos frágiles y de sentir que tenemos espacios de debilidad como todo ser humano finalmente, y es así como surge esa imagen de Antígona" (Taylor, Entrevista 13).

completa los contenidos específicos y, eventualmente, hace suya la historia, es decir, comprende que se trata de una historia que pertenece, en este caso, a todos los peruanos sin distinción (406). De ahí que no casualmente Polinices sea calificado, en la obra, como “muerto de todos” (22). La observación que realiza A’ness para describir la dinámica de la recepción del texto de Watanabe por parte del público peruano de aquel entonces es, en realidad, la explicación del impacto que la adaptación suscita en audiencias cuyas sociedades han experimentado conflictos armados y procesos de violencia de origen político en algún momento de su historia.<sup>11</sup>

Por su parte, María Silvina Persino, al analizar el mismo montaje de Yuyachkani, al que califica como una puesta en escena despojada, donde no se sugieren referentes distintos a los de Sófocles, señala que la denuncia de la tiranía presente en el texto, así como la mostración de un pueblo atrapado entre el miedo y la indiferencia, dotan al mensaje de Antígona de un carácter universal, y convierten a la propuesta de Watanabe y Yuyachkani en terreno fértil en contextos socio-históricos caracterizados por la falta de libertad (94-95). Asimismo, continúa la autora, no debe perderse de vista que el antecedente inmediato de la pieza a nivel de la ficción, a saber, la batalla entre Polinices y Etéocles, metafóricamente, hace referencia a la violencia entre hermanos, situación totalmente análoga, en este caso, a los episodios de violencia interna y guerra civil ocurridos en Perú en las dos últimas décadas del siglo XX, y que la violencia que se ejerce sobre el cuerpo inerte de Polinices evoca otra historia que se ha repetido constantemente en América Latina a propósito de los regímenes de facto y las dictaduras militares que se han sucedido en el poder durante el último siglo: la historia de los desaparecidos (95), que suele ir asociada a la práctica

---

<sup>11</sup> Al respecto, puede resultar interesante revisar la recepción que el montaje de Yuyachkani ha tenido en los países en los que se ha llevado de gira: Ecuador, Colombia, Brasil, Puerto Rico, Nicaragua, Estados Unidos y España, entre otros. Más interesante y complejo aún, puede ser el estudio del caso de Argentina, único país donde el texto de Watanabe ha sido puesto en escena por una compañía distinta a la original. El montaje, realizado en 2006, fue producido por el CELCIT, dirigido por Carlos Ianni y protagonizado por Ana Yovino. Una primera aproximación al tema puede basarse en la revisión de las notas de prensa y reseñas críticas sobre la puesta en escena aparecidas en los distintos medios argentinos y en los distintos portales web dedicados a la actividad escénica latinoamericana.

de la tortura como método para obtener información y de intimidación así como de la posterior ejecución extrajudicial de la persona detenida arbitrariamente.

Precisamente, la indeterminación antes aludida a escala espacial, visual y argumental para presentar una historia de violencia tan cercana a los espectadores sería lo que, en términos de la teoría de Scheff (Catharsis) reseñada en el capítulo anterior, produciría una distancia óptima que permitiría el examen de, en este caso, un trauma social y, más adelante, eventualmente, la consecución de un cierto efecto catártico con respecto a este. Asimismo, esta suerte de des-familiarización de la violencia que se denuncia en la pieza, al exponer sus efectos de una manera coherente y posible de ser vista, permite que tanto los intérpretes como los espectadores se cuestionen a sí mismos e interroguen a los actores de su realidad circundante con respecto a dichos eventos de violencia. Efectivamente, Miguel Rubio, director del montaje, y la ya mencionada Ralli explican que su decisión de no utilizar referentes andinos en este trabajo, a diferencia de la práctica usual del grupo en sus puestas en escena anteriores, se debió a una necesidad interna de tomar distancia con respecto a la realidad peruana inmediata para poder explorar la crisis ética y política del país desde nuevas perspectivas (Briceño, The Museum 5). Así, en un escenario real de recargada violencia gráfica y audiovisual como era el de aquel entonces,<sup>12</sup> una representación menos realista y menos anclada en referentes locales parecía, concluye Briceño, una convención teatral más efectiva para lograr los fines del proyecto del grupo (The Museum 5). Sin embargo, para comprender las dimensiones de la recepción de la puesta en escena, es necesario, primero, situar el

---

<sup>12</sup> Es necesario anotar que, por aquellos años, el entonces presidente Alberto Fujimori y su asesor Vladimiro Montesinos, quienes tenían controlados y sometidos a diversos medios de comunicación por medio de sus redes de corrupción, manipularon ciertos hechos —algunos reales, aunque la mayoría exagerados— con la finalidad de crear la sensación en la ciudadanía de que la subversión era aún una amenaza latente, con lo cual pretendían generar un clima de pánico colectivo e inseguridad que les permitiera justificar el autoritarismo de su régimen. Esta manipulación del conflicto armado durante los últimos años del gobierno de Fujimori con la finalidad de aferrarse al poder sumió al país, como lo señala la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), en una nueva crisis económica y en abismos de corrupción, descomposición moral, debilitamiento del tejido social e institucional, y en una profunda desconfianza en la esfera pública, rasgos que constituyen secuelas de la forma autoritaria en que se resolvió la guerra interna (Informe final VIII, 332-333).

montaje dentro de la producción del grupo y, luego, reseñar las condiciones sociales e históricas en que este se sitúa (y con las cuales dialoga).

#### **1.4. Los intérpretes: Antígona dentro del trabajo de Yuyachkani sobre la memoria traumática del país<sup>13</sup>**

Yuyachkani (expresión que, en quechua, significa “estoy pensando, estoy recordando”) es el grupo de teatro más antiguo e importante del Perú. Fue fundado en 1971 y está conformado por siete actores, un diseñador técnico y un director artístico, quienes han adoptado la creación colectiva como modelo de producción y la noción de teatro de grupo como un estilo de vida. Al adoptar como nombre del grupo una palabra en quechua, el colectivo, conformado por actores hispanohablantes de origen y pertenecientes a la clase media urbana, señala su compromiso con la población andina, y con las maneras complejas y heterogéneas de pensamiento, conocimiento y recuerdo que interactúan en las dinámicas multiculturales del país. De hecho, Yuyachkani, en tanto grupo, se propone a sí mismo como productor y como producto de esta coexistencia multicultural. Es más, el mismo nombre del grupo sería una suerte de declaración performativa que reafirma la creencia del grupo en el diálogo intercultural como fundamento para crear una forma de performance capaz de ofrecer

---

<sup>13</sup> Para una reseña de la trayectoria del grupo y un análisis de cómo han utilizado el teatro para representar la memoria traumática del Perú, véanse Diana Taylor (“Staging”) y Francine A’ness (“Resisting Amnesia”). También se puede encontrar información sobre el grupo, así como recursos bibliográficos y material audiovisual sobre su repertorio, en su página web (<<http://www.yuyachkani.org>>) y en los cuadernos vituales dedicados al grupo y a Teresa Ralli elaborados por Gisella Cárdenas, y Diana Talyor y Alexei Taylor, respectivamente, para el Instituto Hemisférico de Performance y Política de la Universidad de Nueva York (<<http://hemi.nyu.edu/cuaderno/yuyachkani/index.html>> y <<http://hemi.nyu.edu/cuaderno/holyterrorweb/teresa/index.html>>). Otras fuentes para aproximarse al trabajo de Yuyachkani son los documentales La persistencia de la memoria, dirigido por Andrés Cotler y estrenado en 2001, y Alma Viva, producido por el propio grupo en 2002 y que se puede encontrar, además, en el sitio web YouTube (<<http://www.youtube.com>>). Una fuente bibliográfica de más reciente aparición, la constituye el libro El cuerpo ausente (performance política), de Miguel Rubio Zapata, director del grupo, publicado en 2006 (y reeditado y ampliado en 2008), donde este reflexiona sobre los más de 30 años de trayectoria de Yuyachkani y, especialmente, sobre su trabajo en defensa de los derechos humanos. Los datos bibliográficos de este texto, así como de los artículos antes mencionados, se encuentran recogidos en la bibliografía final de este documento.

una visión más profunda y compleja, en términos temporales, geográficos, históricos y étnicos, de lo que significa ser peruano.

Sus propuestas, de carácter experimental e influenciadas por los planteamientos de, entre otros, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Augusto Boal y Eugenio Barba, van desde piezas resultantes de laboratorios de investigación teatral hasta adaptaciones libres de obras ya existentes, pasando por instalaciones, intervenciones públicas y talleres. El compromiso del grupo de representar al Perú en toda su complejidad y heterogeneidad los ha llevado a combinar, en sus creaciones, los imaginarios colectivos y tradiciones culturales de distintos grupos étnicos del territorio nacional (especialmente, de la región andina) con tradiciones teatrales clásicas y contemporáneas de distintas partes del mundo. Esta fusión de lenguajes simbólicos los ha hecho crear una forma sincrética y transcultural de teatro que les permite representar de manera crítica la heterogeneidad cultural peruana. Este modelo de creación, además, observa A'ness, permite al grupo utilizar al teatro no solo como una forma para representar y mostrar a los mismos peruanos la alteridad de su propia nación, sino como una forma de celebrar, por medio de la música, la danza, las máscaras y el mimo, la propia diversidad cultural del país (399-400).

De hecho, el grupo siempre ha insistido en la necesidad de pensar al país como uno; complejo; y diverso racial, étnica y culturalmente. Por ello, mediante sus trabajos, invita a su audiencia, conformada principalmente por integrantes de la clase media capitalina, a conocer las diversas tradiciones que conviven dinámicamente en el país y a sentirse parte de todas ellas al reconocerse como integrantes de una misma comunidad nacional. Por ello, el hecho de que la Casa Yuyachkani, su sala y laboratorio de investigación teatral, se encuentre en Lima y que, por lo tanto, sus temporadas teatrales se dirijan principalmente al público limeño, como señala Diana Taylor, no debe entenderse como una acción que separa la fuente de inspiración de sus performances de sus audiencias originales, sino como un intento de expandirlas.

En ese sentido, sus performances no son acerca de “los otros”, sino acerca de las diferentes comunidades que comparten un mismo espacio y territorio. Mediante esta práctica, pretenden dotar a sus audiencias urbanas de determinadas competencias que les permitan reconocer las múltiples formas que existen de ser peruanos (“Staging” 231-232). Por ello, sus trabajos constantemente interpelan al público acerca de qué significa ser peruano; indagan en las diferentes maneras en que se puede construir la nación peruana; y desafían a los espectadores a pensar dichas cuestiones más allá de los binarismos tradicionales y de los estereotipos simplificadores a través de los cuales se ha intentado abarcar (insuficientemente) la heterogeneidad del país (costa/sierra, criollos/indios, hispanohablantes/quechuahablantes, escritura/oralidad), asunciones que, en última instancia, solo dificultan y obstaculizan que los peruanos se (re)conozcan mutuamente y se entiendan entre sí (A’ness 401).

Es necesario apuntar, además, que, para Yuyachkani, la performance es una forma de recordar y transmitir la memoria histórica nacional. En ese sentido, su uso de las diversas tradiciones culturales peruanas no es decorativo, ni es una forma de dotar de legitimidad a sus proyectos y mucho menos constituye una estrategia de marketing al servicio de la masificación de las tradiciones autóctonas. Dicho principio creativo tampoco responde a una tendencia de moda según la cual es políticamente correcto y se ve como una actitud supuestamente tolerante e inclusiva revestir cualquier producto cultural de elementos estéticos andinos, aunque estos sean tratados de manera descontextualizada y superficial. Finalmente, su proceder tampoco está motivado por un afán de conservación arqueológico del folklore tradicional. Se trata, más bien, como apunta Taylor, de un compromiso y de un deseo de reactivar prácticas culturales ancestrales para enfocar y enfrentar problemas actuales (“Staging” 232).

Por ello, como plantea A’ness, otra clave de la filosofía del grupo es su creencia en el poder de la memoria. De acuerdo con esta, el pasado no es algo que deba permanecer silenciado o sometido al presente o al futuro, como si cada fase temporal existiera independientemente de la otra. La memoria del pasado, más bien,

proporciona las raíces de la identidad colectiva, identidad que, en el Perú, se ha forjado a través del encuentro violento entre distintos imaginarios. Por ello, en sus trabajos, gracias a la capacidad del teatro para combinar diferentes temporalidades en un mismo espacio y en un mismo instante, el pasado siempre alimenta al presente y compromete al futuro; cada momento se liga, así, a los demás, y el escenario es el lugar donde esta relación se dramatiza y materializa. En el presente, las memorias se forman, encuentran un sentido y dan forma al futuro. De esa manera, concluye la autora, el escenario se convierte en una especie de lienzo donde el pasado puede ser re-presentado y evaluado desde nuevas perspectivas, y donde el futuro de la comunidad puede ser imaginado, previsto y ensayado (401-402).

Para finalizar esta breve reseña de la propuesta de Yuyachkani y los fundamentos ideológicos de su práctica teatral, habría que mencionar que esta es eminentemente corporal. En efecto, dentro de sus propuestas, el cuerpo altamente entrenado del actor es el principal medio de expresión artística pero también es el tema central de la mayoría de sus piezas. Así, como observa A'ness, en los espectáculos de Yuyachkani, los cuerpos en escena no son solo vehículos de acciones físicas o verbales, sino lugares de lucha, donde los cuerpos individuales convergen con complejos sistemas de significación que es imposible dissociar del tejido social que los construye. En ese sentido, comenta la autora, el cuerpo que Yuyachkani representa en escena es el cuerpo como espacio (o escenario) político, una suerte de sujeto/objeto que lleva las marcas de identidad racial, étnica, nacional y de género así como los debates en torno a ellas inscritos en sí mismo (411-412).

Antígona, sin embargo, se aparta en ciertos aspectos del trabajo anterior del grupo, en la medida en que, por un lado, como ya se comentó, carece de referentes locales y, por otro, en que es el primer texto del grupo (y el único hasta el momento) que lleva la firma de un autor que no forma parte de este. En efecto, si bien la idea original del proyecto pertenece a Ralli y, sobre la base de ella, Rubio y la actriz empezaron un trabajo de exploración y experimentación escénica, la composición del



texto fue encargada especialmente a Watanabe, poeta, guionista de cine y amigo personal de ambos, quien elaboró lo que fue su primer texto teatral de manera simultánea al proceso creativo de los ensayos.<sup>14</sup>

La obra forma parte de lo que el grupo denominó “Proyecto Memoria”, el cual, según palabras de Rubio, podía ser definido como “un intento de trabajar la gestualidad del tiempo de la guerra y [de] convertir esa gestualidad en fragmentos, situaciones escénicas, justamente. . . para evitar el olvido” (Taylor, Entrevista 1).<sup>15</sup> La idea de la obra, tal como lo relatan en el programa del montaje Ralli y Rubio, surgió, en la década de 1980, a partir de una fotografía en blanco y negro que vieron ambos en la que se apreciaba a una mujer vestida de luto atravesando corriendo la Plaza de Armas de Ayacucho, región andina donde se originó el conflicto armado interno ocurrido a finales del siglo pasado. La fotografía convocó en ambos la imagen del personaje de Antígona cruzando el campo de batalla decidida a hallar el cuerpo de su hermano muerto para darle sepultura. Los años de violencia subsiguientes los reafirmaron en la necesidad de darle forma dramática a dicha imagen como una manera de rendir tributo a aquellas mujeres cuyos maridos, hijos y hermanos murieron o fueron desaparecidos durante el conflicto armado interno,<sup>16</sup> y como una manera de comprender qué estaba ocurriendo en el país y de interpelarse a ellos mismos y a la sociedad sobre los hechos de violencia recientes. Al respecto, Rubio comenta lo siguiente sobre las

---

<sup>14</sup> Para una exposición del proceso creativo de Antígona, véanse la entrevista a Watanabe a cargo de Vivian Martínez realizada para el portal informativo de la Casa de las Américas (Antígona), y la entrevista a Rubio y Ralli a cargo de Taylor (Entrevista) con motivo del Primer Encuentro Anual del Instituto Hemisférico de Performance y Política de la Universidad de Nueva York, celebrado en Brasil el año 2000.

<sup>15</sup> Es significativo que el nombre original del proyecto haya sido “La danza del olvido”, nombre que fue, luego, reemplazado por el citado “Proyecto Memoria”, título que sintetiza, en términos más positivos y precisos, el propósito del grupo de luchar contra la amnesia colectiva.

<sup>16</sup> Como parte del trabajo de preparación previo que el grupo realizó para abordar el proyecto, invitaron a mujeres que tuvieran algún familiar desaparecido durante el conflicto armado interno para que compartiesen sus historias con ellos. La dinámica consistía en que, primero, Ralli, sentada en medio del escenario, relataba a cada mujer, de forma individual, la historia de Antígona y, luego, tras intercambiar lugares, su interlocutora relataba su propia historia. Estos testimonios y, más específicamente, la manera en que eran expresados (el tono, el volumen, los gestos, los silencios) constituyeron el material sobre el que la actriz construyó a los personajes de la obra. Asimismo, Rubio, en la citada entrevista con Taylor, califica este proceso como simbiótico, ya que, mediante él, ellos obtenían un testimonio y una gestualidad que constituirían una fuente invaluable para el trabajo de composición teatral posterior, pero, al mismo tiempo, otorgaban una dimensión histórica al testimonio de estas mujeres, lo cual les daba fortaleza para continuar en su ejercicio de denuncia y les otorgaba la esperanza de que, algún día, conseguirían justicia (Entrevista 3).

motivaciones del grupo para abordar el proyecto y para poner en escena Antígona en Lima en el año 2000:

Recurrir a Antígona es una manera de apelar a la memoria histórica universal para hallar en ella señales que nos ayuden a entender nuestra propia tragedia. . . Para nosotros, enterrar no es una metáfora del olvido. El enterramiento de un suceso o una persona implica evaluarlo, conocer su significado y ponerle un nombre para no olvidarlo; es ubicarlo como un hecho vivo y ejemplar en nuestra memoria. Allí debe estar como quien ocupa un espacio, dispuesto para el diálogo con nosotros, ahora o en el futuro.

Recurrir a Antígona es también pensar en las consecuencias del poder ejercido sin controles (Yuyachkani 6-7).

Creo que lo más importante de todo este proceso es la culpa, el procesamiento de esa culpa. Yo pienso que los peruanos, con esa cuenta de 25.000 muertos [a causa del conflicto armado interno],<sup>17</sup> hemos tenido y tenemos mucha culpa, y tenemos algo no resuelto con aquellos gestos que no supimos resolver a tiempo. Por eso, este espectáculo también, al mismo tiempo, es un acto de limpieza, es un enterramiento simbólico que hacemos cada noche para poder pasar con más limpieza a los otros temas que nos van a tocar. Y poder compartir también con nuestros compatriotas esa revalidación de Ismenas. Yo creo que más que Antígonas, en el Perú, han habido Ismenas. Y yo creo que más nos identificamos seguramente con Ismena que con

---

<sup>17</sup> Al momento de realizarse esta entrevista, aún no se había creado la CVR, por lo que aún no se habían llevado a cabo las investigaciones que arrojarían como resultado que el número de víctimas fatales del conflicto armado interno fue superior a 69.000 entre muertos y desaparecidos. Antes de que se diera a conocer el informe final de la CVR, la cifra aproximada que se manejaba como dato entre la opinión pública oscilaba en un rango entre 25.000 y 35.000 víctimas fatales.

Antígona, por ese gesto que no pudo hacer a tiempo (Taylor, Entrevista 10).

En síntesis, a partir de lo expuesto hasta el momento y sobre la base de las declaraciones de los artistas implicados en su puesta en escena, es posible sostener que Antígona se inserta coherentemente dentro de la línea de trabajo y el ideario de Yuyachkani. No obstante, si bien el espectáculo fue compuesto para confrontar especialmente al público peruano, el hecho de estructurarse sobre la base de un mito propio de la literatura universal y el tratamiento carente de referentes locales de la relectura de esta historia que se realiza tanto en el texto como en el espectáculo dotan a la propuesta de Watanabe y Yuyachkani de un carácter más abierto y permeable, y permiten que esta funcione escénica e ideológicamente en contextos distintos a aquel en el se inscribió originalmente.

En este espectáculo, además, la convicción del grupo acerca de la necesidad de rescatar la memoria histórica como medio para construir una identidad nacional más sólida e inclusiva adquiere ciertos visos particulares, debido al contexto en el que se inserta la pieza y a los hechos históricos con los cuales, inevitablemente, dialoga. Como ya se mencionó, la metáfora de la violencia fratricida y la necesidad de rendir las respectivas honras fúnebres a los caídos en combate, sin importar del bando que sean, son temas que gozaban de plena vigencia en el Perú en aquel entonces y cuya activación a partir de lo visto en escena resultaba forzosamente inevitable. Sin embargo, en el año 2000 (y quizá, aún hoy en día), en el Perú o, más precisamente, en Lima, donde se estrenó el montaje, dichos temas, ya de por sí bastante espinosos e incómodos, se tornaban más complejos y problemáticos, ya que se mezclaban y confundían con el tema de la culpa. Este matiz, de alguna manera ya mencionado por Ralli y Rubio en sus declaraciones citadas anteriormente, también estuvo presente en la mente del autor y, en cierta medida, incidió de manera crítica en la estructura final del texto, tal como se desprende a partir de la siguiente declaración del propio Watanabe:

Y me propuse que fuera una versión de Antígona narrada por Ismene. . . Se me ocurrió elegir la perspectiva de Ismene, recurrir a un efecto cinematográfico y ponerla al final para que, al final, ella revelara quién es. . . Ahí vino la idea de aterrizar en Ismene, de usar a Ismene como narradora, para expresar la intención de hablar del tema de la culpa, porque todos los peruanos somos, en alguna medida, Ismene. La idea era que, hacia el final, el público sintiera que, de alguna manera, estaba siendo aludido con el personaje de Ismene, y creo que el público sí lo entendió así. Realmente, la mayor cantidad de peruanos no hicimos gran cosa [ante el conflicto armado interno]. Sabíamos de la situación, sabíamos de esa lejana guerra que ocurría en la zona andina de Perú y solamente tuvimos conciencia de que esa guerra estaba en nuestro país cuando estalló la famosa bomba de la calle Tarata, en el centro mismo del barrio residencial de Miraflores [en Lima].<sup>18</sup> Ahí recién fue que tuvimos conciencia de que estábamos en guerra, que había subversión, pero... esa actitud sobrevive incluso hasta hoy. Esa culpa todavía no ha sido procesada, en la medida en que aún tenemos por investigar aproximadamente seis mil denuncias de desaparecidos. Y un número grande de fosas comunes, que van apareciendo. Ahora hay una

---

<sup>18</sup> El atentado del Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (PCP-SL) que tuvo lugar en la calle Tarata el 16 de julio de 1992, consistente en la explosión de un coche bomba en plena zona residencial, ocupa un lugar icónico en la memoria de los años de violencia en el Perú y su representación en el imaginario colectivo es bastante problemática. Para unos, solamente a partir de ese atentado criminal las clases media y alta de la capital tomaron conciencia de la guerra que se libraba en el resto del país. Para otros, como Salomón Lerner Febres, ex presidente de la CVR, simboliza el extremo de autoengaño al que había llegado dicha organización subversiva, pues dicho atentado, que buscaba crear la impresión fugaz de que el PCP-SL estaba cerca de vencer la guerra y conquistar el poder nacional, en realidad, fue una clara señal de que la organización subversiva había perdido el norte estratégico y trataba de ocultar este hecho con actos de crueldad y atrocidad desbocada (Un lento aprendizaje). Sin embargo, independientemente de la interpretación del hecho que se haga, es innegable que se trató de un acto criminal que acabó con la vida de 25 personas y dejó 135 heridos, tras el cual la comunidad limeña en pleno se movilizó pacíficamente en señal de apoyo a las víctimas de la guerra interna de todo el país y para exigir al gobierno una pronta solución del conflicto armado de una forma que respetase los principios de la democracia y los derechos humanos. Finalmente, cabe mencionar que, con motivo del quinto aniversario de la entrega del Informe final de la CVR a la comunidad nacional, en 2008, el colectivo de artistas plásticos Micromuseo, expuso la muestra fotográfica “Memoria del olvido: Calle Tarata – 16 de julio de 1992”, de la artista Ana María McCarthy, en la galería de arte “Paradero Habana”, en Lima. Se puede consultar parte del material que conformó dicha instalación en el sitio web del mencionado colectivo: <<http://www.micromuseo.org.pe/rutas/habanamemoriadelolvido/index.html>>.

Comisión de la Verdad [y Reconciliación] trabajando en estas investigaciones. Espero que lleguen a conclusiones válidas y se sancione a los culpables (Martínez 2-4).

La pregunta que se hace necesario abordar, tras leer las declaraciones de Ralli, Rubio y Watanabe, es por qué los peruanos o, más precisamente, los limeños se sentirían identificados con un personaje como Ismene, es decir, qué dramas y complejos llevamos latentes que se activan por medio de la confrontación con un personaje atormentado por la culpa de no haber reaccionado a tiempo y de haberle faltado a los hermanos cuando requerían nuestra acción. Es necesario, entonces, indagar en cómo funciona la dinámica de la culpa en el texto y en el espectáculo para conocer la real dimensión de esa supuesta identificación del público con el personaje de Ismene: por qué ocurre, cómo ocurre y qué hace posible dicho mecanismo especular. Sin embargo, más importante aún que todo ello es analizar cuál es la propuesta de Watanabe y Yuyachkani con respecto a dicho problema. Es decir, ¿el texto se queda en la constatación de la culpa u ofrece alguna alternativa para superar dicho entrampamiento? Ello, en cierta medida, equivale a analizar cómo se resuelve el drama de la protagonista para, a partir de ello, reflexionar sobre cómo dicho desenlace ofrece alguna alternativa al conflicto que el personaje comparte con la audiencia que se identifica con ella. No obstante, para poder arribar a dicho ejercicio de análisis, es imprescindible conocer el contexto histórico-temporal en el que se inserta el espectáculo, el cual será, como ya se ha establecido anteriormente, agente determinante de la construcción de su sentido. Por ello, con el fin de poder situar la puesta en escena en su contexto de recepción, será necesario reseñar también el momento histórico y político en que esta se inserta.

### **1.5. El contexto de la representación: los años de violencia en el Perú<sup>19</sup>**

---

<sup>19</sup> La síntesis sobre el conflicto armado interno que se realizará a continuación ha sido elaborada sobre la base del Informe final de la CVR y del texto Hatun Willakuy, versión abreviada del Informe final de la

Tal como se mencionó en la introducción de este mismo trabajo, las dos últimas décadas del siglo XX representan, dentro de la historia reciente del Perú, un período de crisis a nivel político, económico e institucional que tuvo como consecuencia (pero también como uno de sus componentes) el proceso de violencia resultante del conflicto armado interno que enfrentó a las organizaciones subversivas denominadas Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (PCP-SL) y Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) a las fuerzas armadas y policiales del Estado, enfrentamiento que encerró a la población civil en un fuego cruzado, y en un clima de inseguridad y terror. Esta crisis, a su vez, se inscribió en un contexto en el cual la corrupción se institucionalizó desde el gobierno, que, en la década de 1990, sistemáticamente violó el Estado de derecho y los principios de la democracia.

Si bien la obra se estrenó en el año 2000, es decir, en el punto en que los historiadores suelen marcar el fin de la guerra interna, es imprescindible realizar una exposición acerca de este conflicto, no solo porque hace las veces de telón de fondo de una pieza como Antígona, sino, sobre todo, justamente porque la propuesta de Yuyachkani y Watanabe dialoga conflictivamente con las heridas y secuelas dejadas por dicho episodio de violencia a escalas políticas, jurídicas, económicas y sociales, las cuales, para ese entonces, estaban muy lejos de ser un asunto superado (y menos aún resuelto).

El conflicto armado interno que sufrió el Perú entre 1980 y 2000 constituye el episodio de violencia más intenso, más extenso y más prolongado de toda su historia republicana. La Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), creada en 2001 con el propósito de investigar las violaciones de los derechos humanos cometidas entre los

---

Comisión de la Verdad y Reconciliación. El primero de estos textos puede consultarse en el sitio web de la CVR (<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>), donde, además, es posible encontrar otros documentos que pueden resultar de utilidad para quien esté interesado en estudiar dicho período de la historia peruana. El segundo texto se puede encontrar en el sitio web del Instituto de Democracia y Derechos Humanos de la Pontificia Universidad Católica del Perú - IDEHPUCP ([http://www.pucp.edu.pe/idehpucp/images/docs/hw\\_version\\_abrev.pdf](http://www.pucp.edu.pe/idehpucp/images/docs/hw_version_abrev.pdf)). Las referencias de las versiones impresas de ambas publicaciones se encuentran en la bibliografía final de este trabajo. Adicionalmente, una fuente audiovisual sobre la materia la constituye el documental sobre el conflicto armado interno elaborado sobre la base del Informe final de la CVR por Ideele Televisión, que fue emitido por episodios por Canal N (canal peruano de televisión por cable). La totalidad de los episodios se puede ver en el sitio web Youtube (<http://www.youtube.com>).

años 1980 y 2000 y contribuir a la acción de la justicia en relación con dichos crímenes, estima que el número total de víctimas fatales resultante de este período de guerra interna fue de 69.280 personas,<sup>20</sup> cifra que supera el número máximo de pérdidas humanas sufridas por el Perú en todas las guerras externas y civiles ocurridas a lo largo de sus 187 años de vida independiente.

La causa inmediata y fundamental del desencadenamiento de la violencia fue la decisión del PCP-SL de iniciar una “guerra popular” contra el Estado peruano en mayo de 1980. Esta decisión se tomó en un momento en el cual, tras doce años de dictadura militar, la sociedad peruana iniciaba una transición democrática ampliamente respaldada por los principales movimientos y partidos políticos nacionales y por la ciudadanía en general, la cual, desde finales de la década de 1970, canalizaba sus reivindicaciones, reclamos y anhelos de transformación social por otras vías, tales como organizaciones sociales, movilizaciones pacíficas y la participación electoral. Cabe señalar que, a diferencia de otros conflictos armados internos ocurridos en América Latina durante el siglo XX, donde los agentes estatales resultaron ser los principales responsables de la pérdida de vidas humanas, en el caso peruano, el principal grupo subversivo, el PCP-SL, fue quien provocó el mayor número de víctimas fatales (el 54% de los muertos y desaparecidos reportados a la CVR). Ello se debió a que la estrategia de esta agrupación implicó el uso sistemático y masivo de métodos de extrema violencia, crueldad y terror, y a que la agrupación desconoció deliberadamente las normas básicas de la guerra y los principios de los derechos humanos.

En 1984, el MRTA inició, a su vez, una lucha armada contra el Estado. A diferencia del PCP-SL, y en forma similar a otras organizaciones armadas latinoamericanas con las que mantuvo vínculos, el MRTA reivindicaba sus acciones y sus miembros usaban distintivos para diferenciarse de la población civil; se abstuvo de

---

<sup>20</sup> De acuerdo con la metodología estadística aplicada por la CVR, con un intervalo de confianza de 95%, los límites inferior y superior de dicha estimación serían 61.007 y 77.552, respectivamente (Informe final VIII, 315).

atacar a la población inerte; y, en algunas coyunturas, dio muestras de estar abierto a negociaciones de paz. Sin embargo, el MRTA, responsable del 1,5% de las víctimas fatales reportadas a la CVR, también recurrió a asesinatos, a la toma de rehenes y a la práctica sistemática del secuestro, crímenes que violan no solo la libertad de las personas, sino también el derecho internacional humanitario que la agrupación afirmaba respetar.

Frente a la situación de guerra interna antes descrita, el Estado tenía la obligación de defender el orden constitucional y a los ciudadanos en el marco del respeto incondicional de las leyes y de los derechos fundamentales de las personas. Sin embargo, a pesar de los intentos de los gobiernos comprendidos entre 1980 y 1992 por mantener la vigencia de los principios de la democracia y del Estado de derecho, quienes gobernaron durante dicho período carecieron de la comprensión necesaria y de un adecuado manejo del conflicto planteado por los grupos subversivos. Es más, a partir del golpe de Estado de 1992, Alberto Fujimori se convirtió en un gobernante autoritario que buscó permanecer en el poder consolidando una autocracia corrupta. En síntesis, los gobernantes, tanto los elegidos democráticamente como aquel que se aferró al poder de forma ilegítima, erraron al no aplicar una estrategia integral (social, política, económica, militar, psicosocial, de inteligencia y de movilización del conjunto de la población) para hacer frente, de un modo eficaz y dentro de los marcos democráticos, a la subversión armada, por lo que carecieron de la capacidad para contener su avance, de modo que la violencia se expandió en pocos años a lo largo de casi todo el país. Los gobernantes civiles, asimismo, aceptaron la militarización del conflicto y, abandonando sus fueros, dejaron la conducción de la lucha contrasubversiva en manos de las fuerzas armadas. Si bien es cierto que, dada la gravedad de los hechos, era inevitable y legítimo que los gobiernos constitucionales recurrieran a declarar estados de excepción y utilizaran la fuerza militar para hacer frente a las acciones terroristas, ello se hizo sin tomar las previsiones necesarias para impedir que los derechos fundamentales de la población



fueran atropellados. Peor aún, la autoridad civil desatendió durante mucho tiempo las denuncias de violaciones de los derechos humanos cometidas por las fuerzas del orden en las zonas más afectadas por el conflicto e, incluso, en varios casos, facilitó y garantizó la impunidad a los responsables de estas.

Dentro de este contexto, las fuerzas policiales, en un primer momento, y las fuerzas armadas, en una segunda etapa, tuvieron la responsabilidad de enfrentar a los grupos subversivos que desafiaban el orden constitucional y vulneraban los derechos fundamentales de los ciudadanos. Conjuntamente, dichas instituciones son responsables del 37% de víctimas fatales reportadas a la CVR.

Los agentes de la policía tuvieron que responder a la agresión del PCP-SL y del MRTA sin la preparación ni el entrenamiento adecuados, en condiciones logísticas precarias y sin contar con un adecuado apoyo del gobierno. A estas condiciones desfavorables, hay que agregarle las limitaciones de los servicios de inteligencia en aquel momento inicial, su desconocimiento del enemigo, las dificultades de coordinación entre los institutos policiales y la corrupción entre altos oficiales. Como resultado de todo ello, la subversión excedió las capacidades de las fuerzas policiales. Estas dificultades, sin embargo, no pueden ocultar el carácter masivo que adquirieron las prácticas autoritarias y represivas que ejecutaron en su acción contrasubversiva, y mucho menos justificar las violaciones de los derechos humanos en que incurrieron. Todo ello generó distanciamientos entre la policía y la población, y facilitó el arraigo, en el imaginario colectivo, de la imagen del policía como perpetrador y corrupto. No obstante, es necesario señalar que, a partir de 1985, la reorganización de la estructura del cuerpo policial y el desarrollo de sus servicios de inteligencia desempeñaron un rol decisivo en el logro de las capturas de los principales líderes subversivos (especialmente en 1992), lo que, a la larga, fue un factor fundamental para conseguir la derrota estratégica de la subversión.

Por decisión del gobierno, en diciembre de 1982, se encargó a las fuerzas armadas la conducción de la estrategia contrasubversiva. Sin embargo, en dicho

momento, estas solo tenían preparación y equipamiento para enfrentar un eventual conflicto convencional (conflicto externo), pero no para hacer frente a un enemigo que se camuflaba entre la población civil. Por ello, durante los primeros años de su intervención (1983-1985), carecieron de un adecuado trabajo de inteligencia sobre la organización, el perfil de los militantes y la estrategia del PCP-SL. Asimismo, por decisión de la autoridad civil, su objetivo debía ser terminar rápidamente el conflicto, sin tomar en cuenta en ello el costo en vidas humanas. Los militares se plantearon, entonces, recuperar el “dominio territorial”, partiendo del errado supuesto de que la población se dividía en poblados leales al Estado peruano y poblados subversivos, sin advertir que las poblaciones no eran homogéneas y contenían, por lo general, sectores sobre los cuales el PCP-SL se imponía por la coacción e, incluso, mediante el terror. Así, aunque la intervención militar inicial golpeó duramente la organización y la capacidad operativa del PCP-SL, produjo también una secuela de violaciones masivas de los derechos humanos al aplicar una estrategia de represión indiscriminada contra la población sospechosa de pertenecer al bando terrorista. Dicha estrategia resultó contraproducente, pues la represión indiscriminada en las zonas rurales postergó la ruptura entre el PCP-SL y los sectores más pobres del campesinado, y no evitó la expansión de las acciones armadas a otras zonas del país. En un segundo período, especialmente a partir de 1989, la estrategia contrasubversiva fue replanteada: se distinguió entre poblaciones amigas, neutrales y enemigas en los teatros de operaciones, y el objetivo principal de los militares ya no fue el control territorial, sino la eliminación de los comandos político-administrativos subversivos, aislar a la fuerza militar del PCP-SL y ganar la confianza de la población. La estrategia produjo resultados decisivos, como alentar la reacción del campesinado contra el poder subversivo y la masificación de los comités de autodefensa, que cambiaron las relaciones entre las fuerzas armadas y el campesinado. Durante esta etapa, las violaciones de los derechos humanos fueron menos numerosas, pero más deliberadas o planificadas que en la etapa anterior (incluso, llegaron a aparecer escuadrones de la

muerte, cuya actividad hizo que el Perú ocupara, durante dichos años, el primer lugar en el mundo en desapariciones forzadas). Esta suerte de capacidad de las fuerzas armadas para afinar sus estrategias de lucha contrainsurgente, la proliferación de los comités de autodefensa, la inteligencia operativa policial y el respaldo de la ciudadanía permiten explicar la derrota de la subversión a finales de la década de 1990. Sin embargo, ello no pudo evitar que la ética, el prestigio e, incluso, el bienestar y la eficiencia de las fuerzas armadas quedaran melladas por una cúpula de oficiales que pactó y unió su suerte al gobierno dictatorial.

Los crímenes y violaciones de derechos humanos perpetrados por las organizaciones subversivas y por las fuerzas de seguridad del Estado estuvieron lejos de ser simples excesos, es decir, errores aislados y extraños a la conducta típica de los actores armados. Por el contrario, reflejaron cursos de acción deliberados. El conflicto armado interno fue especialmente oneroso en vidas humanas por la aplicación de estrategias de guerra que asumieron muchas veces como un costo necesario la perpetración de actos que constituían graves infracciones al derecho internacional humanitario, crímenes de lesa humanidad, y violaciones al ordenamiento legal y constitucional del Perú. Del lado del PCP-SL, su ideología lo condujo a aplicar tácticas sumamente violentas y brutales, y lo hizo impermeable no solo a elementales valores humanitarios sino, incluso, a los mismos datos de la realidad. Se negó a cambiar los lineamientos esenciales de la estrategia que había elegido suponiendo que un conflicto cada vez más expandido e intenso era favorable a su causa. Del lado de los agentes del Estado, estos percibieron el reto de reprimir a la subversión en democracia y respetando los derechos humanos como un obstáculo, y no como una forma de legitimar su actuación. La abdicación del poder civil hizo posible que el peso del diseño y ejecución de la estrategia contrasubversiva cayera, fundamentalmente, en las fuerzas armadas, a las que se garantizó, de diversas maneras, mecanismos de impunidad que, una vez perdida la democracia, se institucionalizaron bajo la forma de una amnistía general. Sin embargo, el costo político de prácticas como las

ejecuciones arbitrarias y las desapariciones forzadas, así como la necesidad de una mayor eficiencia en la lucha contrasubversiva, produjeron en las fuerzas del orden revisiones estratégicas que variaron el patrón de violaciones de los derechos humanos existentes, pero que dejaron graves problemas sin resolver en la situación carcelaria y judicial.

El conflicto, que abarcó una proporción del territorio nacional mayor a la de cualquier otro conflicto armado, ha dejado secuelas muy profundas en todos los ámbitos de la vida nacional. Su amplitud e intensidad acentuaron los graves desequilibrios nacionales, destruyeron el orden democrático, agudizaron la pobreza, profundizaron la desigualdad, agravaron formas de discriminación y exclusión, debilitaron las redes sociales, y propiciaron una cultura de temor y desconfianza. Asimismo, el conflicto tuvo como resultado la masiva destrucción de la infraestructura productiva, el deterioro de la capacidad de producción de la población, y la pérdida de capital social y de oportunidades económicas. La violencia también destruyó y desorganizó la vida social local, lo que produjo un profundo debilitamiento de la sociedad civil, de los partidos políticos y de las instituciones en donde más necesario era el afianzamiento de un tejido social: los sectores más marginados y necesitados de inclusión y expansión de la ciudadanía. El conflicto armado interno, a su vez, intensificó hasta niveles insoportables el miedo y la desconfianza, lo que contribuyó a fragmentar y atomizar la sociedad. En esas condiciones, el sufrimiento extremo ha causado resentimiento, y ha teñido de recelo y violencia la convivencia social y las relaciones interpersonales, así como ha dejado secuelas psicosociales en la población afectada por la violencia. Finalmente, no es posible dejar de mencionar que una secuela del conflicto armado interno en el terreno político es la descomposición moral en la que se hundió el país durante los últimos años de la dictadura de Fujimori. En efecto, la forma en que el Estado, las fuerzas políticas y sectores importantes de la opinión pública enfrentaron esos años, mostrando indiferencia, tolerancia hacia las violaciones de los derechos humanos y disposición a trocar democracia a cambio de

seguridad como costo necesario para terminarlo, abrió paso a la autocracia y a la impunidad. Por ello, la CVR constató que el conflicto armado interno, además de demostrar una precaria vigencia del orden constitucional y el Estado de derecho, vulnerados en aquellos tiempos de crisis, evidenció las graves limitaciones del Estado para garantizar el orden público y la seguridad, así como los derechos fundamentales de los ciudadanos dentro de un marco de actuación democrático.

Los datos mencionados anteriormente no solo exponen la magnitud e intensidad de la violencia, sino que revelan también la gravedad de las desigualdades de índole étnico-cultural que aún prevalecen en el país, lo cual se torna más explícito aún cuando se constata que la violencia no golpeó de manera similar a todos los peruanos, sino que impactó desigualmente en diferentes espacios geográficos y en diferentes estratos de la población. Así, la CVR constató que existió una relación entre situación de pobreza y exclusión social, y la probabilidad de ser víctima. No resulta casual que el 85% de las víctimas fatales se concentre en cinco de los departamentos más pobres del país. Ello no significa, sin embargo, que la pobreza sea la causa principal del conflicto armado interno; no obstante, sí hace posible afirmar que los sectores sociales menos favorecidos resultaron los más vulnerables y afectados por la guerra interna.<sup>21</sup> Cabe mencionar, además, que la exclusión social y la pobreza, en el

---

<sup>21</sup> La pobreza no explica por sí sola el estallido del conflicto armado. Se trata, más bien, de uno de los factores que contribuyó a encenderlo. En realidad, más dramática que la pobreza en sí misma, es la desigualdad en la distribución de la riqueza, y en la distribución del poder político y simbólico, que se traduce, entre otras manifestaciones, en un régimen centralista donde existe casi un abismo entre Lima, la capital, y el resto del país. Esta situación produjo capas sociales sensibles a propuestas de ruptura radical con el orden establecido (que, debido a su coherencia absoluta, aparentemente libran a la población de un presente que les ofrecía escasas satisfacciones y demasiadas incertidumbres) y áreas geográficas donde esta tarea insurgente podía emprenderse. A esto, habría que sumarle un Estado poco legitimado, en pleno proceso de transición hacia la democracia; la presencia de ideologías políticas que consideraban natural un orden vertical y excluyente, impuesto recurriendo a la violencia cuando fuera necesario; la ausencia de partidos políticos con propuestas nacionales y leales al sistema democrático; un embrionario desarrollo de la ciudadanía, así como una escasa y desigual conciencia de lo que implicaba tener y ejercer derechos; y una casi inexistente tradición de administración de justicia imparcial y universal. Finalmente, es necesario considerar ciertos elementos coyunturales de las décadas finales del siglo XX. Entre ellos, cabe citar una severa crisis económica que desembocó en una hiperinflación inédita en la historia peruana (la tasa de inflación anual en 1990 fue de 7.658%), y momentos de aguda crisis política que debilitaron el sistema de partidos y propiciaron la aparición de liderazgos informales. Corolario de esta crisis política fue un golpe de Estado en abril de 1992 y, años más tarde, en noviembre de 2000, el abandono de la Presidencia de la República por su titular de facto en medio de uno de los mayores escándalos de corrupción de la historia del país. Del mismo modo, se debe tener en cuenta que, durante las décadas de violencia terrorista, el Perú padeció el azote del narcotráfico, que pactó con la subversión, y vivió dos conflictos bélicos con Ecuador, en 1981 y en 1995.

Perú, tienen un rostro rural y campesino. Y fue precisamente en esas zonas y entre esa población donde se produjo la mayor cantidad de víctimas. Así, de acuerdo con las estimaciones de la CVR, el 79% de las víctimas reportadas vivía en zonas rurales y el 56% se dedicaba a labores agropecuarias, cifras que revelan su real dimensión cuando se las contrasta con los datos arrojados por el censo de 1993, según el cual solo el 29% de la población nacional vivía en zonas rurales y únicamente el 28% de la PEA nacional estaba ocupada en labores agropecuarias.

Juntamente con las brechas socioeconómicas, el proceso de violencia puso de manifiesto las distancias y desigualdades de índole étnico-cultural entre las víctimas y el resto del país. Los resultados de las investigaciones de la CVR señalan que el 75% de las víctimas fatales del conflicto tenían al quechua u otras lenguas nativas como idioma materno, dato que contrasta de manera elocuente con el hecho de que la población que comparte dicha característica constituye solo el 16% de la población según el censo de 1993. Asimismo, en términos relativos, las víctimas fatales reportadas a la CVR tenían niveles educativos muy inferiores al promedio nacional: mientras que, de acuerdo con el censo nacional de 1993, cerca del 40% de la población nacional tiene niveles educativos inferiores a la educación secundaria, en el caso de las víctimas fatales documentadas por la CVR, esa proporción se elevó al 68%.

Finalmente, las investigaciones de la CVR concluyen que la tragedia que sufrieron las poblaciones del Perú rural, campesino, pobre y poco educado no fue sentida ni asumida como propia por el resto del país, lo que delata, a juicio de dicho grupo de trabajo, el velado racismo y las actitudes de desprecio subsistentes en la sociedad peruana. De hecho, como concluye la CVR, la violencia, que afectó principalmente a las zonas y grupos menos integrados a los centros del poder económico y político, no fue sentida ni asumida como propia por el resto del país. En efecto, ya Nelson Manrique, cuyo análisis del proceso es anterior a la publicación del Informe final de la CVR, señalaba que la gran mayoría de las víctimas de la violencia

política pertenecían a estratos que suelen ser percibidos como ciudadanos de segunda clase y que, en la práctica, no gozan de iguales derechos que los individuos de la sociedad dominante (24). Esta indiferencia fue aún más crítica en el caso de la capital, Lima, cuya población percibió el conflicto armado como algo, hasta cierto punto, ajeno y lejano hasta que se vio directamente afectada por la violencia en la etapa final del proceso.<sup>22</sup> La CVR va más allá en su condena a la actitud de los sectores urbanos, medianamente instruidos, beneficiarios de los servicios del Estado y habitantes de zonas alejadas del epicentro del conflicto, de quienes afirma que no solo miraron mayoritariamente con indiferencia los episodios de la guerra interna que tenían lugar en la región andina, sino que incluso reclamaron una solución rápida al conflicto, y estuvieron dispuestos a trocar democracia por seguridad y a tolerar las violaciones a los derechos humanos como el costo necesario para terminar con la subversión lo más pronto posible.

Antígona, sin embargo, como ya se mencionó, se estrenó recién en febrero de 2000, cuando ya la subversión estaba, si no derrotada, al menos, controlada. Dicho año, dentro de la historia reciente del país, por otra parte, es bastante significativo. En noviembre, el entonces presidente Alberto Fujimori, hoy reo de la justicia peruana, después de diez años de gobierno y tras haber ganado las últimas elecciones presidenciales de manera fraudulenta, viajó a Japón y, desde ahí, renunció al cargo de primer mandatario. Ese mismo mes, el presidente del gobierno de transición, Valentín Paniagua, creó la Comisión de la Verdad, que fue ratificada, en junio de 2001, por el presidente Alejandro Toledo bajo el nombre de Comisión de la Verdad y

---

<sup>22</sup> Sobre este punto, como se mencionó páginas atrás, es elocuente la diferencia entre las cifras aproximadas de víctimas fatales del conflicto armado interno manejadas por la opinión pública antes de la publicación del Informe final de la CVR (entre 25.000 y 35.000) y el dato arrojado por la investigación realizada por dicho grupo de trabajo: más de 69.000 víctimas entre muertos y desaparecidos a manos de las organizaciones subversivas o de los agentes del Estado. Al respecto, Lerner Febres manifestaba lo siguiente en el discurso pronunciado al entregar al Presidente de la República el mencionado Informe final: “En efecto, los peruanos solíamos decir, en nuestra peores previsiones, que la violencia había dejado 35 mil vidas perdidas. ¿Qué cabe decir de nuestra comunidad política ahora que sabemos que faltaban 35 mil más de nuestros hermanos sin que nadie los echara de menos? . . . El informe que le entregamos expone, pues, un doble escándalo: el del asesinato, la desaparición y la tortura en gran escala, y el de la indolencia, la ineptitud y la indiferencia de quienes pudieron impedir esta catástrofe humanitaria y no lo hicieron” (Presentación del Informe 2).

Reconciliación (CVR). Su tarea, según lo formuló su propio ex presidente, Salomón Lerner Febres, en el discurso pronunciado para presentar el trabajo de la CVR a la comunidad internacional, consistió en:

[...] investigar los crímenes y violaciones de los derechos humanos cometidos entre los años 1980 y 2000 en el contexto del conflicto armado interno, contribuir a la acción de la justicia en relación con dichos crímenes, señalar los factores que hicieron posible la violencia, proponer al Estado peruano medidas de reparación de daños a las víctimas, plantear reformas institucionales para enfrentar las causas y las secuelas de la violencia, e iniciar un proceso de reconciliación (Presentación del trabajo 1).<sup>23</sup>

Sin embargo, no por coincidir la fecha del estreno de Antígona con el año de la creación de la CVR, la puesta en escena de esta se inscribe en una coyuntura donde la recuperación de la memoria histórica como medio para alcanzar la justicia y la reconciliación nacional era una idea aceptada por la población en general y por los espectadores del montaje, es decir, los limeños, en particular. Se trata, en realidad, de un asunto bastante más problemático. Más allá de que una tarea como la realizada por la CVR pudiese contar con detractores de diversos tipos debido a también diversos factores e intereses, es necesario recordar, siguiendo en ello el análisis de la situación que realiza Manrique, que su creación no respondió a las demandas de organizaciones revolucionarias en armas interesadas en el esclarecimiento de los

---

<sup>23</sup> El decreto supremo de junio de 2001 que crea la CVR establece que su misión es “[...] esclarecer el proceso, los hechos y responsabilidades de la violencia terrorista y de la violación de los derechos humanos producidos desde mayo de 1980 hasta noviembre de 2000, imputables tanto a las organizaciones terroristas como a los agentes del Estado”. De manera más específica, el mismo dispositivo legal agrega que ello implica: “a) Analizar las condiciones políticas, sociales y culturales, así como los comportamientos que, desde la sociedad y las instituciones del Estado, contribuyeron a la trágica situación de violencia por la que atravesó el Perú; b) Contribuir al esclarecimiento por los órganos jurisdiccionales respectivos, cuando corresponda, de los crímenes y violaciones de los derechos humanos por obra de las organizaciones terroristas o de algunos agentes del Estado, procurando determinar el paradero y situación de las víctimas, e identificando, en la medida de lo posible, las presuntas responsabilidades; c) Elaborar propuestas de reparación y dignificación de las víctimas y de sus familiares; d) Recomendar reformas institucionales, legales, educativas y otras, como garantías de prevención, a fin de que sean procesadas y atendidas por medio de iniciativas legislativas, políticas o administrativas; y e) Establecer mecanismos de seguimiento de sus recomendaciones”.



hechos, ni a la presión de una sociedad civil movilizada para indagar en las causas y consecuencias de la violencia y que haya reclamado que se reparen los daños perpetrados contra las víctimas. Esta fue posible, más bien, debido al colapso del régimen fujimorista y al de las fuerzas armadas en tanto institución como consecuencia de estar involucradas con la red de corrupción del gobierno (25). En realidad, difícilmente las demandas de las instituciones comprometidas con la defensa de los derechos humanos hubieran podido materializarse en la creación de dicho grupo de trabajo de no haberse revelado la naturaleza corrupta y antidemocrática del gobierno.

#### **1.6. Los espectadores: de la indiferencia a la identificación por la culpa**

En todo caso, el hecho a resaltar y retener a partir de la exposición precedente es que el público frente al cual se estrenó Antígona es uno que, en su momento, adoptó una posición ambigua frente al conflicto armado interno y cuya autorepresentación de cara a los hechos de violencia no resultaba menos equívoca y conflictiva. En efecto, como se comentó en la sección anterior, la indiferencia marcó la actitud de las clases medias urbanas, particularmente de los limeños, frente a la guerra interna de finales del siglo XX. Esta actitud, gradualmente (aunque no por ello sin conflictos de por medio), se fue transformando una vez que la escalada de violencia llegó a la capital y, sobre todo, una vez que se reveló la naturaleza escandalosamente corrupta y antidemocrática del gobierno de Fujimori. A partir de ese momento, dicho sector de la población se vio en la encrucijada que le planteaba el choque entre lo que entendían que debía ser su deber ciudadano —investigar y denunciar los crímenes cometidos durante el conflicto armado interno y no tolerar la impunidad— y su deseo de evadir las responsabilidades que les correspondían dentro de dicho evento oscuro de la historia nacional. El público frente al cual se estrenó el montaje de Yuyachkani se trataba, entonces, de un público que, contemplando y reexaminando los hechos de dicha tragedia nacional en retrospectiva, en una

coyuntura de lucha contra la impunidad y donde existía un mandato social de búsqueda de la verdad y la justicia, empezaba a entrever las implicancias de su indiferencia inicial y las responsabilidades ligadas a la posición que asumió durante todo el proceso. Frente a ello, la propuesta de Watanabe y Yuyachkani no hacía sino tornar más complejo aún el problema derivado de dicha situación.

Se comprende, entonces, que el drama de un personaje como Ismene, marcado por el remordimiento por haber asumido una actitud pasiva frente a unos hechos escandalosos de violencia que reclamaban su intervención (sin la cual se habría permitido y avalado la comisión de actos atroces), pudiese funcionar como una suerte de espejo donde el público limeño viera reflejada su identidad problemática y sus conflictos no resueltos frente al proceso de violencia política y de posterior retorno a la democracia. Por otro lado y coincidentemente, el ejercicio que realiza el personaje de indagar en la memoria para poder comprender y dotar de sentido a una serie de acontecimientos traumáticos es un proceso análogo al que empezaría a realizar la CVR a partir del año siguiente. De hecho, así como a Ismene, en el pasado inmediato, la visión del cuerpo del hermano insepulto y, en el presente, la presencia recurrente de dicha imagen en su imaginación son causas de angustia y remordimiento,<sup>24</sup> a la sociedad peruana en general y a los espectadores de la puesta en escena en particular también, la confrontación con sus muertos y desaparecidos les generaban similares estados emocionales. Se hace necesario, entonces, en el caso de Ismene, para aliviar dicho tormento y procesar sanamente las ausencias, realizar un rito funerario simbólico que la reconcilie consigo misma y con su comunidad familiar; en el caso de la sociedad peruana, es necesario, además del gesto de reparación simbólica, como condición previa y como acto de justicia, reconocer el papel que cada actor social desempeñó durante el conflicto armado interno y, por tanto, que cada uno asuma sus respectivas responsabilidades morales, políticas y judiciales.

---

<sup>24</sup> En su faceta absolutamente material, el enterramiento consiste en eliminar la visión de la muerte, por lo que no es casual que la visión y la imaginación sean causas de ansiedad para el personaje (Briceño, *Ismene* 5).

### **1.7. La redención de Ismene: reinterpretación del concepto de víctima y redescubrimiento de su capacidad de acción**

La adaptación de Watanabe, sin embargo, no plantea el problema en términos de víctimas y victimarios o de inocentes y culpables. Una lectura bajo dichas categorías maniqueas convertiría a Ismene, por no haber accedido a la petición de su hermana, en cómplice de la violencia y de la injusticia, y la juzgaría culpable simplemente por el hecho de haber sobrevivido. Tal conclusión y su respectiva proyección sobre la realidad de los espectadores resultaría una acusación sin fundamento. El texto de Watanabe, más bien, abre la posibilidad de interpelar a la multiplicidad de actores que formaron parte del conflicto armado interno desde puntos de vista alternativos y desde ópticas más flexibles, pero, sobre todo, ofrece la posibilidad de explorar la “memoria no heroica” (Langer 162) de los actores sociales que desempeñaron el papel de espectadores. Si bien es cierto que el texto de Watanabe funciona como un detonante para reavivar la culpa latente de los espectadores con relación a los acontecimientos de violencia del pasado reciente, el énfasis que realiza en la desmesura con que Ismene asume su culpa, revela, sin por ello poner nunca en duda el valor y la necesidad del rescate de la memoria colectiva, los peligros de quedarse atrapado en una actitud de este tipo y de reducir el sentido de la existencia a un remordimiento perpetuo como compensación por la inercia del pasado.

El mayor tormento de Ismene no es solo la culpa por no haber reaccionado cuando las circunstancias exigían adoptar una postura clara frente a los hechos, sino la confrontación de su actitud pasiva con aquello que ha elevado a una suerte de categoría de ideal de conducta: la hazaña de su hermana. De esa manera, efectivamente, Ismene construye su identidad a partir de la culpa, pero también lo

hace a la luz de la actitud heroica de su hermana o, en otras palabras, se autorepresenta a partir de la mirada de Antígona. Al respecto, compárese la descripción de sí misma que la propia Ismene coloca en boca de su hermana con la que ella hace de Antígona: “Mi hermana Ismene es inocente. Sus pensamientos más atrevidos / no van más allá de su tímido frontal” (37) y “Tienes el corazón puesto en cosas ardientes, en deseos / de desobediencia que a otros helarían o convertirían / en estatuas del miedo” (23). En la primera, la insignificancia y la cobardía, rasgos con los cuales Ismene se autodefine, terminan siendo subrayados por la actitud protectora y exculpatoria de Antígona, que representa a su hermana como objeto de compasión por su incapacidad y sumisión. En la segunda, la idealización casi hiperbólica de la valentía de Antígona queda explicitada claramente. Definitivamente, el signo más elocuente de la nula valoración que se otorga el personaje y de la insignificancia que siente que la define es el hecho de que, durante su relato, oculte su identidad y su propia voz (que, como se ha señalado ya, enmascara y presta al resto de personajes, al igual que su cuerpo) hasta su intervención final. Así, el sentimiento de culpa que el personaje comparte con la audiencia adquiere una nueva (y más corrosiva) dimensión al ser contrapuesto con aquella que se asume que debió ser la conducta por la que se debió optar. En ese sentido, se comprende la afirmación de Briceño con respecto a que Antígona se convierte en el verdadero trauma de Ismene y que la obra es la exploración de ese trauma (Ismene 4). De hecho, el propio personaje de Ismene evidencia cómo sus tormentos residen en el terreno de la subjetividad, es decir, en su percepción de la realidad: “Destino es de los débiles crear señores del poder, / así como en sueños creamos seres para nuestro miedo, y solo el dormido / los ve, y se angustia” (19) y “No hay peor tormento que la propia imaginación / y Antígona no cesa en mi mente” (57). Esta forma de enfocar los acontecimientos encierra a Ismene en la repetición compulsiva de un rito que no produce efecto liberador alguno. Precisamente, la actitud que asume frente a tal acto y las circunstancias en las cuales lo intenta realizar generan, en la terminología de Scheff (Catharsis) ya comentada, una

ausencia de distancia frente a los acontecimientos traumáticos, lo que impide la consecución del efecto catártico.

Esta falta de distancia queda evidenciada físicamente en la obsesión con la que el personaje se aferra a la máscara mortuoria que ha robado. En cierta forma, esta posesión secreta revela su incapacidad para comprender el carácter simbólico (y no real) del gesto ritual que debe ejecutar. Solo cuando, al final de la pieza, tras realizar las libaciones del rito funerario, acepte desprenderse de la máscara de Polinices, objeto que, por sinécdoque, representa a la totalidad del cuerpo del hermano, el ritual adquirirá pleno sentido y se producirá la ansiada redención del personaje al, realmente, desaferrarse del recuerdo del hermano caído y al haberlo dejado partir y, por tanto, al haber asumido el carácter irreparable de su pérdida. En la puesta en escena, el carácter liberador de este gesto era más evidente aún: Ismene abría la pequeña caja de madera que había depositado a un margen del escenario en su primera aparición; sacaba de ella la máscara mortuoria que se había colocado sobre el rostro de Polinices para preservar sus facciones del acecho de la descomposición y de los animales carroñeros y que alguien había sustraído anónimamente, momento en el cual el espectador toma noticia de que, contra toda sospecha, fue robada por Ismene (y no por Antígona, como todo hacía suponer); la dejaba caer al suelo, con lo cual la pieza de yeso se quebraba y rompía en pedazos; alzaba, luego, la pequeña caja de madera por encima de su cabeza y dejaba caer la tierra que esta albergaba sobre los restos esparcidos de la máscara funeraria, con lo que se formaba una suerte de velo o cortina de arena delante del personaje; y, finalmente, extendía sus manos juntas en señal de ofrecimiento, imagen con la cual se cerraba la ceremonia ritual y el espectáculo.

De esa manera, además, Ismene, al quebrar la máscara funeraria de su hermano, que encubre su primer acto de disidencia, como señala Briceño, quiebra su negativa inicial a actuar y confronta a su hermana (The Museum 8), o, más precisamente, al trauma que genera en su imaginación la imagen de su hermana, lo

que la había conducido a interiorizar una representación de sí misma en la que su persona carecía de cualquier valor positivo.<sup>25</sup> Así, al quebrar la máscara, que viciosamente permanecía como signo material de la culpa, se libera a sí misma y, al mismo tiempo, libera a su hermano, quien recibe las exequias que no recibió oportunamente y, por tanto, puede ingresar al mundo de los muertos dignamente y en paz.

Con este ritual tardío con el que se cierra el texto y la puesta en escena, queda graficada la purificación y se hace claro que el personaje comprende que aquel objeto —la máscara mortuoria— solo representaba a su hermano pero no era él realmente, y que aferrarse a dicha pieza no anulaba las acciones del pasado ni compensaba lo que no se había hecho en su momento. Después de todo, lo que Antígona demandaba era la ejecución de un rito de transición, no una posesión fetichista: “Quiero que toda muerte tenga funeral / y después, / después, / después / olvido” (33-34). Al abandonar aquella posesión inútil, Ismene empieza a tomar la distancia necesaria para entender que hay formas de recordar y de honrar a los muertos que no tienen porqué ser destructivas, y para asumir de un modo menos desgarrador el dolor de la ausencia y continuar con su vida, sin que ello implique deslealtad o evasión alguna.

Precisamente, si, como observa Persino, la revelación de la identidad de la Narradora constituye el punto de engarce entre la obra griega y el presente de los espectadores, punto a partir del cual Ismene se convierte en el espejo del público, que es confrontado por la culpa generada por el miedo que experimentó en determinado momento e impelido a recuperar la memoria del período de violencia (97), el gesto final de la protagonista antes comentado cifra y sintetiza el propósito de Yuyachkani de, mediante este espectáculo, convocar a un acto de duelo pospuesto por la sociedad, ya sea por incapacidad para realizarlo o por una negativa a reconocer su necesidad. Por su parte, en su análisis de la pieza, A'ness proyecta el carácter

---

<sup>25</sup> Briceño va incluso más allá en su interpretación del desenlace de la pieza y señala que el gesto final de la protagonista confronta también a la tradición literaria, que la ha solido representar como un ser cobarde y pasivo (The Museum 8).

necesario y liberador de este gesto final hacia la comunidad de espectadores: “The image is not only a stunning and most powerful symbol of burial, but also an act of purification, one that a war-torn country requires in order to heal” (406). Ralli, a su vez, incide en esta necesidad de purificación colectiva al comentar el propósito de la propuesta de Yuyachkani:

[W]e wanted to perform Antigone because it was only through a story that happened 2500 years ago that we could talk about what was happening to us at the moment. We had to recognize, all of us, as citizens, that we had maintained a “despicable silence” before thousands of corpses spread throughout all of Peru. The bodies had been silenced, yet they waited to be buried so that they could rest in peace. . . We Peruvians were all Ismene; we needed to start making that symbolic gesture to complete the burial. . . Those who haven’t been able to bury their dead have been stripped of their right to determine a site, to name the absent one, to enact the necessary farewell. For almost twenty years, half the country lived in that reality. Antigone, the performance, arrived as a necessary act of cleaning (A’ness 407).

La actitud culposa por haber sobrevivido a un acontecimiento traumático que caracteriza a Ismene constituye un rasgo de lo que Lawrence Langer, en su estudio sobre testimonios de supervivientes del Holocausto, denomina “memoria no heroica” (162-205). Según esta teoría, para los sobrevivientes, haber resistido a los episodios de muerte está asociado a una especie de moral ambigua y confusa. Esta percepción de los hechos se desprende del contraste con aquellos actos que, por oposición, se consideran heroicos, a la sombra de los cuales se interpreta el resto de acciones. El heroísmo, por su parte, tiene que ver con la construcción de una identidad excepcional al interior de una comunidad y suele estar relacionado con la capacidad de un individuo para actuar de modo extraordinario (Briceño, Ismene 6). Desde esta perspectiva, sobrevivir difícilmente es concebido y valorado como un acto del todo

heroico. En el caso de Ismene, esta situación es más compleja aún debido a que su propia hermana es considerada por todo Tebas como una heroína debido a su sacrificio en defensa de unos principios éticos que la enfrentaron al poder de un tirano. De hecho, como Hemón se encarga de explicar, “toda la ciudad llora a Antígona” (45). Como consecuencia de ello, Ismene establece una jerarquía entre el valor de las vidas humanas, en la que, consecuentemente con esta forma de percibir la realidad, ella, por su supuesta conducta mezquina y cobarde, ocupa el último escalafón, a la sombra de sus hermanos mártires. Es, pues, incapaz de pensarse de una manera que no la represente como culpable y, por lo tanto, no puede concederle ningún valor a su forma de actuar, pero, además, tampoco puede percibir la capacidad de agencia que subyace a su papel de sobreviviente, con lo cual no solo no repara el daño del pasado, sino que perpetúa su pasividad de cara al futuro.

En última instancia, el texto de Watanabe, al colocarnos frente a la desmesura de la retórica de la culpa como fuente creadora de identidades, muestra no solo su carácter estéril y nocivo en la construcción de subjetividades, sino que desvela aquello que parece haber quedado sepultado bajo este discurso: la inocencia de quien lo articula. En efecto, Ismene, al igual que es absolutamente incapaz de percatarse de su excesivo remordimiento, es incapaz de cuestionar el excesivo impulso de muerte de su hermana, así como de percibir el daño que le ocasiona pensarse a través del filtro de las acciones de esta. Ciertamente, se encuentra en una posición compleja en la que debe conciliar el afecto por sus familiares, la necesidad de sobrevivir que sustentó sus acciones y el daño resultante de haber actuado bajo ese móvil (Briceño, Ismene 7). Por ello, no puede plantearse la posibilidad de que no tiene porqué existir culpa en el hecho de haber querido sobrevivir; de que haber sentido miedo frente a la muerte no la convierte en una cobarde; de que la violencia y el sacrificio radical no son las únicas formas de resistencia y subversión frente al poder arbitrario; y de que aún es totalmente posible optar por la acción, aunque desde nuevos parámetros.



Si bien el texto es claro en su condena al ejercicio arbitrario del poder y en cuanto al carácter absurdo de las guerras, no emite juicios con respecto a la manera en que procedió cada uno de los hijos de Edipo. De hecho, el texto plantea que, más allá de las diferencias que, en su momento, los enfrentaron en bandos opuestos, los dos hermanos son iguales: “. . . déjame / que termine de abrir la tierra para que sea madre / y acoja a Polinices como acogió a Etéocles. / Son hermanos irrenunciables, guardia, ya sin facción ni contienda / y acaso mutuamente se están llamando” (33) y “Sé bien / que Polinices venía a devastar nuestra patria y que Etéocles la defendía, / pero ahora, muertos, el Hades les otorga igualdad de derechos” (37). El texto tampoco resuelve la disyuntiva de si haber cedido a un impulso de prudencia racional, es decir, el temor a la muerte, sea más o menos noble y efectivo que haber sucumbido al impulso irracional del sacrificio absoluto.

Llama sí la atención sobre los daños irreparables implicados en cualquier ejercicio de violencia, pero, sobre todo, invita a los receptores a relativizar a los personajes como mecanismo para repensarse en tanto nación. Específicamente, como también concluye Briceño, amplía la categoría de víctima más allá de la definición que circunscribe el concepto a los individuos muertos o desaparecidos a manos de los grupos subversivos o de los agentes del Estado, y plantea que la población que no pudo o no supo cómo reaccionar a tiempo es también, desde otros parámetros de análisis, una víctima (en última instancia, de su remordimiento, que los conduce a construirse una identidad culposa y anula su capacidad de agencia). Y, así, mediante este replanteamiento del concepto, como señala A'ness, la propuesta de Watanabe y Yuyachkani pretende remover el estigma social asociado a la categoría de víctima que, por otro lado, se encuentra tan arraigado en el inconsciente de la audiencia del espectáculo (411). Por ello, el texto expone la ineficacia de la memoria no heroica de un individuo que no sabe cómo escapar de sus fantasmas, que no halla la manera de declarar que también desempeñó un rol de víctima y no de cómplice durante el conflicto, y que quisiera recuperar (pero no se atreve a decirlo) la cualidad

ética que ha perdido en una historia donde ha quedado atrapado para siempre (Briceño, Ismene 8). Precisamente, en la recuperación de esa cualidad ética es donde reside la posibilidad de redescubrir la capacidad de agencia de Ismene y, por extensión, la de los espectadores, que comparten su mismo drama y condición.

Así, Watanabe, de alguna manera, no solo resucita a Ismene para proporcionar una lección a un Estado con voluntad de corregir sus errores del pasado o para dotar de una voz pública a los reclamos de las fuerzas de la resistencia. Su vuelta a los escenarios para recordar a sus muertos, como observa A'ness, es una forma de reafirmar su convicción en la vida (al ser una manifestación del dolor producido por aquellos que no tenían por qué partir aún) que encierra un contenido altamente político (405). Por ello, es posible sostener que Watanabe trae a Ismene de vuelta al escenario para darle la oportunidad de hablar de aquellos hechos de los que fue una testigo privilegiada pero que, en su momento, no pudieron ser vistos (y que, en cierto sentido, aún tampoco pueden ser vistos del todo plenamente) ni comentados en la esfera pública. Y estos acontecimientos no pudieron ser vistos ni se pudo hablar de ellos tanto porque existía una imposibilidad para acceder a dicho conocimiento (en mucho, debido a una voluntad de ocultamiento y a una cómoda pasividad de quienes debieron indagar acerca de ellos) como en el sentido de que pesaba un tabú sobre dichos eventos. De esa manera, nos viene a hablar del cuerpo de Polinices, expulsado a los márgenes de la ciudad, y de la violencia arbitraria ejercida contra sus restos y su memoria como mecanismo para instaurar el terror y someter a una población entera a los caprichos de un dictador; nos viene a hablar de las acciones de Antígona, gestadas en la intimidad de sus afectos y de su mundo interior, las cuales también le granjearon ser condenada a una injusta agonía no visible a los ojos de su comunidad; y, finalmente, nos viene a hablar de su propio tormento: de la culpa que siente por sus omisiones y de cómo el remordimiento no le otorga descanso. En síntesis, Ismene viene a exponer asuntos que han permanecido invisibles a la mirada pública aunque han estado operando en el fuero interno de todos los miembros de la comunidad. De

hecho, con plena consciencia de que la realidad no solo está compuesta por lo empíricamente verificable, el texto pregunta: “¿Cómo brindar, borrando de mis ojos lo que no ven / pero que ciertamente es?” (22). Y, al hacerlo, no solo interpela al público acerca de sus propias experiencias, similares y análogas a las de su protagonista, sino que demuestra la necesidad de realizar un reconocimiento de la responsabilidad que cada uno comparte en estas historias de violencia y de superar este entrampamiento traumático (cuya existencia, muchas veces, es negada) con el fin de rehacer la propia vida individual y de reconstruir la comunidad. E Ismene, quizá sin proponérselo explícitamente o sin ser plenamente consciente de ello, nos enseña cómo iniciar esta tarea.

Watanabe y Yuyachkani, de esa manera, al colocar al centro del escenario a un personaje que encarna la esencia del testigo, por medio del mecanismo especular ya descrito anteriormente, envían un mensaje poderoso a aquellos que ocupan un lugar semejante desde sus asientos en la sala acerca de la dignidad y de la capacidad de agencia de aquellos que desempeñaron (voluntaria o accidentalmente) y desempeñan aún hoy un rol de testigo. En palabras de A'ness, este mensaje sería que sobrevivir no es algo por lo que haya que sentirse culpable y nunca es demasiado tarde para optar por la acción sobre la inacción ni para elegir la voz por sobre el silencio (406). Por eso, situándose en la línea de análisis seguida por Briceño, es posible señalar que el texto de Watanabe, al redimir a Ismene sacándola de su representación fija como un ser cobarde e insignificante, la convierte en un instrumento que permite a los espectadores repensar su rol como actores sociales dentro del conflicto armado interno y de la reconstrucción democrática. La pregunta es, entonces, cuáles son esas herramientas que proporciona la propuesta de Watanabe y Yuyachkani que contribuyen a construir una comunidad basada en lazos más solidarios y justos, es decir, una comunidad reconciliada con su pasado y consigo misma. La respuesta está en la reflexión sobre las implicancias éticas y políticas de

los espectadores en tanto testigos de la violencia y en tanto herederos del legado de la memoria histórica.

En este punto, es útil recuperar el esquema elaborado por Victor Turner para describir lo que, metafóricamente, denominaba “dramas sociales”. De acuerdo con este modelo, los momentos críticos en la historia de una sociedad podrían ser clasificados en cuatro etapas: ruptura, en la que el orden social es quebrado; crisis, en la que el conflicto social estalla y se despliega; acción redireccionadora, que corresponde al momento de transición tras el conflicto; y reagregación, en la que el viejo orden es recuperado o se da inicio a uno nuevo (“Social Dramas” 37-42). Lógicamente, el período de indagación sobre los hechos de violencia y búsqueda de la reconciliación nacional se sitúa en la tercera fase. Se trata, pues, de un momento “liminal”, situado entre un período de crisis extrema y la posibilidad de gestionar una estabilidad renovada. Es también, a pesar de la incertidumbre que lo rodea y de la falta de certezas a las cuales aferrarse, en términos de Turner, un momento de caos productivo que encierra múltiples e, incluso, inéditas posibilidades de desarrollo (“Are there universals?” 12). Sin embargo, para crear un orden más justo y solidario a partir de ese caos, es necesario que la comunidad se confronte con su pasado desde una distancia crítica y terapéutica. Esta toma de conciencia, según Turner, se puede dar por medio del lenguaje racional jurídico o por medio del lenguaje metafórico y simbólico de las manifestaciones rituales (“Social Dramas” 41). En el caso peruano, a lo primero corresponde el proceso iniciado a través de las investigaciones de la CVR y, dentro de lo segundo, se inscribe una pieza como la Antígona de Watanabe y el grupo Yuyachkani.

Tornar este caos en una etapa verdaderamente productiva supone captar el valor de un personaje como Ismene. Para ello, como receptores, también hay que realizar un cambio en la focalización. Si nuestra atención únicamente se centra en las hazañas de Antígona, nunca será posible que nos percatemos de que solo accedemos a estas gracias a la hermana que la sobrevivió. Sin ella, nos sería vedada

toda la historia y los hechos caerían en el olvido. Recuérdese, al respecto, retomando los comentarios iniciales sobre la forma unipersonal de la pieza, que Ismene presta su cuerpo y su voz a los ausentes; sin ello, sería imposible conocer sus acciones y, por tanto, sería imposible comprender el presente, en la medida en que este es resultado de cómo dichas acciones pasadas repercutieron en determinadas circunstancias que han dado forma a nuestra situación actual. Y si bien en el pasado Ismene optó por la inacción, en el presente, al, literalmente, poner en escena sus recuerdos, está optando por ejecutar la única acción que puede hacer en tanto sobreviviente: dar vida a aquellos recuerdos traumáticos que tanto tienen que decir aún y transmitirlos a un conjunto de espectadores para que estos, a su vez, también los mantengan con vida transmitiéndolos a otros. De esa manera, si, en el pasado, Antígona luchó contra el tirano, en el presente, Ismene combate contra la amnesia colectiva.

De hecho, la tensión memoria-olvido prácticamente estructura todo el texto. Así, desde el inicio de la pieza, la voluntad colectiva de evitar confrontar la materialidad de los acontecimientos violentos es explícita: “Qué rápido el viento de la madrugada ha borrado las huellas de huida de los argivos. // Cuando la luz es brillante como la de esta mañana, parece que el pasado / es más lejano. / Pero no, ellos huyeron apenas anoche, no más noches” (15); “No la bebieron [nuestra sangre] y agradezcamos hoy la vida / y el sol / y la paz que es un aire transparente, y empecemos a olvidar” (16); y “Los pastores han llevado las cabras y ovejas / más allá de las colinas de Tebas, adonde el pasto / no esté sucio de sangre. / Volverán cuando todos los muertos de la guerra estén enterrados” (17). Frente a ello, se opone todo el acto enunciativo de Ismene, cuya acción dramática y razón de ser en tanto personaje es recordar aquel pasado de violencia y muerte. La voluntad de recordar de Ismene, de acuerdo con la dinámica especular de la puesta en escena, confronta al público con sus propios problemas irresueltos frente al conflicto armado interno, y les ayuda a comprender que dicha violencia configura un capítulo traumático de la historia colectiva de todo el país (no solo de aquellos tradicionalmente calificados como

víctimas) que no puede ser olvidado, sino, todo lo contrario, debe ser asumido por la colectividad en pleno para que pueda ser entendido y, sobre ello, reconstruir la nación.

De esta manera, recuperando los postulados teóricos del capítulo anterior, es posible sostener que la propuesta de Watanabe y Yuyachkani es una performance que, a partir del ejercicio de la postmemoria, es decir, de la transmisión de un conjunto de recuerdos traumáticos a un conjunto de individuos que no los han vivido directamente pero que poseen suficientes elementos en común con estos relatos como para identificarse con ellos e inscribirlos en su propia historia, crea el tipo de espectador que hemos denominado “espectador-testigo”. Así, Yuyachkani apuesta por el rescate de la memoria histórica y la creación de espectadores-testigo como fundamentos para crear un relato que permita a los espectadores comprenderse un poco más como nación.

El gesto final de purificación y reconciliación de Ismene, tan necesario en una sociedad que acaba de atravesar por una guerra fratricida, y la demostración de la capacidad de acción que poseen los testigos, en tanto custodios de la memoria colectiva y en tanto agentes que deben velar por la reparación de los daños perpetrados en el pasado inmediato de la comunidad, otorgan una responsabilidad a los espectadores frente a lo que se revela y denuncia en la pieza. Así, el propio espectáculo escapa a su condición efímera y crea una comunidad política de espectadores en la cual los asuntos expuestos en escena, concernientes todos ellos a la vida pública de dichos individuos en tanto comunidad, permanecerán operativos en la consciencia de estos e, idealmente, serán vueltos a dotar de plena vigencia en la arena política. De esa manera, el propio espectáculo vuelve al público testigo de la violencia y lo invita, además, a reproducir el proceso del cual ha sido objeto o, en otras palabras, volver testigos de esos mismos hechos a otras personas, es decir, a transferirles o heredarles la condición de testigo, con todos los riesgos y responsabilidades que implica ver algo y actuar a partir de aquello visto (o, en este caso, aprehendido por medio de un relato). Por ello, el espectáculo, que asigna una

dimensión ética a la actividad intelectual de recepción, se convierte en un evento que implica al espectador en una experiencia estética, ética y política. En este caso en particular, el teatro se convierte en un espacio que funciona como espejo de ciertos momentos traumáticos de la historia nacional reciente en el que el público aprende algo acerca de su identidad colectiva y de la responsabilidad ética y política que atañe a su rol de espectadores. Se produce, entonces, un metacomentario social y una reflexión metateatral.

De esa manera, el espectador es confrontado con un espectáculo de violencia, destrucción y muerte que desborda el ámbito de lo puramente ficcional en un doble sentido: por un lado, porque es posible establecer una analogía con los hechos de la realidad peruana y, por otro, porque delega una responsabilidad ética al espectador frente a lo presentado. Así, frente a lo puesto en escena, resulta imposible la indiferencia o, en palabras de Antígona, “¿Cómo entrar danzando y cantando en los templos / si en la colina más dura hay un cuerpo sin enterramiento?” (22).

Antígona, entonces, obliga a los espectadores a tomar conciencia de que si se quiere superar las causas que dieron origen a la violencia, así como sus secuelas, y si el país quiere funcionar realmente como una nación, es necesario que el pasado sea incorporado al presente, sea asumido por toda la población, y funcione como una fuente de lecciones y como recordatorio de las injusticias que aún se deben reparar. Sintomáticamente, un signo que revela que aún resta mucho por avanzar en la compleja tarea de reconstrucción de la nación es el ya comentado desenlace del espectáculo: Ismene, tras realizar el postergado homenaje a su hermano caído, desaparece en las sombras de las cuales emergió. Por tanto, si bien la pieza representa un avance significativo en dicho proceso, tenso e inestable, de reconstrucción nacional, en la medida en que impele a reconocer sus responsabilidades a quienes desempeñaron un rol de testigos de la violencia y los convierte en guardianes de la memoria de dicho período, por lo menos, en el año 2000, aún no estaban dadas las condiciones para que un personaje como Ismene,

salida de las tinieblas de sus remordimientos, se convierta en una presencia definitiva en el escenario. Antes, los espectadores de su drama debían realizar un ejercicio semejante al suyo, es decir, reconocer la necesidad de ejecutar los funerales postergados y, efectivamente, llevarlos a cabo. Solo entonces, en medio de una comunidad reconciliada consigo misma, más solidaria y comprometida con la defensa de los derechos de todos los peruanos, un personaje como Ismene podría ingresar al escenario público absolutamente redimida para no abandonarlo más.



## Capítulo 2

### **Antígona en Huanta (Ayacucho): performance política, encarnación de la memoria y resistencia simbólica**

De acuerdo con una de las principales premisas teóricas que fundamenta el análisis que se viene desarrollando, el ejercicio de la recepción en la experiencia teatral no solo no puede prescindir del contexto espacial y temporal en que esta se lleva a cabo, sino que, incluso, es indesligable de estos factores. En otras palabras, retomando, una vez más, las ideas de Marvin Carlson (Places of performance) y Patrice Pavis (“Producción y recepción”) ya expuestas anteriormente en este mismo estudio, el contexto espacial y temporal en el cual se encuentra situado el espectador de una obra teatral interviene en el proceso por medio del cual este otorga un sentido al espectáculo que está presenciando. En ese sentido, como se ha expuesto ya anteriormente, esta investigación plantea y, al mismo tiempo, se sostiene en la premisa según la cual el lugar y el tiempo específicos de la representación ya producen por sí mismos significados que enmarcan y, hasta cierto punto, condicionan la interpretación de aquellos eventos que suceden en su interior. Ello permite afirmar también que ambas variables constituyen poderosos agentes de significación que generan connotaciones que interactúan y dialogan con las que el texto ya de por sí potencialmente alberga.

Así, en el capítulo anterior, se vio no solo cómo Antígona, de José Watanabe y el Grupo Yuyachkani, permitía al público peruano repensar de una manera productiva el tema de las responsabilidades éticas y políticas de los sobrevivientes al conflicto armado interno acaecido entre 1980 y 2000; sino cómo dicha pieza, puesta en escena en Lima en el año 2000, en medio del accidentado proceso de transición democrática por el que atravesó el país, establecía un diálogo conflictivo con cierta construcción de la identidad que tenía como uno de sus ejes a la culpa por la distancia y la indiferencia con las que los limeños asumieron, en su momento, la tragedia nacional de finales del

siglo XX, y, al mismo tiempo que la propuesta del autor y del grupo interpelaba sobre este punto a sus receptores inmediatos, también revelaba maneras inéditas de ejercer la ciudadanía de forma activa, solidaria y humana. En el presente capítulo, se pretende analizar, continuando con el método ya ensayado de situar el texto dramático en su contexto específico de representación, qué significados particulares adquirió la pieza de Watanabe y Yuyachkani al ser puesta en escena en Huanta, provincia situada en el departamento de Ayacucho, en septiembre de 2001. En otras palabras, el propósito del presente capítulo es indagar en las condiciones de recepción de dicha puesta en escena para reconstruir, en la medida en que lo permite la metodología de trabajo que se viene aplicando, cómo fue leída la propuesta subyacente a Antígona en dicho contexto de recepción y qué repercusiones a nivel político adquirió dicha interpretación de la pieza en el momento particular en que se inscribió.

### **2.1. El contexto de la representación: la gira “Para que no se repita” y las audiencias públicas de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) en Ayacucho**

Para poder analizar la interpretación particular que se hizo de la Antígona de Watanabe y Yuyachkani en aquella puesta en escena en Huanta en el 2001, es necesario situar dicho espacio de representación en el contexto sociohistórico de aquel momento, así como reseñar los principales rasgos de aquel espacio geográfico que pudieran haber intervenido y condicionado la recepción del montaje en ese tiempo específico. Ello equivale a preguntarse cuál fue el lugar de Ayacucho en general y de Huanta en particular dentro de la historia del conflicto armado interno, coyuntura con la que, inevitablemente, dialoga la puesta en escena en cuestión, y bajo qué circunstancias se produjo el montaje de Yuyachkani en dicho lugar. Solo de esa manera será posible reconstruir las condiciones de recepción particulares de aquella representación del texto de Watanabe y, al mismo tiempo, captar cómo fueron actualizados y leídos sus significados potenciales.

Ayacucho, palabra que, en quechua, irónicamente, significa “rincón de los muertos”, dentro de la historia peruana reciente, constituye el emblema del sufrimiento a causa de la violencia desatada durante la guerra interna y, por tanto, posee un lugar singular en la memoria colectiva nacional al haber sido el principal escenario de batalla del conflicto armado de finales del siglo XX. Ello, desgraciadamente, convierte a su población en la más afectada por aquellos episodios de violencia y atrocidad, y, a su vez, en la comunidad que padece de manera más crítica las respectivas secuelas de dicha tragedia nacional así como la más necesitada de reparación y justicia.

El departamento de Ayacucho es una de las zonas más pobres del país. Según el censo de 1993, contaba con 492,507 habitantes (1.7% de la población nacional), de la cual 51.9% vivía en el ámbito rural y un 71.7% tenía al quechua como idioma materno. Básicamente, se trata de una región rural que, al no contar con recursos que pudieran ser considerados como atractivos para el capital económico extranjero o nacional, ni constituir ningún polo económico dinámico y cuya comunicación con el resto del territorio nacional, hasta más allá de mediados del siglo XX, estaba condicionada por una escasa y pésima estructura vial, se vio subordinada a la evolución de otros circuitos económicos más dinámicos, y, al mismo tiempo, se vio condenada a una suerte de encajonamiento geográfico y desarticulación con relación al resto del país. Principalmente como consecuencia de estas circunstancias, hacia mediados del siglo pasado, la región mostraba signos visibles de depresión económica, y contaba con uno de los PIB más bajos del país así como con altas tasas de emigración hacia otras regiones más dinámicas económicamente, especialmente de la costa. Cabe señalar, además, que los censos nacionales muestran un lento crecimiento poblacional del departamento, muy por debajo de los promedios del resto del país.

Las posibles razones que determinaron que una agrupación con un discurso a favor de la violencia indiscriminada como el Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (PCP-SL) surgiera en un espacio con las características antes señaladas —

pobreza extrema, ruralidad, marginalidad, ajeno a la modernidad— son diversas y complejas de desentrañar. Para los propósitos del presente trabajo, será suficiente señalar que el aislamiento geográfico de la zona —que se traducía en una casi total independencia para que la agrupación subversiva diera forma y difundiera su ideología de corte fundamentalista, desarrolle su organización totalitaria y entrene a sus cuadros armados—, así como la incapacidad del Estado y de la clase gobernante para responder adecuadamente a las demandas de una población frustrada en sus esfuerzos de movilidad social y en sus aspiraciones de progreso, convirtieron a Ayacucho en un lugar estratégico y prácticamente ideal para el surgimiento del PCP-SL. Precisamente ahí su prédica utópica y violenta fue recibida favorablemente y aceptada por ciertos grupos minoritarios de jóvenes, hartos de la situación de postergación, marginación, pobreza y exclusión social, económica y política en la que se encontraba la población local casi de manera estructural desde inicios de la República, pero, sobre todo, porque la administración estatal no ofrecía alternativas viables de cambio o mejora a esta situación histórica, lo que dotaba de un oscuro atractivo a la opción armada como vía para canalizar dicha frustración y revertir la situación, a todas luces percibida como no natural y abiertamente injusta.<sup>26</sup> Por ello, no es de extrañar que el grupo terrorista naciera en dicha región, alrededor de un núcleo de profesores y estudiantes de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, y que, en localidades de la zona, realizara sus primeras acciones terroristas, con la cuales dio inicio a su lucha armada contra el Estado peruano en 1980.

---

<sup>26</sup> Es importante, sin embargo, acotar, juntamente con la CVR, que si bien el PCP-SL ofrecía a los jóvenes de aquel entonces un discurso utópico que les brindaba la ilusión de contar con una identidad totalizante, en el fondo, los encerraba en una organización fundamentalista y opresora basada en una relación absolutamente vertical entre el partido y la sociedad así como en el culto a la figura del líder. Asimismo, cabe señalar que, a pesar de su inicial aparente solidaridad con las demandas y reivindicaciones populares de la región, el PCP-SL no tomó en consideración las verdaderas necesidades y aspiraciones económicas del campesinado, ni sus organizaciones propias ni sus especificidades culturales, y, más bien, convirtió a los campesinos en una “masa” que debía someterse a la voluntad del partido. Es más, su acción subversiva reveló una absoluta ceguera; de ahí su falta de respeto hacia la persona humana y al derecho a la vida, incluyendo la de sus militantes, en quienes alimentó una vena fanática que se convirtió en su particular sello de identidad. Por ello, la CVR considera que el PCP-SL llevó su ideología fundamentalista y su organización totalitaria a extremos insostenibles (Informe final VIII, 317-318).

De acuerdo con las investigaciones de la CVR, en la región ayacuchana, no solo se registra el mayor número de víctimas fatales entre los años 1980 y 2000 (10,686, lo que representa el 42.5% del total nacional), sino que, en dicho departamento, se constata, además, un descenso poblacional sin punto de comparación con otras regiones del país, que se debe a que un tercio de su población se vio obligada a desplazarse hacia otros lugares como consecuencia del conflicto armado interno. Por ello, como resultado del proceso de violencia de origen político, Ayacucho ha sido el único departamento del país que ha mostrado una tasa negativa de crecimiento poblacional (-0.2) durante el periodo intercensal 1981-1993. A ello, hay que añadir un conjunto de secuelas de diversa índole de las que aún la zona no se recupera, tales como la destrucción del aparato económico-productivo, y de los sistemas de servicios comunales y estatales; violación de derechos civiles y políticos; destrucción de la institucionalidad estatal y social; y daños psicológicos y emocionales en la población (Informe final IV, 15). Recuérdese, con el objetivo de dimensionar la magnitud de las secuelas del proceso de violencia, especialmente en lugares como las provincias de Ayacucho, que el conflicto, como señala Julie Guillerot, se desarrolló sobre la base de situaciones previas de desigualdad (étnica, social y de género), inequidades que se han visto agravadas por la violencia (41).

Dentro de este nefasto escenario de terror y muerte, la provincia de Huanta posee, desgraciadamente, un protagonismo singular. De acuerdo con la división espacial realizada por la CVR para un estudio más preciso del despliegue territorial de la violencia, Huanta, juntamente con las provincias de Huamanga y La Mar, forma parte de la denominada la zona II de la región sur central. Esta zona es el espacio donde se concentra la mayor cantidad de muertos de todo el ciclo de violencia, especialmente entre los años 1983 y 1985, lo que se explica debido a que, desde el inicio hasta el final de la contienda, constituyó un espacio donde confluyeron la violencia de los grupos subversivos, la respuesta represiva indiscriminada de los agentes del Estado y las acciones militarizadas de las rondas campesinas de

autodefensa. De hecho, un acontecimiento crítico y altamente significativo dentro de esta historia de violencia es que, a partir de enero de 1983, el Ejército y la Infantería de Marina se hicieron cargo del control político y militar de Huamanga y Huanta, respectivamente. Coincidentemente, los años 1983 y 1984 han quedado registrados en la historia como los dos años donde se constata la mayor cantidad de asesinatos de civiles en las tres ciudades que conforman la mencionada zona II de la región sur central, lo que la convierte en uno de los escenarios del departamento de Ayacucho donde se libró el conflicto armado con mayor intensidad. Como evidencia de ello, solo basta repasar las estimaciones de la CVR, las cuales recogen que, entre 1981 y 1984, la cantidad de muertos contabilizados en las tres ciudades es equivalente a los registrados en la misma zona en todos los años siguientes que duró el proceso de violencia de origen político. Y, al interior de este cuadro, Huanta ocupa una posición resaltante al presentar la mayor cantidad de víctimas fatales de todo el departamento y, por ende, de todo el país entre 1980 y 1984, de la misma manera que es la provincia con mayor número de muertos de todo el período 1980-2000 (Informe final IV, 77).

Planteadas, en líneas generales, las secuelas del conflicto armado interno en Huanta, la pregunta, ahora, debe ser qué ocurría en dicha provincia a inicios del siglo XXI y de qué manera llegó el montaje de Yuyachkani a dicha ciudad, ajena al circuito teatral comercial nacional, básicamente concentrado en ciudades de la costa y, especialmente, en Lima.

En abril de 2002, la CVR, plenamente consciente del valor simbólico de su decisión, inició en Huamanga y Huanta una de sus actividades más impactantes y controversiales: el programa de audiencias públicas. Las audiencias públicas eran sesiones en las que los comisionados recibían, ante la opinión pública nacional, el testimonio de víctimas o testigos sobre hechos que habían afectado gravemente a la víctima, o a su grupo familiar o social. La CVR buscaba, de esta manera, que los afectados directamente por la violencia enriquecieran la investigación que se le había

encomendado realizar con su verdad personal, con su interpretación de los hechos, y con sus esperanzas de justicia y reparación, pues estaba convencida de que el establecimiento de la verdad histórica sería una tarea incompleta si no se realizaba, simultáneamente, un esfuerzo por devolver la dignidad a las víctimas, es decir, por lograr que la sociedad reconociera en ellas el valor que corresponde a cada ciudadano y ciudadana. Así, esta acción permitiría a la CVR, como apunta Kimberly Theidon, ser fiel a uno de los principios esenciales de esta clase de grupos de trabajo: la escritura de nuevas narrativas nacionales que resulten más inclusivas respecto de los grupos históricamente marginados durante la construcción del Estado. Precisamente, el procedimiento para concretar este objetivo, en abierto contraste con los agresivos interrogatorios que caracterizan a los procesos policiales y legales, es establecer, tal como lo hacen las comisiones de la verdad, un proceso de investigación riguroso pero centrado o amistoso hacia las víctimas, es decir, incluir en la tarea de recopilación de información una dinámica de escucha simpática de los testimonios de los afectados por la violencia antes que una hermenéutica de la sospecha (11).<sup>27</sup>

Como se ha mencionado anteriormente, la gran mayoría de las víctimas de las violaciones de derechos humanos estudiadas por la CVR provenía de sectores marginados y desatendidos por la comunidad nacional, cuyas versiones sobre lo ocurrido, frecuentemente, habían sido ignoradas, manipuladas, o habían encontrado como respuestas más habituales a la violencia y el desprecio. Precisamente, desde la perspectiva de la CVR, una forma de restablecer los vínculos de las víctimas de la violencia de origen político con la sociedad en términos de igualdad implicaba que los testimonios que recogían sus experiencias de dolor fueran tomados en serio por la

---

<sup>27</sup> Al respecto, la misma Theidon, recogiendo una idea de Michael Ignatieff, ha sugerido que, en parte, el trabajo de las comisiones de la verdad consiste en reducir el rango de mentiras permisibles que pueden ser razonablemente dichas sobre el pasado (26). Es decir, como señala Félix Reátegui, quien también retoma la misma idea de Ignatieff, si estos grupos de trabajo, ya sea por razones de índole epistemológico o de índole ideológico, pueden no encontrar la verdad exacta sobre un periodo de violencia atroz, al menos pueden reducir la cantidad de falsedades que circulan sobre este en el discurso público sin ser objetadas (122). Precisamente, las comisiones de la verdad, como apunta Theidon, al usar estándares de evidencia más flexibles que los métodos tradicionales de investigación judicial, pueden ofrecer historias alternativas generalmente enfrentadas con las versiones oficiales del pasado (en particular, cuando los agentes estatales han sido los principales perpetradores de crímenes de lesa humanidad) (26).

comunidad nacional, y que se hicieran gestos públicos de reconocimiento y respeto a su calidad de ciudadanos. Las audiencias públicas, en ese sentido, fueron diseñadas para mostrar que era posible, desde una instancia formada por el Estado, tratar a todos los ciudadanos como personas iguales y a las víctimas como personas con derechos, y no como objetos de conmiseración o sospecha. En ese sentido, las audiencias públicas pretendían mostrar que, en el país, era posible relacionarse con horizontalidad.<sup>28</sup>

A su vez, estas ceremonias se basaban en la convicción de que la oportunidad de rendir testimonio frente al país representaba un acto de dignificación y sanación para las víctimas que participaban en ellas y para aquellas personas que, eventualmente, pudieran identificarse con los casos presentados. En esa medida, las audiencias públicas constituían también una oportunidad privilegiada para que el país se solidarizara y reconociera, conjuntamente, la dignidad de las víctimas, por tanto tiempo negada. Por ello, se puede sostener que las audiencias públicas, tal como lo pretendió la CVR, ampliaron el espacio público nacional al darle voz a los sectores tradicionalmente excluidos y, al mismo tiempo, debido a la inmediatez del testimonio y al contacto directo con las víctimas, estimularon una reflexión humana sobre la necesidad de respetar los derechos de todos los peruanos. Por ello, fueron un esfuerzo que se alineó con el objetivo de alcanzar la reconciliación nacional, entendida esta como la superación de las formas de discriminación que victimizan permanentemente a amplios sectores de la población, e impiden que los peruanos reconozcamos y celebremos nuestra diversidad.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Respondiendo a este propósito fundamental, cada detalle de las audiencias públicas fue diseñado con la voluntad de mostrar esa igualdad esencial: las víctimas no fueron sometidas a interrogatorios como si sus versiones de los acontecimientos fuesen objeto de duda; tampoco fueron confrontadas con perpetradores que negarían los hechos; ni fueron colocadas, solitariamente, lejos de los comisionados, sino que fueron acogidas y escuchadas con respeto.

<sup>29</sup> Salomón Lerner Febres, ex presidente de la CVR, describía de la siguiente manera las motivaciones y fundamentos del programa de audiencias públicas en el discurso que pronunció en Huamanga, al inaugurar la primera de estas ceremonias públicas: "Nosotros estamos convencidos de que, entre los grandes daños ocasionados a la población afectada por la violencia, uno de los más graves es el perjuicio moral, el despojo de la dignidad de que fueron víctimas numerosos peruanos. Ese robo de la dignidad fue causado, en primer lugar, por los perpetradores de violaciones de los derechos humanos: la desaparición, la tortura, el asesinato de nuestros seres queridos, el saqueo de nuestros bienes, todos ellos son



Sin embargo, un proyecto con tales objetivos y de semejante envergadura requería, para no fracasar, de una campaña previa de sensibilización que informara a la población, especialmente a la más afectada por la guerra interna, de las tareas y funciones de la CVR en general y de las audiencias públicas en particular; preparara el ánimo de la población de cara a este ritual de testimonio y reivindicación; quebrara las barreras, temores, prejuicios y autocensuras que, eventualmente, pudieran atentar en contra de la participación activa de la ciudadanía en dichas sesiones; y evidenciara la importancia y necesidad, tanto en el plano individual como colectivo, de acercarse a compartir la experiencia de violencia sufrida en carne propia con la comunidad nacional en un ambiente seguro, donde sus voces no serían juzgadas, sino que serían acogidas abiertamente en medio de un clima de respeto y, si cabe, afecto. Para hacer frente a estos problemas, la CVR, a través de la Asociación de Servicios Educativos Rurales (SER), acudió a Yuyachkani con una propuesta, que, casualmente, coincidió y contribuyó a dar forma a una inquietud que, por ese entonces, tenía el grupo: llevar parte de su repertorio teatral a las zonas más afectadas por el conflicto armado interno. Así, acordaron realizar una gira de dos de las piezas del grupo más directamente relacionadas con el tema de la violencia política, Adiós Ayacucho y Antígona, durante agosto y septiembre de 2001, en nueve ciudades particularmente golpeadas por la guerra interna y donde, al año siguiente, se celebrarían audiencias

---

inaceptables atropellos que lastiman seriamente nuestra dignidad de seres humanos. Pero, además, esos atropellos se vieron agravados, si eso cabe, por la prolongada indiferencia del resto de la sociedad ante el sufrimiento de las víctimas. Durante muchos años, la población peruana prefirió voltear el rostro, no mirar de frente, no hacer caso de la tragedia que estaban viviendo sus hermanos más humildes. Esa condena al silencio, ese olvido por parte del Estado y de la sociedad, también es una forma de arrebatarnos nuestra dignidad, y eso es lo que queremos empezar a remediar con ceremonias públicas como esta que hoy inauguramos. Las audiencias públicas son, en efecto, una instancia en la que la Comisión de la Verdad y Reconciliación quiere dar la palabra a quienes durante muchos años tuvieron que soportar en silencio numerosos atropellos y crímenes imposibles de describir. Deseamos, pues, poner fin a ese silencio y hacer que todo el país escuche y comience a sentir como propia esa tragedia. . . Este es un espacio y un tiempo que pertenece a las víctimas. Esta es una ocasión para que ellas cuenten la dura historia que vivieron y para que el resto del país brinde el reconocimiento por tanto tiempo negado. . . Son momentos para la escucha respetuosa y compasiva y, sobre todo, para la dignificación de las víctimas: para recuperar el recuerdo de quienes fueron muertos; para oír la voz de quienes fueron humillados y vejados de mil maneras. . . Amigos, el abuso y la muerte irracional se enseñorearon alguna vez entre nosotros. . . Ahora, todos los peruanos estamos abriendo un nuevo camino. . . Dando testimonio de nuestro dolor, prestándonos respetuosa atención unos a otros, es decir, reconociendo nuestra historia compartida, empezaremos a cerrar viejas heridas y a asentar, por fin, los cimientos de una convivencia reconciliada, pacífica y fraterna" (Inauguración de las audiencias públicas).

públicas: Tingo María, Huánuco, Ayaviri, Sicuani, Abancay, Chalhuanca, Vilcashuamán, Huanta y Huancayo. La gira, que se inscribió en los esfuerzos del grupo por colaborar en la labor de reconstrucción de la memoria histórica y enfrentar los traumas dejados por la guerra interna, se tituló “Para que no se repita”. Su finalidad, en palabras de Francine A’ness, fue, mediante la riqueza semiótica y evocativa de la performance, transformar temporalmente el espacio público ordinario en un lugar ritual para la reflexión y la curación (399).<sup>30</sup> De hecho, el propio director del grupo, Miguel Rubio, enfocó el trabajo de Yuyachkani de una manera similar: “[Fue un] Primer paso para dignificar a los afectados, un acto de limpieza necesario, cuyo sentido mayor era restablecerles su derecho a decir, a buscar la justicia, y comprometer al país para que nunca más vuelva a producirse la barbarie” (El cuerpo ausente 53-54).

## 2.2. El público y sus presupuestos de recepción

A partir de lo expuesto, resulta evidente, pues, que la audiencia del montaje de Huanta es bastante distinta de la que asistió a la puesta en escena en Lima el año anterior. Para empezar, se trató de un público que formaba parte de una tradición cultural no occidental o que, en todo caso, se encontraba en medio de una situación de contacto (muchas veces, conflictivo) entre la cultura andina y la llamada modernidad occidental. El resultado de esta relación desigual —pues la tradición occidental es un modelo cultural hegemónico, que representa, además, un capital simbólico cargado de autoridad y prestigio— es una cultura heterogénea, inestable y no exenta de contradicciones, en la que conviven —a veces, enfrentados; otras, inéditamente fusionados— elementos de ambas visiones del mundo. Si bien esta situación es altamente compleja (de lo que da cuenta la amplia bibliografía sobre el

---

<sup>30</sup> El compromiso del grupo con la CVR continuó al año siguiente, durante la realización de las audiencias públicas. Los miembros de Yuyachkani no solo asistieron a las sesiones, sino que, de forma paralela, en las ciudades donde se celebraban estas, pusieron en escena la obra Rosa Cuchillo, especialmente creada para la ocasión, y realizaron talleres e instalaciones en calles y espacios públicos. Para un análisis más detallado de este proceso, véanse A’ness (“Resisting Amnesia”) y Rubio (El cuerpo ausente).

tema que se ha producido desde la antropología, la sociología y, más recientemente, desde el campo de los estudios culturales), para efectos del presente análisis, basta retener como elementos que definen y caracterizan al público que asistió a la puesta en escena en Huanta que era mayoritariamente analfabeto, no tenía al castellano como lengua materna y, en términos generales, no estaba acostumbrado al consumo de las formas estéticas de ficción propias de la tradición occidental, lo cual no equivale a afirmar, de plano y prejuiciosamente, que fuera un público incapaz de decodificar el producto que, en ese momento, se le mostraba en escena. Sin embargo, tampoco es posible cegarse al hecho de que su interpretación del espectáculo, precisamente por los rasgos antes mencionados, haya tenido ciertos matices particulares. En todo caso, estas especificidades, como se verá a continuación, antes que actuar como un obstáculo que entorpeciera la interpretación del espectáculo o como variables que pudieran distanciar el producto artístico de sus receptores, desarrollaron una acción en un sentido totalmente opuesto: permitieron el establecimiento de un circuito de comunicación que se fijó más allá de los cauces racionales y que, más bien, determinó una recepción de tipo emotivo.

Es necesario señalar que, a pesar de las diferencias culturales entre los agentes productores del texto y sus receptores, la propuesta no resultaba oscura. Por un lado, porque, a pesar de las considerables tasas de analfabetismo de la zona, el castellano, por lo menos a nivel oral, no es un idioma desconocido para los pobladores de la sierra peruana, ya que la mayoría es bilingüe, si bien sus destrezas comunicacionales en castellano pueden tener diferentes grados. Por otro lado, porque si bien para el público el mito de Antígona no forma parte de su bagaje cultural (y, seguramente, en la mayoría de casos, se trató de su primer contacto con dicho relato clásico), la reconstrucción de la historia relatada en escena, aunque inédita para la audiencia, es una tarea que no debe haber representado mayor problema para una comunidad que tiene a la narración oral como una tradición milenaria plenamente vigente en la actualidad, cuyas estrategias pragmáticas debe haber aplicado con éxito

a la interpretación de la fábula y su mensaje. En ese sentido, la decodificación de la historia por parte del público se vio altamente favorecida por la estructura unipersonal del espectáculo, más cercana a las formas de la llamada literatura oral que el diálogo en vivo y en directo (sin mediaciones de voz narrativa alguna) entre dos o más personajes. A pesar de estos elementos que pueden haber contribuido a la comunicación efectiva entre actriz y espectadores, no es posible ignorar ni restar relevancia a un factor adicional, quizá menos mensurable y analizable que los anteriores, pero no por ello menos gravitante en el proceso de recepción: la riqueza semiótica del espectáculo escénico (y de la experiencia teatral en general) y la atmósfera ritual que genera a su alrededor toda representación en vivo y en directo, todo lo cual crea un horizonte de expectativas especial y establece una disposición favorable para recibir aquello que ocurre dentro de este tiempo y espacio extraordinarios, independientemente de que se compartan o se comprendan absolutamente los códigos empleados en la producción de la ceremonia en cuestión.

El caso es que, finalmente, ya sea por la intervención de alguno de los factores antes mencionados o ya sea por la conjunción dinámica de todos ellos, la respuesta del público de Huanta fue altamente positiva, incluso a un nivel más allá del previsto y esperado inicialmente por los propios miembros de Yuyachkani. De hecho, la siguiente declaración de Rubio así lo demuestra. En ella, el director del montaje atribuye el éxito de la puesta en escena en términos de recepción a la comunicación empática que se generó entre la gestualidad de la actriz y las experiencias de vida de los espectadores:

Ahora pienso que hicimos la obra para esas mujeres concretas [víctimas de la violencia de origen político], de carne y hueso, y ellas están allí en el escenario, en la mirada, las manos y los gestos de Teresa [Ralli]. Un texto que podría considerarse de no fácil acceso, especialmente para un público no familiarizado con el “teatro universal”, encontró, a través del cuerpo de la actriz, el nexo que le permite conectar con una realidad conocida por los espectadores, sin que sea necesario hacer referencias

explícitas. En las funciones dadas en los barrios populares y, especialmente, en las provincias del sur andino, hemos comprobado, al sentir la recepción del público, cuán prejuiciosos podemos ser, aun a pesar nuestro, cuando nos dirigimos a espectadores que no pertenecen al circuito teatral establecido (El cuerpo ausente 61).

Sin embargo, es necesario apuntar que esta recepción del mensaje de la pieza en términos positivos a la que alude el director del montaje, que se traducían en una identificación entre el público y la historia relatada en escena, no solo no es un hecho fortuito, sino que es algo que se fundamenta en un trabajo de investigación y creación previo de Teresa Ralli, quien, como se mencionó en el capítulo anterior, tomó prestados e interiorizó los gestos de las propias mujeres víctimas del conflicto armado interno a las que entrevistó antes del período de ensayos y que le sirvieron de inspiración para crear los personajes que interpreta a lo largo del unipersonal. Al respecto, véase el siguiente comentario de Rubio sobre el proceso creativo de Ralli:

Era muy interesante ver cómo, en ese momento, había un intercambio de roles. Teresa [Ralli] contaba el proyecto, es decir, daba una conferencia, decía “muchas gracias, este es el cuento que yo quiero contar” y contaba toda la historia de Sófocles; y, luego, cambiábamos de lugar: nosotros nos sentábamos en el espacio del espectador y las señoras, desde el otro lado, nos contaban su versión. Y era muy, muy sorprendente cómo estas mujeres lo primero que decían era “igualito nos ha pasado, igualito pasó con nosotras, igual lo hemos vivido”, y más sorprendidas [quedaban] todavía cuando sabían que esa historia que se contaba [sucedía] 2,500 años antes de Cristo; es decir, 5,000 años antes [ya] se contaba el mito de Antígona (Taylor, Entrevista 3).

Es decir, en aquella dinámica de narración oral ejecutada por la actriz previamente a la elaboración del texto mismo, ya había una primera identificación entre las mujeres que padecieron los efectos de la guerra interna y la historia de

Antígona. Y, precisamente, esa identificación inicial, a nivel de las experiencias de vida padecidas por el personaje clásico y estas personas reales, fue potenciada y explotada por la actriz al emplear, para su trabajo de construcción de personaje para la puesta en escena, los propios gestos e inflexiones de voz de dichas mujeres, víctimas de la violencia de origen político y, además, madres, hermanas o hijas de muertos o desaparecidos durante el conflicto armado interno de finales del siglo pasado. Así, si ya en un inicio la actriz era una especie de espejo en el que se veían reflejadas las mujeres que padecieron la atrocidad del conflicto (y para las cuales sus efectos destructivos aún no cesan) en la medida en que la historia que relataba (o, más precisamente, encarnaba) era análoga a sus propias experiencias, en una segunda etapa del proceso creativo, la actriz afinó, perfeccionó y potenció esa imagen que ya proyectaba sobre su audiencia, con lo cual la identificación no solo se tornó mayor, y más fina y acabada, sino también más impresionante, conmovedora e inquietante.

Un hecho que se ha mencionado anteriormente y sobre el que es necesario volver con más detenimiento es la relación del público del montaje con las formas de ficción. Como ya se señaló, el público de aquella puesta en escena no es ajeno a los relatos de ficción, pues permanentemente consume ficción a través de ciertas formas de folklore y, principalmente, por medio de la práctica de la narración oral. Sin embargo, para este público, de acuerdo con su manera de ordenar la realidad, los personajes de la ficción no pertenecen a un mundo absolutamente fantástico y radicalmente separado del mundo cotidiano. Tienen, sí, un estatuto de realidad distinto al de los seres del mundo empírico; quizá mítico o, por lo menos, ajeno a los efectos del paso del tiempo, pero no por eso son menos reales que sus pares de la cotidianeidad. Por tanto, la relación que pudiera establecer el público con los personajes de la ficción teatral de Watanabe, independientemente de la identificación que efectivamente se dio debido a las experiencias compartidas entre los personajes de la tragedia y los miembros del público, forzosamente, por la concepción del mundo propia de la cultura andina, sería una relación cercana y próxima, es decir, no

entendida como mediada por una brecha infranqueable entre el mundo de la ficción y la realidad fáctica.

Por otro lado, también es necesario señalar que si bien el público de la puesta en escena en Huanta es ajeno al teatro tal como se entiende en Occidente, no lo es a las prácticas escénicas entendidas en un sentido más amplio. En efecto, el teatro no es una práctica artística presente en la tradición andina, pero sí lo son la danza, los rituales dramatizados y las fiestas. Más allá de las diferencias que puedan existir entre los modelos de producción de estas manifestaciones escénicas, lo que nos interesa resaltar en este estudio es una diferencia referida al papel del público en estas formas parateatrales, por agruparlas de alguna manera bajo un rótulo, con respecto al rol de este en nuestra concepción tradicional del teatro en Occidente.

En estas prácticas escénicas con las que los espectadores tienen un contacto más cercano y que realizan de acuerdo con un calendario ritual, no existe una separación tajante entre actores y público, es decir, tanto aquellos encargados de representar la dramatización como aquellos a los que les corresponde el rol de observadores forman una sola colectividad que participa activamente en una suerte de tiempo festivo que invade todo el espacio público, convertido en ese momento en un espacio extraordinario. En realidad, entonces, en estas prácticas festivas, la división entre actores y público no es tan clara y marcada como en Occidente; más bien, en todo momento, se trata de dos formas distintas de participar activamente en un mismo ritual. Por lo tanto, en la tradición andina, la distancia del espectador con respecto a lo representado no es una brecha infranqueable que separa a dos mundos que, aunque conviven en un mismo instante, no se tocan, como ocurre en la ilusión teatral occidental, basada en la ilusión de la cuarta pared; sino que lo representado se mezcla e interactúa con la realidad cotidiana (se “contamina”, por decirlo en términos de antropología cultural) y, mientras ocurre la dramatización, todo se transforma en un tiempo y un espacio excepcionales y extracotidianos. Expresado en términos de una metáfora religiosa, el público de estos espectáculos, antes que un público-espectador,

es un público-feligrés, que participa y se encuentra comprometido cultural e ideológicamente con aquello que se representa.

Es de esperar, entonces, que el público de la representación de Huanta trasladara los supuestos de recepción antes descritos al montaje de Yuyachkani, independientemente de que este haya sido concebido bajo otros modelos de producción. Este modelo de interpretación aplicado por el público, sin embargo, no violentaba ni deformaba al espectáculo en sí mismo, pero sí situaba la lectura de su propuesta en un terreno menos racional. Ello, involuntariamente, convertía a los receptores en un público con menos barreras y prejuicios frente a lo presentado, lo que los dejaba en una situación de mayor vulnerabilidad para recibir el cuestionamiento y el impacto del mensaje del texto de Watanabe. Asimismo, el público de aquella puesta en escena, al no anteponer en su ejercicio de recepción el principio de la llamada “cuarta pared” frente al espectáculo, no podía aislar y situar el drama que presenciaba en el seguro y lejano terreno de la absoluta fantasía. Por tanto, recibía la propuesta del grupo de una manera empática que permitía (y favorecía) el impacto y el desequilibrio propios de su mensaje. Y si a este modelo de recepción se le añade el hecho de que la historia que se relata en el texto de Watanabe, como ya se ha mencionado antes, es una muy cercana (y, por tanto, análoga casi de manera directa) a la experimentada por muchas de las personas que integraban el público de Huanta, es posible concluir que la identificación entre los espectadores y los personajes de la tragedia es altísima y contundente, así como es posible imaginar también el carácter perturbador e inquietante con la que fue asumida la propuesta de Yuyachkani en dicho contexto. Nuevamente, un testimonio de Rubio sirve para ilustrar la consecución de este efecto de disolución entre la barrera que separa el mundo de la ficción teatral de la realidad empírica, aunque la declaración, esta vez, no se refiere a Antígona sino a Adiós Ayacucho, la otra pieza que integró la gira “Para que no se repita”:



No solo la realidad y la ficción parecieron eliminar fronteras durante los procesos creativos y las funciones de estas obras. Algunas veces, durante las audiencias públicas, pobladores humildes de origen campesino se acercaron a los personajes a ofrecerles sus testimonios. En Vilcashuamán, los campesinos salieron despavoridos cuando fueron encendidos y estallaron los coheteillos de fuegos artificiales que se usan en Adiós Ayacucho. Todo se ha mezclado, todo se ha removido al agitarse la memoria (El cuerpo ausente 63).

En esa misma línea, aunque bajo una reacción emotiva más convencional y esperable —el llanto—, puede leerse esta declaración del cuaderno de trabajo de Ana Correa, otra de las actrices del grupo, con respecto a la puesta en escena de Rosa Cuchillo durante la realización de las audiencias públicas en Ayacucho: “Al día siguiente, di función de Rosa Cuchillo en la puerta del Mercado de Huamanga, y no pude dejar de llorar mientras contaba mi historia cuando veía a las mamitas llorando también conmigo” (Rubio, El cuerpo ausente 76).

En este proceso, sin duda, desempeñó un rol fundamental el hecho de que la puesta en escena, originalmente diseñada para ser representada en un espacio teatral convencional (como, de hecho, lo es la Sala Yuyachkani en Lima), se realizara, en Huanta, en un espacio público por excelencia: una plaza, eje de la vida cotidiana y política, en un sentido amplio, de la comunidad. En efecto, no es posible soslayar la connotación que posee una plaza en tanto punto neurálgico de la vida en la ciudad, espacio abierto que facilita el encuentro entre las personas, y lugar tradicionalmente asociado a la reunión para la discusión política y la afirmación de ciudadanía. En esa medida, la plaza, como espacio público, suele estar asociada a los principales acontecimientos que involucran la participación de un colectivo humano, tales como

las concentraciones masivas con motivo de fiestas religiosas, las celebraciones de la ciudad o las manifestaciones políticas (Vega Centeno 10-11).<sup>31</sup>

De esa manera, la representación del montaje en dicho espacio público, definitivamente, contribuyó a la ya citada disolución de las mediaciones entre espectáculo y público así como a la creación del efecto de eliminación de barreras imaginarias entre los espacios de la actriz y de la audiencia. Asimismo, le añadió mayor contundencia al drama escenificado, no solo al acercarlo más físicamente a los espectadores, sino al potenciar más aún el efecto de identificación, porque, a los ojos del público, inconscientemente, se generaba la ilusión de que esa historia tan semejante a la experimentada por ellos mismos no hace mucho había, además, ocurrido en su mismo espacio de residencia, al estar siendo enunciada desde dicho lugar.

La decisión de representar Antígona en un espacio público, en parte, se explica como una estrategia de parte del grupo para acercar la propuesta teatral al modelo de espectáculo escénico al que estaba más acostumbrado el público local y como un mecanismo para, mediante la intervención e invasión de un espacio público, captar la atención de un público que podía, en principio, no estar interesado en asistir a un espectáculo que respondiera a los moldes clásicos del teatro convencional. En ese sentido, lo más adecuado para evitar la posible indiferencia de los receptores y para no condenar la empresa del grupo al fracaso era apropiarse de los códigos de disposición escénica locales y “recubrir” con ellos su espectáculo (o inscribir su espectáculo dentro de estos parámetros), así como, prácticamente, forzar al público a asistir a la representación, al situarla en un espacio central, de encuentro, cargado de prestigio simbólico y neurálgico dentro del diseño urbanístico de la ciudad.

---

<sup>31</sup> Por ello, desde la perspectiva de los estudios urbanísticos, la importancia de los espacios públicos y, dentro de estos, de la plaza pública en las ciudades tradicionales reside en que en estos se construye la relación de identidad del individuo con la ciudad, en la medida en que en ellos los habitantes de una ciudad realmente se pueden afirmar como actores de la urbe. Es más, la ciudad como lugar antropológico solo es comprensible a través del espacio público y de los testimonios de la historia que en él se expresan (Vega Centeno 11).

Sin embargo, de acuerdo con nuestros presupuestos teóricos, el lugar de la representación cumple un rol determinante en el proceso de construcción del sentido de la pieza. Como se ha señalado ya en más de una ocasión, todo espacio posee de por sí connotaciones y resonancias particulares, y los acontecimientos que tengan lugar en él, de alguna manera, se ven contagiados por estas. De esa manera, los significados de un texto teatral se reinscriben y actualizan en el espacio particular en que este es puesto en escena. Así, el espacio no solo no juega un rol neutral en la experiencia teatral ni es un marco transparente de la representación, sino que es un agente de significación, y aquello que sugiere o evoca se adhiere inevitablemente al texto, con el cual pasa a formar un solo producto. La pieza teatral es, pues, representada en un espacio particular y es interpretada en ese mismo espacio: se inscribe en un espacio y es interpretada a partir de las condiciones de enunciación que genera dicho espacio.

Por tanto, en el caso que comentamos, la connotación propia de la plaza, en tanto espacio público axial dentro de la configuración de la ciudad, también imprimió a la puesta en escena un carácter particular, análogo al del tipo de eventos que suelen tener lugar en dicho espacio. Es decir, aseguró a la representación del texto de Watanabe una recepción propia de un acontecimiento central dentro de la vida de la ciudad y le otorgó una condición de espectáculo de dimensiones políticas en el que se debatían cuestiones vinculadas con la revisión y construcción de una identidad grupal y de una nueva forma de ejercicio ciudadano.

Sin embargo, la representación de Huanta no solo ocurrió en un espacio público central dentro de la vida de la comunidad, es decir, un espacio político y de debate por excelencia, sino que la connotación de este espacio interactuó y dialogó con las resonancias propias de otro lugar público muy próximo físicamente y también central dentro de la historia reciente de la localidad, aunque en un sentido bastante contrario: el Estadio Municipal de Huanta. En efecto, este edificio público, situado casi al lado de la plaza donde se escenificó Antígona, estuvo cargado de una connotación

extremadamente específica —de muerte y de crímenes impunes— durante los años de violencia, a los que, inevitablemente, remite el montaje de Yuyachkani, pues, en dicho estadio, se instaló, durante la época del conflicto armado interno, el cuartel de los Infantes de Marina. Este lugar, según las denuncias recogidas por la CVR, funcionó, durante dicho oscuro periodo, como centro de detención clandestina, en el que se torturó abiertamente a personas detenidas bajo sospecha de terrorismo.<sup>32</sup> De esta manera, la historia de la hermana que se enfrenta a un poder violento y arbitrario reclamando el cuerpo de su hermano y el drama de la hermana que sobrevivió a estos episodios atroces debido a su actitud pasiva se reinscriben en un escenario donde ocurrieron eventos semejantes en la vida real y ante un público que, sin duda, experimentó o conoció de manera directa a personas que pasaron por dichas experiencias desgarradoras. El efecto del espectáculo se ve, así, dotado de una carga humana real y de un carácter perturbador impresionante, en el que, más allá de las estrategias de recepción aplicadas por la audiencia, la ficción peligrosamente se confunde con la realidad. El impacto de sacar a la luz estas historias de violencia y dolor desde aquellos lugares censurados de la memoria o, más precisamente, de denunciarlas en un espacio público cargado de resonancias políticas y abismales, al lado de donde hace no mucho tiempo ocurrieron estos mismos actos brutales, tiene un efecto desequilibrante, subversivo y, a la vez, terapéutico impresionante. Será necesario, sin embargo, volver más adelante sobre este punto, cuando se discuta el carácter transgresor de la propuesta de Yuyachkani en Ayacucho.

Lo expuesto hasta el momento establece claramente las diferencias en cuanto a las competencias teatrales entre el público del montaje de Huanta y aquel del montaje de Lima así como en cuanto a las condiciones de recepción que operaron en la puesta ayacuchana. Toca abordar, ahora, la cuestión de las diferencias de estos dos tipos de público en cuanto a la posición que ocuparon durante el conflicto armado

---

<sup>32</sup> De hecho, después del Cuartel Militar de Infantería Motorizada “Los Cabitos n° 51”, ubicado en la provincia de Huamanga (Ayacucho), el Estadio Municipal de Huanta es el lugar en el que se registran más denuncias de desapariciones forzadas y torturas de la región.

interno con el fin de culminar con la determinación de los parámetros dentro de los cuales se inscribió y se interpretó la propuesta de Watanabe y Yuyachkani en Huanta.

A diferencia del público limeño, que, como se expuso en el capítulo anterior, vivió los hechos de violencia de una manera distante (o, en todo caso, así los asumió durante gran parte del conflicto armado) y experimentó los efectos materiales directos de la guerra interna tardíamente, la población de Huanta, como se señaló al inicio de esta parte del trabajo, tuvo, a expensas de la voluntad de su población, un papel protagónico, en el peor sentido del término, en los episodios de la guerra, de lo cual es clara evidencia el ya citado número de víctimas fatales que se concentra en la zona y los daños materiales sufridos en la provincia. Así, su vivencia del conflicto fue directa y prolongada, de manera que los horrores que padeció su población y los atropellos de los que fue víctima se sucedieron, con diferentes niveles de intensidad, a lo largo de los casi 20 años que duró el conflicto armado. Resulta evidente, entonces, el daño físico y el trauma emocional que este cuadro de horror debe haber ocasionado en los habitantes locales. Por ello, no resulta exagerado afirmar que la población de Huanta —si no de manera exclusiva, sí de forma singular— resume y personifica la condición de víctima del conflicto armado interno de finales del siglo XX, dolorosa condición cuyos efectos se proyectan y prolongan aun en el presente de la comunidad.

Por otro lado, si en el caso del público limeño la posibilidad de que ciertos espectadores hubiesen experimentado directamente los efectos de la guerra interna en calidad de víctimas o en tanto familiares de víctimas existía, aunque no de manera generalizada ni mayoritaria, en Huanta, la situación es más compleja y problemática, porque la población local, en general, voluntaria o forzadamente, no tuvo más opción que ser parte (y no testigo neutral) de los episodios de violencia. Por lo tanto, entre el público asistente a aquella puesta en escena de 2001, con casi absoluta seguridad, todos los espectadores o tendrían a algún familiar o conocido que haya sido víctima (fatal o no) de los subversivos o de los agentes del Estado, o serían ellos mismos víctimas directas que sobrevivieron a los episodios de violencia. Sin embargo, es

necesario apuntar que esta hipotética participación de los espectadores en las acciones del conflicto armado no se debía limitar enteramente a la condición de víctima de los grupos armados. En la medida en que, libremente o por coacción, gran parte de la población local (especialmente masculina) tuvo que integrar alguno de los bandos en pugna, entre los presentes, definitivamente, habría también otra clase de supervivientes a los episodios de la guerra: quienes habrían participado en las acciones violentas desde alguno de los dos bandos enfrentados, ya sea por convicción en las ideologías en disputa; empujados por las circunstancias como un manera de asegurar su supervivencia y la de sus familiares; o, incluso, reclutados a la fuerza por medio del secuestro, el chantaje o la amenaza de muerte.<sup>33</sup>

Así, la vivencia de la guerra, las pérdidas ocasionadas como consecuencia de esta, y las heridas físicas y emocionales resultantes de todo este proceso son una realidad cercana y completamente vigente para el público de Huanta. Por ello, como ya se dijo, la distancia no solo temporal sino también emocional entre los hechos de violencia con los cuales conecta el texto de Watanabe en el contexto peruano y lo efectivamente presentado en escena no solo es sumamente fina e inestable, sino que destapa y remueve ciertas heridas recientes y traumas colectivos aún sin resolver entre el público asistente. Así, para este público, como resulta casi evidente, los dramas de personajes como Antígona, Ismene, Creonte o Hemón no pertenecen al puro terreno de la imaginación y la fantasía, sino que son historias que, además de tener equivalencias en el terreno de la realidad, tienen una lamentable y dolorosa vigencia y contemporaneidad que, sencillamente, para el sentir del público, no se merecerían (u ojalá no se merecieran). Ello es así porque, entre los congregados alrededor del trabajo de Yuyachkani, habría gente que combatió durante la guerra;

---

<sup>33</sup> Como señala Ponciano del Pino, para comprender las dinámicas de memoria y olvido en comunidades como la ayacuchana, donde la violencia no vino de afuera sino desde dentro, es necesario tener presente que, en muchas ocasiones, el enemigo podía reconocerse en el rostro de los propios vecinos o, incluso, en el de los propios hijos. Por ello, optar por el silencio frente a determinados hechos se debe, a veces, a presiones o decisiones individuales o colectivas, a complicidades compartidas, o amargas y dolorosas (aunque siempre tensas y conflictivas), que se orientan a conservar los frágiles niveles de convivencia local entre las familias y comunidades (13).

habría quienes, en medio de ese estado de excepción, abusaron del poder que se les delegó democráticamente o de aquel que, ilícitamente, obtuvieron por medio del uso de las armas y el terror; habría quienes tenían muertos sin enterrar; habría quienes tenían familiares o conocidos desaparecidos cuya búsqueda no tiene cuando cesar; y habría quienes cargaban con el ambiguo estigma de haber sobrevivido al período de miedo y oscuridad. La guerra, para los espectadores de la puesta en escena de Huanta, es, en realidad, algo que aún no ha terminado, en parte porque la situación de atraso, pobreza y postergación que la originó no ha cambiado drásticamente para ellos con el cese de las acciones armadas, y en parte porque el temor que se instauró en la provincia en aquellos años aún no ha desaparecido por completo: temen la amenaza latente de la recomposición del PCP-SL (derrotado estratégica y militarmente por las fuerzas del orden, pero no erradicado por completo)<sup>34</sup> y temen las posibles represalias de los violadores de los derechos humanos que aspiran a que todos los atropellos cometidos durante aquella época permanezcan invisibilizados para la opinión pública y puedan gozar, así, de la impunidad que otorga el olvido colectivo.<sup>35</sup>

Existe, pues, y con razón, entre los espectadores, desconfianza e incertidumbre con respecto al real desenlace de la contienda bélica que los ha marcado tan honda y dolorosamente. Y existe también, como consecuencia de las secuelas psicológicas y materiales dejadas por el conflicto armado en los pobladores de la zona, un esfuerzo consciente por reprimir los recuerdos acerca de aquellos años de violencia, debido al ya citado temor a una sanción de parte de quienes sumieron en

---

<sup>34</sup> De hecho, entre los meses de octubre y diciembre de 2008, han ocurrido, en la zona formada por los valles de los ríos Apurímac y Ene (que comprende, entre otros, al departamento de Ayacucho), una serie de ataques contra patrullas de las fuerzas armadas y puestos de vigilancia policial protagonizados por remanentes del PCP-SL, tras años de inactividad, en asociación con narcotraficantes afincados en la zona. Según fuentes oficiales, los saldos de estas acciones armadas han sido, hasta la fecha, cerca de 50 muertos y una cifra similar de heridos entre militares, subversivos y civiles. Las acciones terroristas han sido condenadas públicamente por la comunidad nacional e internacional. Los ataques, a su vez, han dado lugar a toda una movilización de personal de las fuerzas armadas a la zona del conflicto, así como al diseño y aplicación de una estrategia de lucha antisubversiva por parte del Ministerio de Defensa. Lamentablemente, por el momento, el conflicto no parece acercarse a ninguna clase de desenlace (mucho menos de naturaleza pacífica o siquiera negociada).

<sup>35</sup> Como postula Del Pino con respecto a los pobladores de ciertas localidades de Ayacucho, para muchos, la violencia sigue siendo una experiencia disruptiva y difícil de contar; para otros, la violencia es una experiencia que se reproduce y se prolonga en otras experiencias en el presente, distorsionando la vida y las relaciones sociales, aun cuando las acciones armadas son ya parte del pasado (2).

la barbarie al país y debido también al temor de lastimarse más aún al ventilar nuevamente dichas viejas heridas emocionales.

Ello se traducía en un autoimpuesto voto de silencio y en una suerte de autocensura con relación al tema, lo que hacía casi inexistentes los testimonios sobre los hechos de violencia e imposibilitaba el debate abierto sobre los vejámenes sufridos. Es más, dichos temores, censuras y mecanismos de defensa pesan, muchas veces, más que el reclamo de justicia, igualdad y dignidad. Por ello, la propuesta de Watanabe y Yuyachkani no solo se topó, en Huanta, con un público especialmente golpeado y traumatizado por la violencia de origen político de finales del siglo pasado, sino también con un público replegado en sí mismo, y que había decidido (en realidad, inútilmente), aplicando una nociva y errada idea de salud emocional, cegarse frente al horror experimentado y olvidar lo ocurrido, o, en todo caso, callar y fingir que aquello no había sucedido. Sin embargo, en este acto, no había (o no podía haber) real convicción; en el fondo, se trataba solo de un desesperado mecanismo de defensa desplegado a partir del miedo y del dolor. Así, aunque aparentemente Huanta pareciera una comunidad dada al olvido (como muchas otras comunidades del país), se trataba, más bien, de una comunidad intimidada y traumatizada, cuya memoria colectiva no cesa de reclamar justicia, restitución de la dignidad, reivindicación y protección, y donde, por tanto, la propuesta de Antígona detonaría emociones reprimidas, encontraría un terreno fértil, y crearía un espacio para la memoria y la acción política.

El discurso de la culpa, eje en el texto de Watanabe, adquiere, así, frente a este público receptor, matices sutiles, complejos y, lógicamente, distintos a los que adquirió ante el público limeño. Por un lado, contrariamente a lo que se podría pensar, la culpa por haber sobrevivido está igualmente presente entre el público de Huanta, aunque, objetivamente, no haber actuado a tiempo o haberse mantenido al margen de las acciones violentas e injustas —bases de la culpa del público limeño— no pudieron ser opciones válidas ni posibles en el contexto ayacuchano, donde la guerra se libró



abiertamente, lo que dejó a la población civil a merced del fuego cruzado y de los excesos de los actores armados. Sin embargo, el trauma y el complejo de culpa por haber superado con vida los episodios de violencia, presente en casi todos los supervivientes a catástrofes mayores, es algo absolutamente presente en la población de Huanta.<sup>36</sup> Precisamente, por tratarse de una población especialmente castigada por los horrores de la guerra que padecieron en carne propia o cuyos efectos tuvieron que presenciar impotentemente, el sentimiento de culpa antes aludido se torna más corrosivo, desgarrador, perverso y asfixiante. Ello es así porque, al carecer de un fundamento real que pudiera originar y justificar el mencionado remordimiento, los sujetos afectados añaden al trauma colectivo propio de la postguerra la desesperación resultante de no poder contar con herramientas emocionales que les permitan comprender lo que les ocurre, y mucho menos superar este momento de angustia y frustración.

Por otro lado, la culpa por haber sobrevivido al conflicto armado antes aludida ve reforzado su efecto corrosivo, en este contexto, por el peso que significa para los sobrevivientes tener que lidiar con la sospecha de, precisamente, haber sobrevivido a la guerra interna por haber pactado o integrado alguno de los bandos que ejercieron la violencia indiscriminada sobre la población, independientemente de que, en la actualidad, exista arrepentimiento por dicha hipotética decisión pasada.

En el caso de las mujeres sobrevivientes, el asunto es más complejo aún. Para comprender este punto, es necesario incorporar a la discusión la observación de la CVR que señala que la violencia social, económica y política ocasionada por el conflicto armado interno creó un escenario en el que se insertó y reforzó la violencia contra la mujer, forma de discriminación basada en una distribución desigual del poder tanto en la esfera pública como en la privada que se asienta en patrones históricos de

---

<sup>36</sup> Al respecto, recuérdense los postulados de Lawrence Langer citados en el capítulo anterior con respecto a la memoria no heroica de los supervivientes a hechos abismales. Para ellos, difícilmente haber resistido a los episodios de muerte podrá ser reclamado y justificado como un acto heroico; todo lo contrario, lo asocian al resultado de haber actuado bajo una actitud moral confusa y ambigua (162-205).

violencia y exclusión presentes en nuestra sociedad desde mucho tiempo antes del inicio del conflicto armado. Es necesario también recordar que la CVR ha concluido que la violencia ha tenido un impacto diferencial según género, pertenencia cultural y clase social. Luego, las mujeres, por el hecho de ser mujeres y tener asignados ciertos roles específicos dentro del orden patriarcal de nuestra sociedad, pasaron experiencias violentas específicas a su condición de género, distintas a las vividas por los hombres, principales actores armados (en razón de lo cual el 80% de víctimas de violaciones de derechos humanos fueron varones). Así, el informe de la CVR, en su capítulo dedicado al tema de la violencia de género, sentencia que, en general, los miembros de las fuerzas armadas abusaron de los cuerpos de las mujeres poseyéndolos y dominándolos por la fuerza, y que, por su parte, los integrantes de los grupos subversivos los aniquilaron y torturaron (Informe final VIII, 77-80).<sup>37</sup>

Sin embargo, a este padecimiento directo de la violencia de la guerra interna, es necesario añadir otro tipo de secuelas que el conflicto armado dejó en las mujeres. Una de las consecuencias más notorias y visibles del conflicto es el incremento de mujeres solas como resultado de la muerte del esposo o conviviente. Si se considera que el 75% de las víctimas muertas y desaparecidas eran casadas o convivían, se concluye con relativa facilidad que el número de viudas y familias monoparentales se tornó bastante significativo. Más allá de los efectos económicos, sociales y políticos

---

<sup>37</sup> La CVR señala enfáticamente que las relaciones entre hombres y mujeres en el Perú, antes y después de la guerra interna, no son justas ni equitativas, sino que se insertan dentro de un sistema de género caracterizado por la desigualdad, la jerarquía y la discriminación, que revela la existencia de un orden social de herencia colonial, así como de mecanismos de autoridad y de poder que lo sustentan. El conflicto armado interno no hizo sino desarrollarse sobre este terreno, acentuando y profundizando ese tipo de relaciones. Las investigaciones de la CVR señalan que las mujeres, a pesar de no haber sido las principales víctimas de muertes y desapariciones, han sido víctimas de otra clase de delitos: violación sexual, tortura, reclutamiento forzado, uniones forzadas y desplazamiento fuera de su comunidad de origen. Las mujeres víctimas de la guerra interna tienen un perfil semejante al encontrado en los hombres que fueron víctimas de atentados en contra de sus derechos individuales: quechuahablantes de la zona andina (73%), mayoritariamente de Ayacucho (51%), analfabetas (34%), jóvenes (48% tenía entre 10 y 30 años; 8% eran niñas menores de 10 años), solteras (32%), habitantes de zonas rurales (80%), y su principal ocupación era la agricultura, el comercio o el hogar. Se trata, pues, de mujeres jóvenes con escasos recursos económicos, quechuahablantes y asentadas en las comunidades más pobres y alejadas del país, lo cual, tal como concluye la CVR, pone de manifiesto cómo, para el país, las ciudadanas con dichas características ocupaban las últimas escalas de la jerarquía social y de poder, por lo que la sociedad en general no se sintió interpelada por los crímenes padecidos por ellas, y cómo el proceso de violencia de origen político se instala y expande también dentro de un marco de autoritarismo, violencia familiar y ausencia de ejercicio ciudadano (Informe final VIII, 46-49).

que esta situación pudiera acarrear a las mujeres que pasaban a ocupar tal condición, es necesario apuntar que, en el mundo andino, el que una mujer quede viuda o sola posee una carga simbólica especial, al tratarse de una cultura donde las relaciones de ayuda mutua, la reciprocidad y el trabajo en pareja son la base de la vida en común, y los ejes de prestigio y reconocimiento social. A ello, hay que agregar que, tras el conflicto armado, el rechazo cultural a las viudas adquirió una dimensión simbólica adicional. Por un lado, estaba el estigma social difícilmente verificable de que quizá eran viudas o hijas de subversivos, lo cual las convertía en objeto de odio y desprecio. Por ello, la gente desconfiaba de ellas y de sus hijos; las culpaba de las muertes producidas durante la guerra interna; las excluía de la red social; y las privaba del soporte económico, organizativo y afectivo necesarios para la reinserción comunal. Por otro lado, está el hecho de que ellas mismas eran la imagen física y encarnada del pasado de violencia, crueldad y dolor de la comunidad de la que formaban parte. En esa medida, negarlas, ignorarlas, marginarlas, burlarse de ellas o, incluso, agredirlas debe ser interpretado como una forma mediante la cual el resto de miembros de su comunidad establecía distancia y pretendía distinguirse de aquello que su sola existencia representaba (CVR, Informe final VIII, 78) por medio de un perverso ejercicio de proyección, desplazamiento y catarsis.

Por tanto, la identificación entre los espectadores del montaje y las acciones representadas en escena se da en varios niveles. Un eje lo constituye la similitud de experiencias entre los personajes y los receptores; el desconcierto producto de no poder entender racionalmente lo que ha estado sucediendo; la sensación de no comprender por qué se tiene sufrir lo que se ha sufrido; y el sentir que quizá uno no merece haber sobrevivido o, en todo caso, preferiría no haberlo hecho, en la medida en que sobrevivir implica soportar el dolor ocasionado por el sentimiento de pérdida y tener que lidiar con los fantasmas del pasado (que parecen haberse instalado en la memoria para quedarse). El otro eje se construye a partir de la mencionada

detonación del discurso de la culpa, que adquiere los matices particulares antes reseñados en el escenario de Huanta.

Finalmente, para terminar con esta presentación de las características del público del montaje ayacuchano, es necesario señalar que, a partir de las secuelas dejadas por el conflicto armado en la población local, se puede deducir que esta vería, en principio, la tarea de la CVR y su proyecto de audiencias públicas con desconfianza, recelo y temor. Sin embargo, nuevamente, las sensaciones frente a este hecho, con total seguridad, habrían de ser encontradas y conflictivas: si bien las acciones de la CVR encontrarían resistencia, debido al temor a las posibles represalias que pudiera acarrear declarar en contra de los perpetradores de violaciones de los derechos humanos o el miedo a reavivar el dolor de las viejas heridas (incluso con una mayor intensidad de la que originalmente poseyeron), también verían en la CVR y en el espacio abierto a partir del montaje de Yuyachkani una oportunidad (y, por qué no, también una promesa) para mitigar el dolor, sanar viejas heridas, reconciliarse consigo mismos y con su comunidad, reclamar justicia, y hallar alivio.

### **2.3. El cuerpo de Polinices: escenario de la batalla por la memoria y el poder**

Existe un tema, presente ya en la puesta en escena de Lima, en la medida en que forma parte del texto y de la propia propuesta de Yuyachkani, cuyo análisis, sin embargo, se ha reservado para este momento del trabajo, pues se torna especialmente relevante en la representación realizada en Huanta: el tema la dimensión política del cuerpo y la encarnación física de la memoria. Es más, desde la aproximación que se propone en estas páginas, este tema puede funcionar como eje para interpretar la puesta en escena en Huanta en su totalidad, ya que dichos aspectos de la representación del cuerpo funcionan como ejes dramáticos de la pieza, atraviesan toda la propuesta de Watanabe y Yuyachkani, y articulan, además, una serie de cuestiones fundamentales que la pieza debate e ilumina. El tema del cuerpo y

su relación con la memoria, no obstante, debe analizarse en varios niveles, concéntricos más que superpuestos, para poder captar las sutilezas y particularidades de la propuesta de los agentes de producción. En términos generales, se puede empezar por sostener que, según la propuesta de Watanabe y Yuyachkani, la batalla por la construcción de una memoria colectiva no se libra en el vacío ni en el plano de la pura abstracción, sino corporalmente: a nivel de la fábula, en el cuerpo de Polinices y, a nivel de la puesta en escena, en el cuerpo de la actriz que protagoniza el unipersonal.

Un primer nivel, entonces, del tema del cuerpo en Antígona está directamente vinculado con la propia fábula del mito y, en ese sentido, está ya presente en el propio texto de Sófocles, y Watanabe no hace sino recogerlo: la dimensión política del cuerpo de Polinices y la batalla que se da por comunicar un mensaje a través de él o, más precisamente, por inscribir un mensaje en él.

La memoria, entendida como proceso de otorgar sentido y significado a una experiencia pasada, implica una actividad intersubjetiva y de diálogo entre individuo y sociedad que se da dentro de sistemas de valores y creencias. Por ello, los “trabajos de la memoria” (Jelin 6) implican procesos dialógicos de organización y representación del pasado, pues la memoria no es un archivo fijo, clausurado e inmutable, sino que es, más bien, un repositorio dinámico que se construye y reproduce continuamente, por lo que es forzosamente selectiva y, por definición, incompleta. Por tanto, la representación del pasado implica siempre procesos de selección: qué se recuerda y de qué forma se recuerda. Ello convierte al pasado, especialmente allí donde se han padecido experiencias de violencia y represión, en un terreno conflictivo. Por ello, como sostiene Ponciano del Pino, la memoria, aunque es construida subjetivamente, se ancla en experiencias, relaciones y disputas, por lo que debe ser entendida como un espacio de luchas políticas y simbólicas desde donde se actualizan y replantean las experiencias del pasado, y los conflictos sociales y políticos en las que se inserta. Por

tanto, puntualiza Del Pino, es preferible y más preciso hablar de memorias —en plural— y en conflicto por lograr legitimidad y reconocimiento (12).

Precisamente, Antígona nos sitúa ante un relato en el que se dramatizan las dinámicas de poder y las luchas por dotar de autoridad a una cierta representación del pasado (y, en consecuencia, por desautorizar o silenciar otras memorias). Es decir, nos revela cómo funciona el proceso según el cual, al interior de una comunidad, algunas representaciones del pasado trascienden su tiempo y alcanzan reconocimiento, mientras que otras, en esta disputa, son relegadas de la esfera pública y del imaginario colectivo. Y, al hacerlo, no solo evidencia y cuestiona los mecanismos de poder que están detrás de este proceso que, muchas veces, se asume como natural, sino que también saca a la luz el debate de quién tiene el derecho (y el poder) de decidir qué debe ser recordado dentro del discurso sobre la nación y cómo deben ordenarse los hechos dentro de esta narrativa nacional.

Como resulta evidente, el conflicto entre memorias que buscan imponerse en la esfera pública enfrenta, en el texto, a Antígona y Creonte. Y, como se adelantó párrafos atrás, el campo de batalla de esta disputa es el cuerpo inerte de Polinices, a través del cual se busca transmitir un mensaje a los integrantes de la comunidad. Así, este termina por funcionar como una suerte de hoja en blanco en la que cada uno de los personajes en disputa intentará escribir un mensaje que adquiera resonancia y presencia definitiva en el imaginario colectivo de Tebas.

La distinción que realiza Creonte entre el destino que le debe esperar al cuerpo de Eteocles —las honras fúnebres de un héroe de la patria— y el que supuestamente merecería el cuerpo de Polinices —la descomposición a merced de las inclemencias de la naturaleza, los animales y el paso del tiempo— implica entablar un proceso ideológico de memoria y olvido (Lane 525) que está al servicio de la construcción de una narrativa nacional mediante la cual se busca crear un determinado modelo de ciudadano, disciplinado y dócil, por medio de la coerción. El decreto que rige el final del cuerpo de Polinices, diría Georges Balandier en su estudio sobre las relaciones

entre el poder y la representación, es una sanción pública a la trasgresión de las prohibiciones que la sociedad y sus poderes han declarado inviolables, la cual conllevaría un valor ejemplar para la ciudadanía que asiste al espectáculo de la descomposición de su cadáver: mediante la sanción póstuma, se está castigando en nombre de la salvaguarda de la forma y los valores supremos que rigen la sociedad, y, al mismo tiempo, por medio de la coerción, se está enunciando un discurso acerca de lo que se considera un correcto ejercicio ciudadano (23-24). Así, al separar de entre los muertos a aquellos que supuestamente habrían probado ser dignos de una consagración en la memoria nacional para, consecuentemente con ello, premiarlos simbólicamente, y, por otra parte, al vejar y ensañarse con aquellos cuerpos pertenecientes a individuos que, de acuerdo con ese mismo discurso, merecerían el olvido o, más precisamente, merecerían ingresar a la memoria colectiva en calidad de malditos, privados con justicia de todo trato digno, es decir, al premiar y castigar póstumamente ciertos tipos de conducta, Creonte está creando un determinado modelo de ciudadano ideal y está emitiendo, en la esfera pública, un mensaje perverso e intimidatoriamente pedagógico acerca de ello. Está estableciendo, según el modelo de Balandier, los límites tolerables para el ejercicio de la libertad así como las sanciones para aquellos ciudadanos que no se amolden a dichos parámetros (73).

Se podría afirmar, entonces, que Creonte, en tanto representación del Estado, al ejecutar esta práctica de enterramientos selectivos, intenta, en términos de Diana Taylor, dar forma a un cierto discurso oficial acerca del ser nacional en el cuerpo mismo de las víctimas, los cuales se convierten en el campo de batalla donde se proyecta e inscribe un cierto modelo deseado de identidad (Disappearing Acts 151-152). Es más, de acuerdo con este enfoque, la violencia que se ejerce sobre el cuerpo sin vida de Polinices no es sino una forma de modelarlo de acuerdo a ciertos patrones según los cuales debería haberse regido o, en otras palabras, de, por medio de la violencia, hacerlo calzar dentro de una fantasía identitaria de cuerpo social que construye su autoridad y hegemonía mediante el uso de la fuerza bruta. Lo anterior

dota al acto de Creonte, violento simbólicamente y físicamente, de una lógica semejante a la que subyace a la tortura. Por ello, es posible aplicarle ciertas observaciones realizadas por Taylor a propósito de esta última e interpretarlo a la luz de ellas. Así, el acto de Creonte funcionaría como un doble acto de inscripción: por un lado, por medio de él, se escribe el cuerpo de la nación, en el sentido de que se construye un discurso oficial acerca de la nación, y, por otro lado, se escribe en el cuerpo de los sujetos, en el sentido de que los cuerpos de las víctimas son tratados como páginas en blanco que transmiten un mensaje de intimidación y disciplina a los otros cuerpos que no calzan con el modelo impuesto por el Estado (Disappearing Acts 151-152).

Frente a esto, el acto de Antígona de no hacer distinciones entre los cuerpos de los hermanos, de no juzgar sus conductas de acuerdo a los patrones de la ley del Estado, y de reclamar un trato igualmente digno y humanitario para ambos individuos se presenta como una manera alternativa de construir la memoria de la catástrofe de Tebas y como una forma distinta de organizar las experiencias dolorosas de la comunidad, que responde a criterios más inclusivos y horizontales (es decir, como una suerte de escritura alternativa del relato que, según el Estado, constituye la historia oficial de los acontecimientos, o como una reescritura de este desde otro lugar y otras condiciones de enunciación). Así, su gesto, aunque personal, en la medida en que responde no a un mandato externo sino a valores tales como la familia y el amor fraternal, no está desprovisto de un contenido político. En el fondo, se trata de un intento por redefinir la identidad más allá de los mecanismos de control del Estado, así como una defensa y una reivindicación del derecho a construir de manera autónoma una narrativa sobre la subjetividad individual y colectiva. Su gesto, al igual que el gesto final de Ismene en la versión de Watanabe y, como se verá más adelante, al igual que el de la actriz que protagoniza dicho unipersonal, se presenta como una forma de resistir ideológicamente la práctica autoritaria e intimidatoria del recuerdo selectivo, a la que enfrenta, al mismo tiempo, otras memorias del conflicto, igualmente válidas y en



pugna por ser reconocidas. Y, nuevamente, el cuerpo de Polinices se convierte en el emblema de esta reivindicación.

Y, al mismo tiempo que Antígona nos revela estas dinámicas y tensiones por medio de las cuales se construye la memoria colectiva, el texto evidencia también la teatralidad del poder o, en términos de Balandier, cómo todo sistema de poder es un dispositivo destinado a producir efectos comparables a las ilusiones teatrales (16). Como el propio Balandier señala, un poder establecido únicamente a partir de la fuerza o la coerción padecería una existencia constantemente amenazada. A su vez, un poder expuesto a la luz de la razón no merecería demasiada credibilidad. El objetivo de todo poder, más bien, es no mantenerse ni gracias a la dominación brutal ni basándose en la sola justificación racional, sino conservarse como tal por medio de la producción de imágenes, la manipulación de símbolos y su ordenamiento en un cuadro ceremonial (18-19).

En ese sentido, de acuerdo con dicho enfoque sobre el tema, el orden que impone Creonte y su modelo de ciudadano ideal, aunque, en principio, sean sustentados por medio del ejercicio de la violencia simbólica y física sobre el cuerpo de Polinices, no podrían basarse únicamente en este recurso para construir su legitimidad. Si el gobierno de Creonte se basara únicamente en la exhibición explícita de la violencia, carecería de legitimidad y estaría condenado al fracaso. Los actos de Creonte deben someter mediante la coacción, pero deben ser planteados con la suficiente sutileza como para justamente ser capaces de ocultar este carácter coercitivo así como su naturaleza violenta. Por ello, Creonte, efectivamente, debe intimidar a Tebas, pero no debe permitir que esta perciba, de forma transparente, que está siendo intimidada, lo cual perturbaría el orden construido por el tirano, le restaría legitimidad a su mandato y pondría en crisis su autoridad. Debe producir, por ello, la ilusión de que su decisión sobre el cadáver de Polinices no es arbitraria ni injusta, sino, más bien, necesaria para proteger la seguridad de la ciudad y asegurar su existencia como tal. Así, el orden establecido por Creonte, aunque fundamentado en la fuerza y

la amenaza, continúa siendo frágil, inestable y vulnerable. Paradójicamente, para poder asentarse, fortalecerse y perpetuarse requiere precisamente de ese mismo desorden que lo pondría en crisis, porque, contrariamente a lo que podría hacer creer el sentido común, la inversión del orden no lo derroca sino que lo refuerza. Para comprender esta idea, es necesario adoptar una concepción del poder no monolítica.

Efectivamente, cabe preguntarse por qué el poder acogería o toleraría voces disidentes, actitudes subversivas y transgresiones que podrían ponerlo en peligro o, incluso, violarlo. Stephen Greenblatt, desde el nuevo historicismo, ofrece una respuesta a estos interrogantes que resulta válida para comprender el fenómeno. El poder, sostiene Greenblatt, incorpora en su centro estas amenazas porque, en parte, prospera gracias a su constante actitud vigilante, y, en parte, porque se define en relación con tales peligros o, simplemente, por oposición con aquello que no se identifica con él. El poder, así, de acuerdo con esta argumentación, depende de la constatación e, incluso, de la producción de perspectivas potencialmente inquietantes ("Balas invisibles" 85-86). La subversión es, entonces, solo aparente, ya que el orden dominante la produce, por paradójico que pueda resultar, para sus propios fines, es decir, para consolidar su dominio. De esa manera, el poder produce la sensación ilusoria de inestabilidad para, a su vez, generar la sensación de que, en su interior, existe la posibilidad de cuestionamiento y trasgresión, pero lo hace también para, luego, contener dichos supuestos brotes amenazadores y asentar su posición de dominio. Así, el poder hegemónico se muestra menos estático y más natural, pero, sobre todo, oculta su faz tiránica, lo cual facilita su perpetuación.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Para una perspectiva crítica del debate entre contención y subversión en el nuevo historicismo, véase Montrose ("Los nuevos historicismos"). El autor señala que el nuevo historicismo se ha convertido en un área académica de lucha ideológica entre aquellos que subrayan las posibilidades efectivas del sujeto individual o colectivo para actuar contra las formas de dominio, exclusión y asimilación, y aquellos que defienden la capacidad del Estado moderno temprano, personificado en el monarca, para contener movimientos aparentemente subversivos, o, incluso, para producirlos precisamente con el objetivo de poder contenerlos. El crítico señala, acertadamente, que un argumento de contención tan estricto, al sugerir que las relaciones de poder, volátiles y contingentes, que saturan el espacio social son determinadas, en realidad, por la cristalización del poder en el aparato del Estado, simplifica excesivamente la sutil, flexible y dinámica concepción de poder de Michel Foucault que originalmente inspiró las reflexiones nuevo historicistas. Al respecto, recuérdese que, según Foucault, el poder nunca es monolítico, y las relaciones de poder implican siempre ámbitos múltiples no solo de poder, sino también

Sin embargo, aunque la autoridad puede apropiarse de la subversión para sus fines, esta subversión, como señala Jonathan Dollimore también desde la perspectiva nuevo historicista, una vez instalada, puede ser utilizada tanto por la autoridad como contra la autoridad. Así, los mismos elementos que el poder utiliza para ratificar su ejercicio y necesidad, también pueden actuar como una fuerza independiente en dirección contraria. Es más, los elementos disidentes, supuestamente marginales o bajo control, podrían apropiarse de los discursos dominantes y transformarlos en ese proceso (144-145). Precisamente, ello ocurre, como se verá a continuación, con el texto de Watanabe escenificado por Yuyachkani en Huanta: la pieza se apropia de un revestimiento de prestigio —un mito clásico en forma dramática— y de un lugar estratégico dentro de la ciudad —una plaza pública— para subvertir un orden —aquel construido a partir del silencio y la censura sobre el período de violencia— y transgredir un mandato social —el de olvido de la tragedia nacional—.

#### **2.4. El cuerpo de la actriz: instrumento de memoria y resistencia**

Como se mencionó en el acápite anterior, el tema de la encarnación de la memoria se podía analizar en diferentes niveles, uno de los cuales era el conflicto entre memorias discrepantes que buscaban legitimarse y que tenía lugar (o se escenificaba, por plantearlo en términos metateatrales) en el propio cuerpo de Polinices. Sin embargo, tal como también se adelantó, la memoria no es, en la propuesta de Watanabe y Yuyachkani, un discurso abstracto o etéreo, relegado únicamente al campo de la subjetividad o de lo intangible. Por eso mismo, el mencionado tema no se limita a presentarse a nivel del argumento del drama, sino también en su forma e, incluso, en su dimensión pragmática. Así, como se verá en

---

de resistencia. Por ello, concluye Montrose, no es necesario ir más allá de la propia obra de Foucault para constatar la inadecuación de los conceptos de subversión-contención como modelo explicativo del dinamismo y la especificidad de las relaciones de poder, así como para constatar la necesidad de llevar a cabo discriminaciones sutiles entre las modalidades de resistencia y sus varias condiciones de posibilidad, y para sustituir una noción de ideología cerrada, estática, monolítica y homogénea por una concepción heterogénea, inestable, permeable y progresiva. Se trata, pues, de asumir una perspectiva dinámica y que enfoque el problema como un conflicto no resuelto entre posiciones dominantes y subordinadas (168-173).

esta sección, el tema de la memoria cobra forma física a través del personaje de la Narradora (y su acto elocutivo) y de la propia actriz que ejecuta el unipersonal (y su acto preformativo).

En efecto, como se señaló en el capítulo anterior al comentar la forma dramática de la pieza, la Narradora, al ceder su cuerpo y su voz al resto de personajes, termina encarnando los roles que todos estos desempeñan en la tragedia de Antígona. Su carácter de superviviente a los hechos catastróficos la convertía no solo en un testigo privilegiado de aquella historia, que, eventualmente, podía convocar mediante un relato puramente oral, sino que la volvía también una fuente de memoria viva. Es decir, su ejercicio performativo (o, en otras palabras, su dramatización de la historia) la convertía en la encarnación de la memoria de la catástrofe. Ella misma (y no solo su relato) encierra las voces y las historias de todos los demás personajes de esta tragedia. Es más, su propio cuerpo alberga a todos aquellos otros cuerpos y voces que actualiza delante de su audiencia imaginaria. Irónicamente, ella, que se quiso mantener al margen de todos los episodios del enfrentamiento, se ha convertido, sin percatarse, en todos los personajes: ella es, ante todo, Ismene, pero es también, en alguna medida, como lo demuestra su performance, todos los demás personajes que protagonizaron aquellos acontecimientos de muerte. Por eso, es posible afirmar que la Narradora lleva la memoria inscrita en su cuerpo. No solo lleva en su rostro o en su subjetividad atormentada las marcas de esas memorias de horror, sino que ella misma es la fisicalización de ese pasado oscuro y su ser actual no es sino el resultado de las acciones de todos esos otros personajes (ahora inseparables de su constitución como marcas indelebles). Por ello, confrontarla, como se ve forzado a hacerlo la audiencia convocada alrededor de su relato, es confrontar no solo a una sobreviviente de la catástrofe que clama por justicia, reparación y redención, sino que es también confrontarse nuevamente con cada episodio abismal y con todos los rostros que participaron en ellos.

Sin embargo, como señala Elizabeth Diamond, toda performance, entendida esta como una práctica cultural inserta en matrices de relaciones de poder y deseo, expone las fisuras de la realidad y permite una comprensión más permeable de esta por medio del planteamiento de ciertas preguntas que el espectador debe intentar resolver. Y estas interpelaciones ideológicas no se formulan precisamente a nivel discursivo, sino que están inscritas en los cuerpos de los propios actores, y es su acto performativo aquello que las vuelve inteligibles y discutibles (4). Es decir, no se trata solo del contenido eventualmente transgresor que una pieza pueda tener a nivel textual y que los códigos de la puesta en escena puedan reforzar y materializar; sino que, en determinados tipos de ejercicios dramáticos, como ocurre en la propuesta que actualmente se está analizando, el propio cuerpo de los actores —o la presencia escénica de la actriz, en este caso— encierra un potencial discurso transgresor y es un elemento de disrupción política cuya performance, conjuntamente con el resto de lenguajes escénicos que interactúan en la puesta en escena, tornará inteligible. De esa manera, dichos contenidos ideológicos de cuestionamiento latentes, los cuales pretenden dotar al espectador de herramientas que le permitan reexaminar críticamente su realidad y el tipo de relaciones que se construyen en ella, solo podrán ser percibidos y aprehendidos por el público a través del acto preformativo del actor o actriz, acto eminentemente físico y corporal.

Así, en la puesta en escena de Yuyachkani, ya no es solo el personaje de la Narradora, sino el cuerpo de la propia actriz el que se convierte en depositario y archivo viviente de la memoria del pueblo de Tebas y de todos aquellos hechos de muerte a los que el mito de Antígona puede aludir en la realidad concreta del espectador, o, más precisamente, de todos aquellos personajes y episodios con los cuales el espectador establece una analogía de acuerdo a su contexto específico de recepción. Sin embargo, una vez establecida esta observación, es necesario indagar en las implicancias que tiene dicha dinámica a escala de la recepción del montaje. Para ello, es preciso retomar la lógica especular que se planteó que funcionaba a nivel

de la recepción entre los espectadores de la puesta en escena, los personajes y hechos presentados en escena, y la realidad inmediata con la cual el espectador conectaba la representación.

De acuerdo con ello, se plateó que la puesta en escena funcionaba como una suerte de espejo en la que el espectador veía proyectados los conflictos y crisis de su realidad social e histórica inmediata (o de su pasado reciente). Ello le permitía reexaminar y repensar dichos asuntos con una distancia crítica adecuada y desde parámetros más flexibles y productivos. También se había planteado, a propósito de la puesta en escena en Lima, que la pieza de Watanabe, por el tratamiento que le daba al tema de la memoria de las víctimas de un pasado violento, delegaba un testimonio de ese pasado atroz a los espectadores, que se convertían, así, por medio del contacto con un agente de memoria —como era la Narradora, representante de las víctimas en tanto superviviente de la tragedia—, en custodios de la memoria y encargados de vigilar por la reparación de las víctimas, el cumplimiento de la justicia y la sanción a los perpetradores de los crímenes cometidos en aquellos episodios de muerte. Sin embargo, en la puesta en escena de Huanta, el tema de la confrontación del público con una historia de violencia que les atañe y la delegación de una responsabilidad ética ante aquella memoria que se hereda es más complejo, en la medida en que la dinámica especular que opera en su proceso de recepción se encuentra menos mediada (y distanciada), ya que en este montaje, como se ha mencionado anteriormente, la identificación del público con la representación no solo se da por medio de un ejercicio de imaginación y empatía, sino que se trata de un proceso mucho más directo debido a que los espectadores, en su amplia mayoría, han pasado por experiencias muy semejantes a las mostradas y aludidas por la ficción de Watanabe.

Como se ha mencionado antes, tanto por los presupuestos de recepción que el público de Huanta aplica sobre la pieza como por la analogía posible entre los hechos del pasado de violencia reciente que han padecido y aquello mostrado en escena, el

proceso de identificación en esta puesta en escena es bastante intenso y desequilibrante para los espectadores. Sin embargo, ¿con quién se identifica realmente el público de Huanta? Ciertamente, aunque muchos de los espectadores tengan muertos sin enterrar y funerales postergados (o impedidos) por cuya materialización pueden incluso haber luchado desde sus posiciones marginales y subalternas, la identificación con Antígona, el personaje heroico, no parece ser la más adecuada. Es más, como señala Lane, dicha identificación ni es propiciada por la obra ni parece tener demasiado fundamento dentro de la experiencia peruana, la de un país que pretendió dejar en el olvido a miles de muertos y donde, mal que bien, se toleró que ocurrieran atrocidades semejantes a las ocurridas durante las dos décadas finales del siglo XX. En ese sentido, la autora, en la misma línea de interpretación que se viene siguiendo en este trabajo, plantea que un arquetipo más cercano al receptor peruano es Ismene, aquel personaje que no actuó cuando debió hacerlo y que ha sobrevivido al derramamiento de sangre, hecho por el cual vive atormentada y sumida en la culpa (527).

En efecto, como se ha comentado a lo largo de estas páginas, aquello que plantea Lane es correcto; sin embargo, a la luz de las últimas observaciones realizadas en este capítulo, es posible ir más allá en esta interpretación. Así, si bien es cierto que, de alguna manera y por diversas razones no necesariamente condenables, todos los peruanos hemos sido una especie de Ismene y, además, algunos de los espectadores de Huanta, en razón de sus experiencias de vida particulares, pueden considerarse una suerte de Antígonas contemporáneas, en alguna medida, así como la Narradora es, a la vez, todos los personajes del drama, la identificación de los espectadores es (y debería ser) con todos los personajes de la pieza al mismo tiempo, ya que, en el fondo, todos albergamos o hemos albergado a la multiplicidad de actores de esta historia.

De la misma manera en que la Narradora albergaba la historia de todos los personajes que participaron de la tragedia en el pasado, lo que la facultaba para

encarnarlos en cada actualización de su memoria traumática, dentro de los espectadores, en tanto, de alguna forma (no siempre igual), todos han participado de la catástrofe nacional, conviven en conflicto todos aquellos rostros y discursos reales a los que los personajes del mito aluden. El público de Huanta ha vivido la violencia de forma directa y ha también participado de ella (desde la acción o desde el silencio). Por tanto, quizá más que otro público posible en aquel momento, alberga, en un sentido casi literal del término, la memoria del conflicto armado interno. Porta, pues, al igual que la Narradora, las marcas de esa historia de violencia también de una forma corporal: tanto en sus cuerpos mutilados o lacerados en la guerra como en sus subjetividades asustadas y atormentadas.

La identificación no tiene que producirse, pues, solo con uno de los personajes del drama, sino que es múltiple e integral. Dichos espectadores han ejercido más de un rol —a veces, antitético— a lo largo de los veinte años de conflicto, y en ello no hay contradicción alguna. Y los roles que no han ejercido, de alguna forma, también conviven en ellos y en sus recuerdos, porque padecieron las acciones y designios de aquellos otros actores, y las marcas de ello son también indelebles. Por eso, toda la historia de la violencia está encerrada en cada espectador o, mejor dicho, está inscrita en él, porque, a su modo, la padeció entera y, en ese sentido, tiene algo de todos aquellos que intervinieron en ella.

Precisamente, la forma unipersonal y la dinámica especular de recepción que el texto propone se orientan hacia la producción de este efecto o, más precisamente, cobran pleno sentido cuando producen dicho efecto. En esa medida, el texto, a través del personaje de la Narradora, propone al público un recorrido y una revelación final semejantes a los experimentados por la protagonista de la pieza. Así, la anagnórisis del público no solo consiste en reconocer, hacia el final, la verdadera identidad de la Narradora y, a partir de ello, dotar de sentido la historia que se le acaba de mostrar en escena; sino también en experimentar la revelación de que esa historia representada le pertenece y le compromete de una manera más profunda y auténtica de la que



inicialmente podía haber imaginado. Así, el público pasa por un proceso de comprensión que va desde la negación y el deseo de olvido de los episodios de violencia hasta la asunción e incorporación de la historia de violencia en nuestra historia de vida. Recuérdense sino ciertos pasajes iniciales de la pieza, tales como “Cuando la luz es brillante como la de esta mañana, parece que el pasado / es más lejano (15) o “No la bebieron [nuestra sangre] y agradezcamos hoy la vida / y el sol / y la paz que es un aire transparente, y empecemos a olvidar” (16), y contrástense con este otro fragmento, correspondiente al desenlace de la historia: “Las muertes de esta historia vienen a mí / no para que haga oficio de contar desgracias ajenas. Vienen a mí, y tan vivamente, porque son mi propia / desgracia” (63). Así, en este proceso, el público sigue misma la trayectoria que realiza la propia Narradora, quien inicia la pieza instando al pueblo de Tebas a retomar las viejas rutinas, como si la guerra no hubiera existido jamás, y como si fuera posible fingir que no hay muertos sin sepultar, ni heridas colectivas que sanar, ni atropellos por los cuales reclamar justicia —porque todo ello podría perturbar la falsa paz que se vive—, y termina la obra reconociendo tanto que es imposible ignorar ese pasado irresuelto de violencia y su acción en el presente así como la necesidad de realizar los funerales postergados para encontrar la reconciliación y la redención.

Por eso, como sostiene Lane, la pieza busca persuadir a la audiencia de los peligros de aquella actitud de olvido que caracteriza a la Narradora al inicio (526) y, se podría agregar, de la necesidad de la asunción de la actitud contraria. Para ello, Watanabe no ofrece modelos de acción política perfectos a seguir, pues tanto Creonte como Antígona e Ismene evidencian cauces de acción fallidos: un tirano que no respeta los derechos elementales de los ciudadanos, por lo que termina deslegitimado y cargando el peso de todas las muertes que ocasionó (es decir, destruye a su familia y a su reino, y, al hacerlo, además, evidencia públicamente su incompetencia como cabeza de hogar y de gobierno); una rebelde que muere en el intento de materializar su acto subversivo, con lo cual fracasa en su cometido de transgresión; y una ambigua

superviviente que logra completar el acto subversivo iniciado por la hermana rebelde, pero demasiado tarde y a un costo demasiado elevado. Quizá esas eran las únicas opciones que existían al final del proceso de violencia por el que atravesó el país. O quizá, como sostiene Lane, lo que la pieza busca es iluminar la manera en que los sobrevivientes podemos participar en la fundación de un nuevo futuro: por medio de un ritual postergado, humano, justo y solidario (527). Y, al hacerlo, como también concluye la autora, la propuesta de Watanabe y Yuyachkani evidencia los peligros que entraña para la reconciliación nacional, para la justicia y para la democracia el mandato de olvido que amenazaba instalarse en la sociedad peruana por aquellos años. La pregunta que surge, entonces, es qué podía hacer el público con ese nuevo conocimiento que el montaje le revelaba, es decir, cómo podía convertir ese conocimiento en acción política.

## **2.5. El carácter transgresor del montaje: desestabilización del mandato de olvido**

Responder a la pregunta anterior supone examinar el carácter transgresor que puede haber adquirido el montaje en su contexto de recepción. Para ello, conviene recordar la noción de poder que se había adoptado a partir de los trabajos del nuevo historicismo, ya que, sin ello, no será posible percibir el proceso de negociación que la puesta en escena establece con las estructuras de poder en las que se inscribe. Un enfoque como este, como se señaló, requiere partir de una noción de poder no monolítica. En ese sentido, es pertinente recuperar la definición de poder que propone Michel Foucault en su Historia de la sexualidad, a partir de la cual, en realidad, se construye todo el marco nuevo historicista, al que ya se ha hecho mención. Foucault, en dicho texto, definía al poder no como un conjunto de instituciones y aparatos que garantizan sin más la sujeción de los ciudadanos a un Estado determinado, sino como un conjunto de relaciones de fuerza; como un juego de luchas y enfrentamientos que, permanentemente, se transforman; y como una estrategia que, luego, adquiere una forma reconocible en los aparatos estatales, en las leyes y en las hegemonías sociales

(112-113). Finalmente, agrega Foucault, donde hay poder, hay resistencia, y esta, que también es múltiple, nunca está en posición de exterioridad respecto del poder, sino que es casi constitutiva de sus relaciones (116).

Asimismo, otras ideas que resultarán útiles para analizar el carácter disidente del montaje frente al tácito mandato de olvido son las observaciones realizadas por Víctor Vich al comentar ciertas performances políticas que se realizaron durante los meses previos a la caída de la dictadura de Alberto Fujimori. Si bien estas performances tuvieron lugar en Lima; en un contexto de autoritarismo, corrupción y manipulación de los medios masivos de comunicación; y se trató de acciones dramáticas que buscaban generar un efecto participativo entre el público asistente como parte de su estrategia para redefinir el rol del ciudadano en el Perú contemporáneo y contribuir al derrocamiento del régimen de facto, la manera en que Vich concibe estas prácticas escénicas es extrapolable al montaje de Antígona que se viene analizando en la medida en que dicha concepción puede servir de marco para entender su funcionamiento a escala política.

De esa manera, las performances urbanas analizadas por Vich, al igual que Antígona en Huanta, aprovecharon el espacio público como un lugar privilegiado de protesta y comunicación ciudadana, es decir, como un espacio destinado a producir una intervención simbólica que resignificara, en su momento, el sentido de lo político y lo comunal en el país (2). Desde ese punto de vista, todas ellas pueden considerarse prácticas escénicas altamente metafóricas que iluminan maneras inéditas en que podrían constituirse nuevas relaciones entre la sociedad y el Estado así como nuevas posibilidades de agencia de los ciudadanos. Por ello, como afirma Vich, se puede sostener que son acciones rituales que pretendieron convertir a las plazas públicas en espacios representativos de un nuevo poder —el poder de la ciudadanía— y, así, intentaron refundar la nación por medio de un pacto social que antepusiera al modelo de ciudadano como simple espectador pasivo la práctica de la participación pública fundamentada en el derecho a la protesta (16-18).

La pregunta es, entonces, qué formas de participación y, por tanto, de acción política propuso Antígona a sus receptores en Huanta. Abordar dicha discusión supone preguntarse en qué pudo residir el carácter potencialmente transgresor de dicha propuesta escénica.

Si se considera el hecho de que el texto (y, en consonancia con este, también el montaje) muestra a un personaje femenino que se enfrenta a un poder autoritario y patriarcal; y que dicho ejercicio de transgresión puede interpretarse como un desafío a los receptores para que ellos, a su vez, se enfrenten al mandato tácito de olvido e impunidad que pretendía imponerse sobre el país en aquel entonces; y si a ello se agrega que este acto de tornar visibles esas historias de crímenes y excesos, reclamar justicia y reparación, y custodiar la memoria colectiva está encarnado, en la propuesta de Watanabe y Yuyachkani, en un personaje femenino, uno podría concluir que el carácter subversivo y cuestionador de la puesta en escena reside en que invita al público a reexaminar sus asunciones con respecto a la posición que tradicionalmente se le ha asignado a la mujer dentro de la jerarquía social, y a redefinir los roles políticos de estas en un contexto de lucha contra la impunidad y el olvido, y en un momento de refundación de los lazos que construyen la comunidad nacional.

Sin embargo, sin negar que la historia presentada por la pieza pueda contribuir al debate académico y político en dicho sentido e invitar al público a reflexionar en dicha dirección, si se examina el tema con mayor detenimiento, es posible observar que el acento de su hipotético carácter transgresor no puede residir en ello. La razón de esto es porque, en realidad, tradicionalmente, en distintas sociedades occidentales y no occidentales, las mujeres, al estar confinadas por el régimen patriarcal al espacio doméstico y no ser, por tanto, las principales agentes armadas en los conflictos bélicos, han padecido casi con pasividad el impacto y las secuelas de las guerras, y han sido, lógicamente, las encargadas de narrar el sufrimiento comunal, llorar a los caídos, reclamar sus cuerpos, sufrir su ausencia, demandar justicia y guardar los recuerdos colectivos del horror sufrido. Por tanto, en la reiteración de dichas tareas,

por más que, en algún sentido, se las revise bajo una eventual nueva óptica, no hay mayor novedad ni aporte al debate en torno a los nuevos márgenes de acción política que pueden tener las mujeres en un Estado patriarcal. Y, por tanto, en este planteamiento, no existe tampoco mayor contenido transgresor por parte de la propuesta de Watanabe y Yuyachkani.

En qué reside, entonces, el rol transgresor, si es que lo hay, de los personajes femeninos de la obra de la Watanabe y de la pieza en su conjunto. No es posible negar (y tampoco se pretende hacerlo) que, a raíz del conflicto armado interno, las mujeres, especialmente las del ámbito rural, se vieron obligadas a desempeñar nuevos roles políticos que anteriormente jamás habían desempeñado. Así, como señala Lane, mientras que las mujeres peruanas, particularmente las pertenecientes a la zona andina, habían sido invisibilizadas y silenciadas del discurso político nacional, en el contexto de la guerra interna, empezaron a organizarse para cuidar a sus familias y a sus comunidades, y, de hecho, a partir de sus esfuerzos y de su luchas, emergió el activismo a favor de los derechos humanos en el Perú (520).<sup>39</sup> Sin embargo, lo realmente importante es no quedarse en esta percepción, sino indagar en lo que está detrás de ella, es decir, preguntarse cómo se plantearon dichos ímpetus y reclamos de manera tal que escaparon a los patrones establecidos oficialmente por el poder para ejercer la disidencia y, por tanto, resultaron realmente desestabilizadores para el statu quo. Asimismo, es necesario preguntarse en qué medida o, al menos, de qué manera contribuyó el montaje de Yuyachkani, en tanto performance política, a instaurar en el imaginario colectivo dicha posibilidad de acción transgresora.

---

<sup>39</sup> Al respecto, el Informe final de la CVR señala claramente que, como consecuencia del conflicto armado interno, las mujeres salieron de sus espacios tradicionales al asumir la responsabilidad de buscar a sus muertos y desaparecidos. Tuvieron, entonces, que acercarse a dialogar con instituciones públicas que les eran desconocidas, y desarrollar habilidades y estrategias para hacerse escuchar. En este recorrido en pos de la justicia, en el que muchas veces se toparon con la discriminación, la agresión, la indiferencia y el abandono, acudieron a hospitales, cárceles, bases militares, dependencias policiales, morgues, instituciones defensoras de los derechos humanos, partidos políticos, iglesias, etc. Lamentablemente, el grado de éxito de esta empresa dependió, en buena medida, de sus trayectorias personales, y de los recursos económicos y simbólicos con que contaban previamente (VIII, 72).

Precisamente, el carácter subversivo del montaje reside en que despliega una estrategia de resistencia al poder hegemónico y a su mandato de olvido que no replantea radicalmente los roles sociales y políticos femeninos, sino que negocia su capacidad de agencia dentro de los propios márgenes que fijan las instituciones del poder, y por medio de la apropiación y resemantización de los símbolos y mandatos que estas utilizan para instaurar su dominación. Así, lo que vuelve transgresor al discurso de la pieza de Watanabe y Yuyachkani es que muestra a personajes femeninos realizando roles y tareas que tradicionalmente han sido asignados a las mujeres, pero reinscritos en un nuevo contexto y en un nuevo espacio: el espacio público, masculino por tradición y excelencia dentro del orden patriarcal de nuestra sociedad. Es ello lo que convierte en transgresor el acto tanto de Antígona como el de Ismene. No es, pues, el gesto de piedad y memoria ni la lucha contra la amnesia colectiva en sí lo que torna subversivos los actos de estos personajes, ya que, como se comentó líneas atrás, dichas tareas no han sido ajenas a las mujeres en la división del trabajo y la distribución de rasgos de género tanto en la sociedad andina como en la occidental. Lo que torna dicha labor en un verdadero gesto de resistencia y la dota de una renovada y no prevista fuerza política es su ejecución y reinscripción fuera del ámbito de lo privado y lo doméstico, los ámbitos supuestamente femeninos de acuerdo con el discurso hegemónico.

A su vez, el hecho de que dicha propuesta se plantee ante una audiencia fundamentalmente compuesta por mujeres, que padecen, además de la marginación de género propia de una sociedad autoritaria y machista, la marginación por formar parte de un estrato social y de un grupo étnico excluidos de los circuitos de poder político y económico;<sup>40</sup> que se inste a quienes componen este público a que ingresen

---

<sup>40</sup> La composición mayoritariamente femenina del público en Huanta se corresponde con el mayor porcentaje de mujeres que, luego, brindaron su testimonio a la CVR: 54% de las declaraciones provino de mujeres, porcentaje que, en el caso de Ayacucho, se incrementó a 64% (Informe final VIII, 50). Esta cifra no es casual, pues, para ese momento, el movimiento de defensa de derechos humanos, impulsado y liderado básicamente por mujeres, tenía ya varios años de trabajo. Esto explica, en parte, por qué la conciencia del sentido y la necesidad de declarar acerca de la violencia sufrida y la práctica del testimonio público estaban más arraigadas en las mujeres que en los hombres. Ello se cruza con complejos y

al espacio público a plantear su defensa de la memoria colectiva y a demandar un trato digno para los caídos durante la guerra interna; y que todo esto sea sugerido en un espacio asociado tanto al poder político que vulneró los derechos individuales de la población como al régimen de terror que se instauró en dicha localidad por cerca de veinte años, reviste de un carácter más transgresor aún al montaje de Antígona, y repotencia su discurso de resistencia y lucha desde la marginalidad.

En esa línea, Lane sostiene que la obra, a partir del drama de sus personajes, propone al público femenino plantear sus ímpetus de acción y sus reclamos políticos desde sus identidades familiares, es decir, desde su posición como hermanas, madres e hijas de los detenidos, desaparecidos y asesinados durante el conflicto armado interno (520), pero en espacios inéditos para el ejercicio de dichos roles. De hecho, la autora define la propuesta de resistencia y transgresión de la obra como la “desterritorialización” de las mujeres de los espacios que tradicionalmente les han sido asignados al interior de la sociedad patriarcal. Así, explica que si bien la familia, a lo largo de la historia, ha sido una estructura represiva para las mujeres y que responder al Estado, como lo hicieron, desde el rol tradicional de madres —aunque quizá sería más pertinente decir desde los roles tradicionales femeninos— está limitado por las normas patriarcales que rigen la maternidad —y, en sentido amplio, las formas de femineidad—, que, de hecho, dicho rol reproduce, la valoración simbólica positiva — como imagen de refugio y de santidad— asociada a la figura de madre —y de mujer, en general— posee una dimensión política y unas posibilidades de acción que se sitúan más allá del orden patriarcal dentro del cual dichas figuras se generan y al servicio del cual están (520). En otras palabras, la posibilidad de existencia de este acto de resistencia, por un lado, y su intensidad y poder de subversión, por otro, radican en que se construye apropiándose del propio lenguaje del poder, es decir, desde dentro de las estructuras de poder, y a través de la resemantización de sus

---

factores subjetivos propios de la socialización masculina en nuestra sociedad que, probablemente, dificultaron a los varones expresar sus experiencias y vivencias dolorosas en un espacio público.

términos. Así, el texto no plantea como estrategia revolucionaria un nuevo sistema identitario para las mujeres en el contexto de la postguerra, sino que les muestra las posibilidades de acción política subyacentes a la reinscripción de sus mismos roles y representaciones en un ámbito hasta entonces reservado para los actores políticos masculinos. Es más, parte del éxito de la propuesta (y del desconcierto que produjo en su momento) radica en que, a partir de las fisuras y contradicciones del modelo de dominación, utiliza a su favor aquello que originalmente tenía un efecto de sujeción y control. La estrategia transgresora de la propuesta de Watanabe y Yuyachkani no radica, entonces, en la destrucción incendiaria de un orden existente, sino en el socavamiento de sus bases y fundamentos desde sus propias fisuras y contradicciones, lo cual quizá sea menos espectacular, pero tal vez más efectivo y con efectos más hondos y persistentes. De esa manera, Antígona ilustra cómo la esfera personal posee un potencial de acción política, y revela cómo las leyes y valores de la familia, valga decir, la esfera privada, se convierten en un poderoso rival del Estado y en un lugar para ejercer la resistencia contra el poder autoritario y sus designios cuando dicha institución ha eliminado a la oposición democrática de la esfera pública y pretende que dichos atropellos permanezcan impunes.

En ese sentido, la lógica del ejercicio de resistencia que el texto de Watanabe propone reproducir en el plano de la realidad es, en ciertos aspectos, equiparable a la dinámica establecida por la performance de las Madres de la Plaza de Mayo, en Argentina, analizada por Diana Taylor.<sup>41</sup> En efecto, en la performance de las Madres, al igual que en la propuesta de Yuyachkani, se observa, además de una composición ritual altamente simbólica y de un uso del espacio público conscientemente

---

<sup>41</sup> En el texto en cuestión, entre otras observaciones sobre el tema, la autora fundamenta la precisión terminológica y la utilidad conceptual del empleo de la palabra “performance” para describir y comprender mejor el activismo político de las Madres de la Plaza de Mayo. Este término, sostiene Taylor, lejos de trivializar el sufrimiento de las Madres y su acto de denuncia, o de eclipsar el dolor producido por sus pérdidas reales, permite entender las dinámicas mediante las cuales sus intervenciones públicas han creado un espacio privilegiado para que tanto ellas mismas como la comunidad argentina en general procese las ausencias producto de la “guerra sucia” y enfrente la memoria traumática de la nación (El espectáculo 2-6). Cabe mencionar que Taylor ha trabajado con mayor amplitud y profundidad el tema de las Madres de la Plaza de Mayo en “Performing Gender” y Disappearing Acts (224-247).



estratégico, un intento por hacer visible, a través del cuerpo de las respectivas performers, un trauma que tiene que ver con una historia de violencia de origen político que, de alguna manera, implica e involucra a la audiencia de la acción escénica.

Como señala Taylor, el movimiento de las Madres, de la misma manera que, como se ha explicado, lo plantearon Watanabe y Yuyachkani, aceptó la lógica del Estado patriarcal y, simultáneamente, haciendo uso de sus propios símbolos y códigos, lo revirtió para mostrar sus contradicciones. Así, al igual que la Antígona y la Ismene del texto de Watanabe, las Madres proclamaban estar haciendo solo aquello que se supone tenían la obligación de hacer: cuidar y buscar a sus hijos (El espectáculo 2). Lo que ocurre, como hemos señalado, es que la circunstancia excepcional en la que se hallan inmersas aquellas mujeres —al igual que sus pares peruanas a partir de la década de 1980— las fuerza, en virtud de esa misma responsabilidad sobre sus hijos, a salir a buscarlos fuera del hogar y confrontar, así, a los poderes del Estado. Sin embargo, como debe haber quedado ya establecido, lo único que ocurre es que están insertando el ejercicio de su rol femenino tradicional en un nuevo escenario, no previsto por el cuerpo estatal.<sup>42</sup> Frente a ello, la ausencia de argumentos para hallar una justificación válida, por parte de las fuerzas del orden, que permita reprimir esta clase de actos no solo evidencia la eficacia del objetivo perseguido por las performers —denunciar una historia de violencia, hacer visibles aquellos crímenes que se quisieron invisibilizar y silenciar, realizar un funeral simbólico

---

<sup>42</sup> Taylor enfatiza la eficacia que ofrecía para el colectivo el organizarse en tanto madres, pues ello les garantizaba un mínimo de seguridad, ya que las fuerzas armadas no se atreverían nunca a reducir por la fuerza en público a un grupo de madres desarmadas, por más que estuvieran realizando un acto de protesta. Así, las Madres se apoderaron de la imagen de la mater dolorosa y explotaron el sistema represivo de representación que tan efectivamente había limitado las posibilidades de visibilidad y expresión para las mujeres. Al encarnar el dolor y el autosacrificio, cualidades asignadas a lo tradicionalmente entendido como femenino, las Madres no solo hicieron visible su lucha por recuperar los cuerpos de sus hijos desaparecidos, sino también la estructura represiva del imaginario nacional. De esa manera, este tipo de performances no solo evoca mitos culturales y valores centrales para la civilización occidental (y, normalmente, apoyados por los Estados represivos), sino que transmite recuerdos y valores sociales de manera eficaz al operar simultáneamente a niveles emocionales, psicológicos y políticos (El espectáculo 3). En su momento, la CVR también reconoció que parte del éxito de las organizaciones de defensa de los derechos humanos en el Perú se debió a que la participación de las mujeres en el espacio público implicaba una dimensión colectiva y política que se basó en la búsqueda de justicia y la confrontación con las instituciones estatales desde su “tradicional” rol de madres, esposas e hijas (Informe final VIII, 72).

para las víctimas negadas por los actores armados—, sino que, además, revela las fisuras de la lógica del Estado.

Sin embargo, toda acción escénica requiere, para completar su sentido, de un público receptor que interprete y dé coherencia a lo representado, y sobre el cual se pretende, además, influir. Entonces, si en el montaje de Lima se pretendía que el público superara el discurso de la culpa como eje de la construcción de su identidad y que se hiciera consciente de sus posibilidades de acción en tanto supervivientes a la tragedia del ciclo de violencia, y de la responsabilidad ética y política que ello entrañaba, cabe preguntarse cómo esperaba repercutir la pieza de Watanabe entre los receptores de la puesta en escena de Huanta. En otras palabras, cómo se podía aplicar a la realidad inmediata aquel ejercicio de resistencia simbólica que el texto presentaba.

Definitivamente, para los espectadores de Huanta, la pieza no servía para revelarles que la historia de violencia de finales de la década pasada los involucraba profundamente y les demandaba acciones específicas en el presente. Para este público, como ya se señaló, ello era más que evidente (y seguramente lo tenían bastante presente). No obstante, la pieza podía contribuir a que reexaminaran las maneras en que participaron en dicha historia así como las secuelas que esta les dejó sin resolver. A su vez, los invitaba a que asumieran, frontalmente, sin vergüenza y sin juzgarse, sus responsabilidades en dicho proceso de violencia. Finalmente, y en ello quizá residía el mayor potencial de influencia de la representación sobre sus receptores, el montaje de Antígona pretendía iluminar nuevas maneras en que las víctimas de la guerra interna podían convertir sus miedos, culpas y heridas en acción política.

Nuevamente, la clave para entender este proceso está en la dinámica especular de recepción que el montaje exigía. Si, en un primer momento, la escena servía como un espacio donde los espectadores proyectaban su experiencia personal y, así, se identificaban con los personajes, en un segundo momento, la dirección de

esta relación debía invertirse y debían ser los espectadores los que, en su realidad concreta, luego, adoptaran las soluciones que los personajes aplicaban a sus propios dramas.

La propuesta de Yuyachkani se completaría, pues, cuando los hombres y mujeres que conformaban el público de Huanta utilizaran, al igual que la actriz que protagonizaba el unipersonal, sus cuerpos para hacer visible la ausencia de todos aquellos que habían desaparecido sin dejar una huella física (o, más precisamente, sin dejar un cuerpo) durante el conflicto armado de finales del siglo XX. De hecho, ello, a nivel simbólico, ocurrió prontamente, cuando, en el contexto de las investigaciones de la CVR, las mujeres familiares de víctimas de los años de la violencia de origen político se movilizaron y tomaron los espacios públicos para reclamar a sus muertos y desaparecidos. Una de las estrategias adoptadas por este colectivo fue portar, en sus manifestaciones pacíficas, las fotografías amplificadas de sus familiares ausentes. Aquí, nuevamente, la analogía con el movimiento de las Madres de la Plaza de Mayo es pertinente, en la medida en que estas, al igual que los peruanos y las peruanas de las zonas más afectadas por la violencia de origen político, convirtieron, así, sus cuerpos en archivos “vivos” preservando y exhibiendo las imágenes que habían sido el blanco de la supresión militar o terrorista. Por ello, es posible extender el comentario de Taylor sobre el caso argentino a la práctica de protesta emprendida por estas mujeres peruanas cuando señala que, usando las imágenes como una segunda piel, crearon una estrategia epidérmica, que incorpora el parentesco quebrantado por la violencia criminal. Así, portando dichas imágenes como afiches o vistiéndolas como prendas, resaltaron la relación —genética, filial y política— que la violencia intentó aniquilar (El espectáculo 3). De forma paralela a esta acción, la propuesta de Yuyachkani también se concretó por medio de la participación de miles de ciudadanos y ciudadanas en las audiencias públicas convocadas por la CVR, lo cual, de hecho, había sido uno de los propósitos específicos perseguidos al poner en escena la pieza de Watanabe en diferentes localidades de la sierra y selva del país.

Por tanto, la performance de Yuyachkani solo logra completar su sentido cuando su discurso de resistencia es asumido por sus receptores y cuando, además, es puesto en práctica por estos en la esfera pública, es decir, cuando la relación especular de la propuesta del grupo concreta su segunda etapa y se traduce en una acción específica fuera del ámbito de la ficción. Solo así se materializa su propuesta de desafío al olvido oficial y se reinserta a las víctimas del periodo de violencia en el imaginario nacional (es decir, se repone a los ausentes en la esfera pública). Y, así también, se reitera que el pasado doloroso forma parte fundamental del presente y que el futuro de la nación no se puede construir ignorando dicha premisa. Finalmente, de esa manera, el trauma de los afectados directamente por la violencia de finales del siglo pasado, en palabras de Taylor, deviene en algo transmisible, soportable y políticamente eficaz (El espectáculo 5). Por tanto, la propuesta de Watanabe y Yuyachkani en Huanta invita al público a replicar el gesto de memoria de sus protagonistas. Y, así, el público de estas nuevas performances o manifestaciones políticas, ejecutadas por los receptores originales del montaje, heredará, a su vez, también el trauma y las memorias de la violencia, lo cual nos vuelve a situar en el ya comentado terreno de la postmemoria. Se trata, pues, de una propuesta de no clausura.

## **2.6. Antígona a la luz de las reparaciones simbólicas de la CVR**

El Informe final de la CVR define a las reparaciones simbólicas como rituales cívicos que, por un lado, apunten a la refundación del pacto social y, por otro, busquen establecer hitos representativos de la voluntad del Estado y de la sociedad de que no se repitan hechos de violencia y violación de derechos humanos como los ocurridos a finales del siglo XX. Precisa, luego, que el objetivo fundamental del Programa de Reparaciones Simbólicas, que se inserta dentro del Plan Integral de Reparaciones, es contribuir a restaurar el lazo social quebrado por la violencia entre el Estado y las personas, y entre las personas mismas, por medio del reconocimiento público del daño

que les infligió la acción de los grupos subversivos y la acción u omisión del Estado. Todo ello con el propósito de favorecer la reconciliación nacional y el fortalecimiento de un sentimiento de solidaridad del conjunto de la sociedad peruana hacia las víctimas (IX, 116).<sup>43</sup> Pueden ser entendidos como componentes específicos de este programa los gestos públicos, los actos de reconocimiento, los recordatorios o los llamados lugares de memoria, en la medida en que generen una reflexión sobre el tema de la violencia de origen político, colaboren con el ejercicio de la memoria y promuevan prácticas entre la ciudadanía que contribuyan a la restauración del lazo social.

Sin embargo, si se asumen estas definiciones en un sentido más amplio, es posible incluir dentro de estos gestos simbólicos a ciertas manifestaciones artísticas en general y, de manera más específica, a ciertas prácticas escénicas en particular, las cuales calzan incluso con mayor sentido dentro de estas precisiones, en la medida en que estas siempre entrañan un componente ritual y, por tanto, un efecto de renovación de los vínculos sobre los que se construye el sentimiento comunitario. Como señala Natalia Consiglieri, en este contexto, el arte tiene la capacidad de volvernos a mostrar aquello que, en nuestra cotidianeidad, no queremos ver o no somos capaces de

---

<sup>43</sup> La dimensión ética, legal y política del término “reparación” ha sido objeto de diversas discusiones desde diversos ámbitos académicos. Si bien constituye un debate que escapa a los límites del presente trabajo, de todos modos, resulta pertinente recoger algunas de las precisiones que, sobre el tema, realiza Ruth Rubio-Marín. La autora señala que, aunque el derecho internacional confirma cada vez más la obligación jurídica de reparar como expresión del derecho individual a la reparación por vulneración de los derechos humanos, las discusiones sobre reparaciones a las víctimas en sociedades en transición tienen lugar en contextos políticos más amplios que conectan las necesidades de reparación, reconocimiento e indemnización de las víctimas con objetivos políticos mayores como la reconciliación nacional, con lo cual vinculan el reconocimiento de derechos individuales y la concreción de obligaciones ligadas a su vulneración con un proyecto político de mayor alcance. Así, el proyecto político de la reparación, lejos de tener como meta última la restitución de la víctima al estado previo a la vulneración —que, como en el caso peruano, muchas veces, era de marginación—, o la compensación en estricta proporción al daño, pasa a tener como objetivo prioritario el reconocimiento de las víctimas como iguales sujetos de derechos. Una cuestión distinta es que dicho reconocimiento pueda resultar insuficiente si no va acompañado de atribución de responsabilidades; comprensión de los efectos de las violaciones de los proyectos de vida de las víctimas; y compromisos por ayudar a las víctimas a afrontar las carencias, daños y pérdidas relacionadas con dichas violaciones. De esa manera, visto como acto político de reconocimiento y dignificación de las víctimas, en tanto que ciudadanos y ciudadanas en igualdad de derechos, el proyecto jurídico y político de la reparación contiene una promesa de democracia y justicia para aquellos sectores marginales de la población, quienes, como las mujeres, los pueblos indígenas u otras minorías, tendrían razones para resistir una visión de la reparación que pusiese el acento en la vuelta al statu quo anterior. De ahí que no sea suficiente analizar qué cosa, en concreto, se hace por las víctimas en aras a su reparación, sino también qué capacidad pueden tener dichos esfuerzos reparadores para subvertir (en lugar de reforzar) las desigualdades estructurales preexistentes y, por lo tanto, para contribuir a la consolidación de regímenes democráticos más incluyentes (18).

percibir (por las barreras de percepción o psicológicas que fuera), aquello que, en otros casos, solo se nos presenta en cifras de informes estadísticos o a través de reportajes en los medios masivos de comunicación (55). Precisamente, el potencial del arte, como se ha demostrado a propósito de Antígona, radica en su capacidad para motivar una reflexión acerca de nuestro presente y nuestro pasado reciente al tiempo que revela su complejidad.<sup>44</sup> Asimismo, las producciones artísticas generan nuevos discursos y traducen a un nuevo lenguaje, paradójicamente menos racional pero más inteligible para el gran público, aquellos discursos sobre el tema de la violencia de origen político emitidos desde ámbitos académicos (los cuales son consumidos, además, por un público más reducido), con lo cual despiertan nuevos (y, como se ha visto, más productivos) procesos de interpretación del conflicto. Por ello, expresiones artísticas como las elaboradas por Watanabe y Yuyachkani tienen la capacidad de transformar las relaciones sociales y permiten trabajar en la línea del proceso de reconciliación nacional, ya que, como se ha podido observar, este tipo de producciones sitúa nuevamente a las víctimas en la esfera pública y las reinserta en la sociedad, con lo cual la sociedad en pleno las reconoce como sujetos de derecho e inicia un proceso de comprensión de los hechos de violencia e injusticia que están detrás de ellas (y que, de alguna manera, también los involucra). Ello, a su vez, diría Guillerot, aspira a contribuir a democratizar las relaciones entre el Estado y los ciudadanos y ciudadanas, y entre estos mismos, con el fin de superar la cultura de la subordinación y la discriminación (44) que está tan arraigada en el país.

---

<sup>44</sup> Resulta interesante retomar, aquí, la semejanza que existe entre los procesos epistemológicos que están detrás de la interpretación de una obra de arte y del ejercicio de hacer memoria. En ambas situaciones, se parte desde un presente desde el cual el pasado no aparece como una realidad objetiva ni documental, sino como una realidad a ser interpretada. Precisamente, en ello (y no en una cualidad empíricamente demostrable) radica su verdad: en el relato que se construye sobre los hechos del pasado y en la interpretación que se hace de estos (Consiglieri 53).

## Epílogo

### **Antígona de regreso en Lima: memoria, reconciliación y olvido**

En agosto de 2003, la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) presentó a la nación su Informe final, en el que se recogía, como sentenció su ex presidente, Salomón Lerner Febres, una historia marcada por el sello del horror, la vergüenza y la deshonra nacional (Presentación del Informe final 1), la de un tiempo de barbarie donde el Estado perdió su autoridad legítima, y donde determinados individuos transgredieron todo orden democrático (y toda norma de convivencia humana) y desataron sus más oscuras pasiones sin que pareciera existir sanción (ni fuerza) capaz de frenar aquello. Yuyachkani, por su parte, finalizó su colaboración con la CVR poniendo en escena, en Lima, desde octubre hasta diciembre de 2003, un ciclo con algunas de sus piezas más directamente relacionadas con el tema de la memoria de la guerra interna: Contraelviento, Antígona, No me toquen ese valse, Adiós Ayacucho y Santiago. La retrospectiva llevó por título “La persistencia de la memoria” y fue acompañada por un programa de mano que simulaba ser un diario que recopilaba las experiencias del grupo trabajando al lado de la CVR en las provincias del departamento de Ayacucho. En la portada de este diario ficticio, se leía: “Año: cero; Edición: cero; 2003: Año de la verdad en el Perú”. Con dicho documento, Yuyachkani daba testimonio de cómo su experiencia al lado de la CVR en la sierra y selva del Perú había dotado de sentido, retrospectivamente, a toda su trayectoria teatral, la cual ahora podía ser leída hacia atrás en conjunto a partir de dichos acontecimientos o, alternativamente, interpretarse como encaminada hacia dicha experiencia de trabajo, donde había adquirido pleno significado. Se trataba, en todo caso, de la culminación de una etapa en el trabajo del grupo, y aquel ciclo retrospectivo, lo mismo que aquel programa de mano, hacía un balance de todo su proceso artístico (y sus implicancias políticas) y expresaba su optimismo con respecto a la etapa que podía iniciarse para el

país a partir de la entrega del informe de la CVR, un tiempo de paz, justicia, solidaridad, tolerancia, reconstrucción y reconciliación nacional.<sup>45</sup>

La importancia de llevar de vuelta estas experiencias a la capital y compartirlas con una audiencia urbana por medio de la reposición de parte significativa de su repertorio teatral no puede ser subestimada. Las piezas representadas, tras hacerse públicos los resultados de las investigaciones de la CVR, fueron recibidas con una disposición anímica totalmente distinta a la que encontraron originalmente en sus respectivas temporadas de estreno. De hecho, obligaron a sus receptores, cuyas experiencias, como hemos visto, fueron tan distintas a las de aquellos que padecieron la guerra desde el mismo campo de batalla, a confrontarse con una realidad de violencia y atrocidad por mucho tiempo negada y a reconocerse como parte integrante (y generadora) de ella. Así, ver (o ver nuevamente) las piezas de este repertorio de Yuyachkani, en relación con la información revelada por el informe de la CVR, como afirma Francine A'ness, no solo servía para contextualizar estas obras en la realidad nacional (e interpretarlas desde dicho horizonte), sino que contribuía a reducir la brecha física e ideológica existente entre las diferentes partes del país (413). De esa manera, como ya se ha mencionado anteriormente al comentar la praxis teatral del grupo, al poner los miembros de Yuyachkani en escena el trauma colectivo de otros miembros de la nación, lo hacían también suyo. Y, al encarnarlo, es decir, al darle cuerpo a esas memorias de la violencia, convertían, en retrospectiva, en testigos de dicho pasado atroz a todos aquellos que participaban en sus performances desde la posición de espectadores. De esa manera, lograban algo quizá inimaginable veinte años atrás: involucrar y comprometer tanto a los pobladores de la zona andina como a las masas urbanas en la lucha contra la amnesia colectiva.

---

<sup>45</sup> De hecho, los siguientes espectáculos del grupo —Sin título, técnica mixta (2004) y El último ensayo (2008)— ya no giran únicamente alrededor del tema de la memoria de la guerra interna, sino que, sin abandonar su apuesta por el rescate y revisión de la memoria traumática de la nación, incorporan este episodio, desde una nueva y más totalizadora perspectiva de reflexión, en el conjunto de la historia del país. El texto final la edición de 2006 de El cuerpo ausente, de Miguel Rubio Zapata, titulado “Grupo y memoria: un viaje a la frontera”, puede ser una primera aproximación a esta nueva etapa del trabajo de Yuyachkani.



Luego, en una siguiente etapa, tras haber enfrentado con valor los recuerdos dolorosos y haber asumido nuestra responsabilidad en ella; tras haber procesado la rabia, el odio, el deseo de venganza y la impotencia frente a la violencia padecida o ocurrida a nuestro alrededor; y tras haber denunciado los crímenes en contra de los derechos humanos y haber buscado justicia, los peruanos y peruanas quizá ganemos, finalmente, el derecho al olvido. Desde este punto de vista, es decir, tras este proceso de búsqueda y confrontación con la verdad —y asunción de sus consecuencias y de la responsabilidad que ello implica—, olvidar, como plantea Beatriz Moscoso, es mirar hacia adelante, favorecer que las marcas que dejó la guerra se vayan difuminando, desvaneciendo, perdiendo hasta convertirse en unos recuerdos que, si bien nunca desaparecerán, dejarán de ser el eje en torno al cual gire el resto de nuestras emociones y actos, porque si bien no se puede cambiar el pasado, sí se puede modificar el presente y sentar las bases para que el futuro sea distinto (76).<sup>46</sup> De esa manera, la posibilidad de ejercer el derecho al olvido, así entendido, no solo es una condición para que pueda tener lugar el proceso de reconciliación nacional, sino que es también el signo del inicio de una nueva etapa del país como nación. En cierta forma, esta lección, tan difícil de entender (y, más aún, de materializar), ya estaba anunciada y cifrada en la máxima que José Watanabe pone en boca de su Antígona: “Quiero que toda muerte tenga funeral / y después, / después, / olvido” (33-34).

---

<sup>46</sup> Si bien es cierto que es necesario reconciliarnos como país, porque no es posible quedarse estancado en el recuerdo de la violencia, la tarea inmediata es la reparación y la justicia. Sin justicia, la reconciliación es solo un buen deseo. Para ello, es necesario reconstruir las redes sociales y afectivas que la violencia destruyó, y generar una justicia que no solo sea la sentencia del juez sino que implique acciones de solidaridad. Sin embargo, uno es el ritmo de la historia nacional y otro el de la experiencia concreta de los involucrados directamente en la guerra como víctimas, como victimarios o como ambas cosas a la vez. La reconciliación supone, por ello, más que una nueva propuesta social y un nuevo pacto promovido desde el Estado, un proceso afectivo. Así, es preciso diferenciar el nivel macro, es decir, las políticas del Estado, del nivel micro, es decir, cómo lidiar con la culpa y cómo soportar la presencia del agresor a nuestro lado (Moscoso 71-74).

## Conclusiones

La presente investigación tuvo su origen en la pregunta qué puede hacer el teatro, en tanto ejercicio de creación ficcional y práctica cultural, frente a la violencia, fundamentalmente de origen político. Quizá, formulado de manera más precisa, el interrogante que motivó y articuló estas reflexiones ha sido cómo se puede responder desde las artes escénicas a la violencia cuando esta se ha convertido en una práctica sistemática ejercida ya sea por un Estado autoritario o por organizaciones subversivas alzadas en armas en un contexto político marcado por el atropello de los derechos fundamentales del ser humano y la comisión impune de crímenes de lesa humanidad. La aproximación de respuesta que se ha ensayado en estas páginas se ha elaborado, por un lado, a partir de nuestra convicción de que el carácter abismal de un hecho, antes que constituir una censura para su representación, nos desafía a encontrar una manera de nombrarlo consecuente con su naturaleza de excepción, y, por otro, a partir de una concepción del teatro como espacio privilegiado para el debate político desde parámetros más flexibles que los proporcionados por las disciplinas académicas científicas así como desde enfoques inéditos y más productivos que los ensayados desde dichos campos del saber.

De esa manera, el teatro, debido a su contacto inmediato con un público receptor, a la riqueza semiótica del espectáculo que entraña, a la atmósfera ritual que genera a su alrededor y a la particular dinámica especular que establece su circuito de recepción, termina por constituir un espacio de revelación y autoconocimiento para la comunidad que se congrega alrededor de la escena. A su vez, toda creación dramática, en tanto ejercicio de representación verbal, fija una determinada interpretación de la realidad, realizada desde ciertas coordenadas históricas, por lo que, más allá de las cualidades estéticas que cada texto pueda o no tener, el teatro posee también un valor documental en tanto que testimonia un momento histórico

particular o, en todo caso, recoge cómo determinada colectividad leyó cierta circunstancia histórica especial y asumió una posición frente a ella.

Por ello, el teatro, en tanto documento, puede constituir (o formar parte de) una suerte de archivo, siempre fragmentario, del horror, en la medida en que se sitúa frente al hecho abismal e intenta, si no representarlo, al menos, nombrarlo, con lo cual proporciona herramientas para ofrecer resistencia a su estela de horror y barbarie, ya que no permite que la injusticia pasada y los crímenes impunes sean silenciados o, lo que es lo mismo, invisibilizados de la esfera pública. De esa manera, esta antes aludida propiedad documental convierte al teatro en un instrumento de memoria y de lucha contra la amnesia colectiva.

Sin embargo, en tanto actividad performática, el teatro también puede tener una especie de función terapéutica al constituir un espacio para confrontarse, con una adecuada distancia crítica, con el trauma colectivo y, así, poder interpretar y dotar de sentido a esta clase de experiencias dolorosas. Así, nos permite reexaminar y repensar nuestro pasado de violencia irresuelta, incorporarlo explícitamente a nuestro momento actual (donde aún seguramente mantiene plena vigencia), asumir los hechos negados, y reconocer nuestro rol y responsabilidades dentro de dichos acontecimientos. A su vez, también nos dota de instrumentos para comprender el origen de ese proceso de destrucción y sus secuelas en la actualidad, lo que nos permitirá extraer lecciones para el presente, impedir el retorno de ese mal, y ejecutar acciones precisas de reparación y justicia, pero, sobre todo, restaurar la dignidad arrebatada a las víctimas que vieron vulnerados sus derechos fundamentales y, así, reconstruir los lazos que la violencia y la atrocidad quebraron. De ese modo, el teatro se revela como un agente no solo de conocimiento —esencialmente ligado al rescate y conservación de la memoria histórica de una comunidad—, sino también como un ejercicio de creación que puede alinearse con las fuerzas que combaten contra la injusticia y persiguen la reconciliación. Precisamente, en estas cualidades reside la

capacidad de acción del teatro sobre el presente e, incluso, a partir de ellas, puede contribuir, si no a construir, siquiera a imaginar un futuro menos injusto y más humano.

El análisis de Antígona, de José Watanabe y el Grupo Yuyachkani, o, más específicamente, la discusión en torno a dos puestas en escena de dicha pieza en relación con su contexto específico de recepción, nos ha permitido abordar el tema de la postmemoria, es decir, la dinámica mediante la cual un espectáculo revela a su público un conocimiento sobre el pasado traumático de la nación y, como consecuencia de ello, le delega también una serie de responsabilidades frente a tal hecho: conservar dichas memorias a salvo de los tácitos mandatos de silencio y olvido, transmitir a otros esas historias de horror que tanto los involucran en tanto comunidad y velar por la reparación de las injusticias denunciadas en aquellos relatos. La propuesta de Watanabe y Yuyachkani exploraba las posibilidades de este tipo de recepción (que exige al espectador involucrarse con lo visto en escena y asumir una postura definida frente a ello) teniendo como eje el trabajo sobre el cuerpo del actor. Así, mediante la performance, volvía inteligible un discurso que ayudaba a los espectadores a comprender su pasado de violencia colectiva, pero también los invitaba a transgredir cierto estado de cosas caracterizado por el miedo, el remordimiento, el sometimiento y la pasividad. Asimismo, el trabajo del autor y el grupo sobre la memoria del conflicto armado interno no solo se presentaba como un recordatorio de la necesidad de llevar a cabo los funerales postergados de la guerra interna; sino que, al relativizar (o, mejor dicho, replantear) la noción de víctima y subrayar el valor del rol del testigo de la tragedia nacional, también buscaba dotar a los espectadores de elementos que les permitieran repensar su responsabilidad frente al pasado de violencia y al presente de reconstrucción democrática, superar la construcción de la identidad basada en la culpa que atormentaba a aquellos que no supieron cómo reaccionar cuando estalló la violencia, e instaurar en el imaginario colectivo nuevos cauces de acción humana y solidaria.

Finalmente, es necesario señalar que el problema de la postmemoria, sobre el que se ha indagado en el presente trabajo, ni pretende ser la única y definitiva respuesta al interrogante que originó estas reflexiones, ni agota el tema de las relaciones entre teatro y memoria histórica. Es, pues, solo una alternativa de respuesta y un posible cauce de exploración para las artes escénicas en general. La reflexión sobre esta materia y sobre los dilemas que plantea tanto en el ámbito académico como creativo podría continuar, a partir de la base teórica aquí expuesta y desde el enfoque de análisis que se ha propuesto en estas páginas, incorporando a la discusión otras dramaturgias y formas de espectáculo que involucren al público de una manera más participativa, que hagan usos más experimentales del espacio escénico o que trabajen la estructura dramática desde modelos de escritura no aristotélicos. Ello permitiría, a su vez, seguramente, reflexionar sobre otras posibles maneras en que el teatro dialoga con el tema de la memoria y la acción política, tales como, por ejemplo, otras facetas de la relación entre teatro e identidad, las teatralidades del poder, la teatralización de la ausencia, las performances de denuncia y resistencia, los rituales de reconciliación, los usos ideológicos del teatro, las maneras en que se aborda el tema del exilio desde la escena, el empleo del teatro como espacio de negociación de poder y búsqueda de reconocimiento, la representación escénica de la violencia, otras formas en que la exploración de la memoria traumática se puede materializar en el cuerpo del actor, o la posibilidad del teatro de convertirse en un espacio donde imaginar reconciliaciones que la realidad hace que parezcan imposibles.

## Bibliografía

- A'ness, Francine. "Resisting Amnesia: Yuyachkani, Performance, and the Postwar Reconstruction of Peru". Theatre Journal 56 (2004): 395-414.
- Balandier, Georges. El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación. Barcelona: Paidós, 1994.
- Bobes Naves, María del Carmen. "Introducción a la teoría del teatro". Teoría del teatro. Ed. María del Carmen Bobes Naves. Madrid: Arco / Libros, 1997. 9-27.
- . Semiología de la obra dramática. Madrid: Arco / Libros, 1997.
- Briceño, Ximena. Ismene, out of guilt: representations of unheroic memory in José Watanabe and Yuyachkani's Antígona. Avance de tesis doctoral. Ithaca: Cornell University, 2006.
- , The Museum out of Joint. Antígona, Yuyanapaq, Sin título and the performance of seeing. Avance de tesis doctoral. Ithaca: Cornell University, 2007.
- Butler, Judith. El grito de Antígona. Barcelona: El Roure, 2001.
- Cárdenas, Gisella. Grupo Cultural Yuyachkani. Cuaderno web. [en línea]. Nueva York: Instituto de Performance y Política de la Universidad de Nueva York, 2001. <<http://hemi.nyu.edu/cuaderno/yuyachkani/index.html>>. [Consulta: 23 de agosto de 2008]
- Carlson, Marvin. Places of performance: the semiotics of theatre architecture. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- . Theatre Semiotics. Signs of Life. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press, 1990.
- Caruth, Cathy. Trauma: Explorations in Memory. Baltimore: John Hopkins University Press, 1995.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. Informe final. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003. [También disponible en: <<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>>]

- . Hatun Willakuy, versión abreviada del Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Lima: Comisión de Entrega de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2004. [También disponible en: [http://www.pucp.edu.pe/idehpucp//images/docs/hw\\_version\\_abrev.pdf](http://www.pucp.edu.pe/idehpucp//images/docs/hw_version_abrev.pdf)]
- Connerton, Paul. How societies remember. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Consigliari, Natalia. "Arte para no olvidar". Memoria 3 (2008): 53-58.
- Degregori, Carlos Iván. La época de la antipolítica: auge y huída de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2000.
- De Marinis, Marco. "Il lavoro dello spettatore". Semiótica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo. Milán: Bompiani, 1982. 179-212.
- Del Pino, Ponciano. "Violencia, memoria e imaginación. Uchuraccay y Lucanamarca en la violencia política en el Perú". Boletín IEP 1.7 (2004): 11-13.
- Diamond, Elin. "Introduction". Ed. Diamond, Elin. Performance and Cultural Performance. Londres: Routledge, 1996. 1-12.
- Diéguez, Ileana. "Prácticas escénicas y políticas en Latinoamérica: escenarios liminales peruanos". Latin American Theatre Review 41.2 (2008): 29-47.
- Dollimore, Jonathan. "Shakespeare, materialismo cultural y nuevo historicismo". Eds. Penedo, Antonio y Gonzalo Pontón. Nuevo Historicismo. Madrid: Arco/Libros, 1998. 129-148.
- Felman, Shoshana y Dori Laub. Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History. Nueva York: Routledge, 1992.
- Foucault, Michel. Historia de la sexualidad. Madrid: Siglo XXI, 1978, vol. 1.
- Gatti, Gabriel. "Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales)". Confines 2.4 (2006): 27-38.
- Greenblatt, Stephen. "La circulación de la energía social". Nuevo Historicismo. Eds. Penedo, Antonio y Gonzalo Pontón. Madrid: Arco/Libros, 1998. 33-58.

- . "Balas invisibles". Eds. Penedo, Antonio y Gonzalo Pontón. Nuevo Historicismo. Madrid: Arco/Libros, 1998. 59-128.
- Guillerot, Julie. Para no olvidarlas más. Mujeres y reparaciones en el Perú. Lima: Aprodeh, 2007.
- Hirsch, Marianne. "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory". The Yale Journal of Criticism 14.1 (2001): 5-37.
- Ingarden, Roman. "Concreción y reconstrucción". Estética de la recepción. Ed. Rainer Warning. Madrid: Visor, 1989. 35-53.
- Iser, Wolfgang. "El proceso de lectura". Estética de la recepción. Ed. Rainer Warning. Madrid: Visor, 1989. 149-164.
- Jelin, Elizabeth. Los trabajos de la memoria. Madrid: Siglo XXI, 2001.
- Lane, Jill. "Antígona and the Modernity of the Dead". Modern Drama 50.4 (2007): 517-531.
- Langer, Lawrence. Holocaust Testimonies: the Ruins of Memory. New Haven: Yale University Press, 1991.
- Lerner Febres, Salomón. Presentación del trabajo ante la comunidad internacional en el Perú [en línea]. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003. <[http://www.cverdad.org.pe/informacion/discursos/en\\_ceremonias08.php](http://www.cverdad.org.pe/informacion/discursos/en_ceremonias08.php)>. [Consulta: 23 de agosto de 2008]
- . Presentación del Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación [en línea]. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003. <[http://www.cverdad.org.pe/informacion/discursos/en\\_ceremonias05.php](http://www.cverdad.org.pe/informacion/discursos/en_ceremonias05.php)>. [Consulta: 23 de agosto de 2008]
- . Inauguración de las audiencias públicas. Palabras del presidente de la CVR [en línea]. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003. <[http://www.cverdad.org.pe/informacion/discursos/en\\_apublicas02.php](http://www.cverdad.org.pe/informacion/discursos/en_apublicas02.php)>. [Consulta: 3 de noviembre de 2008]



- . La rebelión de la memoria: selección de discursos 2001-2003. Lima: Instituto de Democracia y Derechos Humanos de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Coordinadora Nacional de Derechos Humanos, 2004.
- . Ceremonia por los cinco años de publicación del Informe final. Palabras del ex presidente de la CVR [en línea]. Lima: Instituto de Democracia y Derechos Humanos de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008. <<http://www.pucp.edu.pe/idehpucp/images/docs/discurso%205%20a%20F1os%20de%20publicaci%20n%20del%20informe%20final%20de%20la%20cvr.pdf>>. [Consulta: 29 de diciembre de 2008]
- . Un lento aprendizaje [en línea]. Lima: Micromuseo, 2008. <<http://www.micromuseo.org.pe/rutas/habanamemoriadelolvido/aprendizaje.htm>> [Consulta: 2 de enero de 2009]
- Manrique, Nelson. "Introducción". El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980-1996. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002. 14-32.
- Martínez Tabares, Vivian. Antígona: disolverse en la luz [en línea]. La Habana: La Ventana, portal informativo de la Casa de las Américas, 2007. <<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=print&sid=3679>>. [Consulta: 23 de agosto de 2008]
- Montrose, Louis Adrian. "Los nuevos historicismos". Eds. Penedo, Antonio y Gonzalo Pontón. Nuevo Historicismo. Madrid: Arco/Libros, 1998. 151-191.
- Moscós, Rocío. "Las estrategias de la reconciliación". Memoria 2 (2007): 69-76.
- Muguerca, Magaly. "Cuerpo y política en la dramaturgia de Yuyachkani". Revista Teatro/Celcit 11-12 (1999): 48-57.
- Nussbaum, Martha. "Sophocle's Antigone: conflict, vision, and simplification". The fragility of goodness: luck and ethics in Greek tragedy and philosophy. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. 51-80

- Pavis, Patrice. "Producción y recepción en el teatro: la concretización del texto dramático y espectacular". El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismos. La Habana: Casa de las Américas, 1994. 9-72.
- . "Del texto a la escena: un parto difícil". El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismos. La Habana: Casa de las Américas, 1994. 73-89.
- Persino, María Silvina. "Cuerpo y memoria en el Teatro de los Andes y Yuyachkani". Gestos 43 (2007): 87-103.
- Phelan, Peggy. "Performing Question, Producing Witnesses". Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment. Tim Etchells. Nueva York: Routledge, 1999. 9-14.
- Portocarrero, Gonzalo. Razones de sangre: aproximaciones a la violencia política. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.
- Portocarrero, Ricardo (comp.). Warmikuna Yuyariniku. Lecciones para no repetir la historia: selección de textos del Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Lima: Aprodeh, 2005.
- Ralli, Teresa. "Fragments of Memory" Eds. Taylor, Diana y Roselyn Constantino. Trad. Margaret Carson. Holy Terrors: Latin American Women Perform. Durham: Duke University Press, 2003. 355-364.
- Ramos García, Luis. "El discurso de la memoria teatral peruana en los noventa". Latin American Theatre Review 34.1 (2000): 173-192.
- Reátegui, Félix. "Reseña a Clío y Mnemósine. Estudios sobre historia, memoria y pasado reciente, de Liliana Regalado de Hurtado". Memoria 1 (2007): 117-124.
- Reyes Mate, Manuel. Memoria de Auschwitz: actualidad moral y política. Madrid: Trotta, 2003.
- Rodríguez Garrido, José Antonio. Teatro y poder en el palacio virreinal de Lima (1672-1707). Nueva Jersey: Princeton, 2005.
- Rojas-Trempe, Lady. "Yuyachkani y su trayectoria dramática en el Perú: entrevista a Ana Correa y Alfonso Cánepa". Latin American Theatre Review 28.1 (1994): 159-

165.

Rospigliosi, Fernando. Montesinos y las fuerzas armadas: cómo controló durante una década las instituciones militares. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2000.

---. Las fuerzas armadas y la democracia. Lima: Aprodeh, 2001.

Rothe, Arnold. "El papel del lector en la crítica alemana contemporánea". Estética de la recepción. Ed. José Antonio Mayoral. Madrid: Arco/Libros, 1987. 13-27.

Rubio-Marín, Ruth. "Mujer y reparación: apuntes para la reflexión". Para no olvidarlas más. Mujeres y reparaciones en el Perú. Julie Guillerot. Lima: Aprodeh, 2007, 13-25.

Rubio Zapata, Miguel. Persistencia de la memoria [en línea]. Nueva York: Instituto Hemisférico de Performance y Política de la Universidad de Nueva York, 2003. <<http://hemi.nyu.edu/esp/newsletter/issue8/pages/rubio.shtml>>. [Consulta: 2 de octubre de 2008]

---. El cuerpo ausente (performance política). Lima: Yuyachkani, 2006.

Salazar del Alcázar, Hugo. Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano del 80. Lima: SENDO/VIT, 1990.

---. "Yuyachkani: los nuevos caminos de la segunda década". Eds. De Toro, Alfonso y Fernando de Toro. Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano. Frankfurt am Main: Vervuert, 1993. 149-153.

Schaefer, Karine. "The spectator as witness? Blinlids as case study". Studies in Theatre and Performance 23.1 (2003): 5-20.

Scheff, Thomas. Catharsis in healing, ritual and drama. Berkeley: University of California Press, 1979.

Steiner, George. Antígonas. Barcelona: Gedisa, 1991.

Tapia, Carlos. Las fuerzas armadas y Sendero Luminoso: dos estrategias y un final. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1997.

- Taylor, Diana. "Opening Remarks". Negotiating Performance. Gender, Sexuality & Theatricality in Latin America. Eds. Taylor, Diana y Juan Villegas. Durham y Londres: Duke University Press, 1994. 1-16.
- . "Performing Gender: Las Madres de la Plaza de Mayo". Negotiating Performance. Gender, Sexuality & Theatricality in Latin America. Eds. Taylor, Diana y Juan Villegas. Durham y Londres: Duke University Press, 1994. 275-305.
- . Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War". Durham y Londres: Duke University Press, 1997.
- . Entrevista a Miguel Rubio y Teresa Ralli [en línea]. Nueva York: Instituto Hemisférico de Performance y Política de la Universidad de Nueva York, 2000. <<http://hemi.nyu.edu/cuaderno/holyterrorweb/teresa/index.html>>. [Consulta: 23 de agosto de 2008].
- . El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política [en línea]. Nueva York: Instituto Hemisférico de Performance y Política de la Universidad de Nueva York, 2000. <<http://hemi.nyu.edu/archive/text/hijos2.html>>. [Consulta: 27 de octubre de 2008].
- . "Staging social memory: Yuyachkani". Psychoanalysis and performance. Eds. Patrick Campbell y Adrian Kerr. Londres y Nueva York: Routledge, 2003. 218-235.
- Taylor, Diana y Alexei Taylor. Holly Terrors: Latin American Women Perform. Cuaderno web [en línea]. Nueva York: Instituto Hemisférico de Performance y Política de la Universidad de Nueva York, 2003. <<http://hemi.nyu.edu/cuaderno/holyterrorweb/teresa/index.html>>. [Consulta: 6 de enero de 2009]
- Telles, Narciso. "A pedagogia teatral do Grupo Yuyahckani: pontuações críticas e etnografia". Gestos 23.45 (2008): 65-80.
- Theidon, Kimberly. "Género en transición: sentido común, mujeres y guerra". Memoria 1 (2007): 9-28.

- Thomas, Brook. "El nuevo historicismo y otros tópicos a la vieja usanza". Nuevo Historicismo. Eds. Penedo, Antonio y Gonzalo Pontón. Madrid: Arco/Libros, 1998. 305-335.
- Todorov, Tzvetan. Los abusos de la memoria. Barcelona: Paidós, 2000.
- . Memoria del mal, tentación del bien: indagación del siglo XXI. Barcelona: Península, 2002.
- Turner, Victor. "Social Dramas and Ritual Metaphors". Dramas, fields and metaphors: symbolic action in human society. Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1975. 23-59.
- . "Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: an Essay in Comparative Symbolology". From ritual to theatre: the human seriousness of play. Nueva York: Performing Arts Journal Publications, 1982. 20-60.
- . "Are there universals of performance in myth, ritual, and drama?" By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual. Eds. Richard Schechner y William Appel. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 8-18.
- Vargas Salgado, Carlos. "¿Nuevos dramaturgos o nueva dramaturgia? Escribir para el teatro peruano a inicios del milenio". Letra de cambio 2.2 (2008): 51-65.
- Vega Centeno, Pablo. "El espacio público. La movilidad y la revaloración de la ciudad". Cuadernos de Arquitectura y Ciudad 3 (2006): 1-75.
- Vich, Víctor. "Desobediencia simbólica. Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista". E-misférica 1 (2004): 1-24.
- Villegas, Juan. "Closing Remarks". Negotiating Performance. Gender, Sexuality & Theatricality in Latin America. Eds. Taylor, Diana y Juan Villegas. Durham y Londres: Duke University Press, 1994. 306-320.
- Watanabe, José. Antígona. Versión libre de la tragedia de Sófocles. Lima: Yuyachkani y Comisión de Derechos Humanos (COMISDEH), 2000. [También disponible en: <http://hemi.nyu.edu/cuaderno/holyterrorweb/teresa/index.html> y en <http://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla.plp>]

Yuyachkani. Antígona [programa de mano]. Lima: Yuyachkani, 2000. [También disponible en: <<http://www.yuyachkani.org/obras/antigona/antigona.html>>]

Zeitlin, Froma I. "Thebes: Theatre of Self and Society in Athenian Drama". Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context. Eds. Winkler, John J. y Froma I. Zeitlin. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1990. 130-167.

**Anexo**

**Antígona. Versión libre del texto de Sófocles, de José Watanabe**

**ANTÍGONA**  
**VERSIÓN LIBRE DE LA TRAGEDIA DE SÓFOCLES**

**José Watanabe**

**1.**

**NARRADORA**

*(Entra a escena trayendo una caja entre las manos. La deja a un lado del escenario. No la abrirá hasta el final de la obra)*

Hoy es el primer día de la paz.

Las armas enemigas aún no han sido recogidas y están dispersas sobre el polvo como ofrendas inútiles.

Qué rápido el viento de la madrugada ha borrado las huellas de huida de los argivos.

Cuando la luz es brillante como la de esta mañana, parece que el pasado es más lejano.

Pero no, ellos huyeron apenas anoche, no más noches.

Antes de nuestro último sueño fue el tropel de su desbande.

Vinieron

y se posaron sobre nuestros tejados cual águilas armadas

y pusieron en nuestras siete puertas

siete renombrados capitanes

y nunca acallaron sus siniestros gritos de guerra.

Pero Zeus, que abomina los alardes de la lengua altanera, estuvo con nosotros.

Acosados por nuestros batallones, corrían por su vida aquellos que cantaban que habían venido a beber nuestra sangre.

No la bebieron y agradezcamos hoy la vida

y el sol

y la paz que es un aire transparente, y empecemos a olvidar.

**2.**

**NARRADORA**

Los pastores han llevado las cabras y ovejas más allá de las colinas de Tebas, adonde el pasto no esté sucio de sangre.

Volverán cuando todos los muertos de la guerra estén enterrados y nueva yerba crezca sobre los túmulos.

Apúrense enterradores,

juntan sabiamente en una misma fosa a nuestros soldados y a los enemigos pues ambos están hechos de la misma carne

y oliscan el aire por igual.

¿Ven ese cadáver sobre la tierra más árida, tendido perfectamente de perfil?

Se llama Polinices y aunque semidesnudo, aún mantiene las brillantes insignias de capitán argivo.

Murió por un juego perverso de los dioses.

Ellos observan las batallas como un espectáculo, ignorando quién hiere a quién en el fragor del combate

o qué flecha lleva dirección de cuerpo preciso.

Pero en una de las siete puertas,

los dioses sí pusieron voluntad para que se enfrentaran dos hombres señalados, nuestro capitán Etéocles

y el capitán atacante, Polinices.



Ay juego perverso:  
 los dos guerreros de largas lanzas que quedaron mirándose,  
 increpándose,  
 solitarios en sus armaduras fulgurantes, ay juego perverso,  
 eran nacidos de una misma madre y de igual padre.  
 El movimiento fue simultáneo: una lanza avanzó y la otra vino  
 y así la muerte se hizo dos, pero entera en cada hermano.

### 3.

#### **NARRADORA**

Destino es de los débiles crear señores del poder,  
 así como en sueños creamos seres para nuestro miedo, y sólo el dormido  
 los ve, y se angustia.  
 Pero ahora estoy en vigilia y ver a Creonte me intimida.  
 Coronado ayer, es el más reciente rey de Tebas, y sin embargo  
 ya su ceño es fruncido.  
 Está bajando lentamente los escalones de su palacio y sé que no trae en la boca  
 palabras felices.

#### **CREONTE**

Nuestra patria nuevamente es una tierra de sosiego.  
 Después de las violentas marejadas de la guerra,  
 las cosas se han asentado y funcionan como originalmente.  
 Miren alrededor:  
 el vino está en las ánforas,  
 los sirvientes sacuden las alfombras en las ventanas,  
 el amor anida otra vez, y felizmente por igual, en los inmortales  
 y en los hombres efímeros,  
 y los muertos de la guerra ya todos están abrigados por la tierra,  
 excepto uno.  
 Excepto uno.  
 El cuerpo de Polinices quedará insepulto, carne  
 de disputa y hartura de las aves y de los perros voraces.  
 Porque él, que fue desterrado, vino con los crueles argivos  
 dispuesto a ver con placer el fuego consumiendo la ciudad de sus padres.  
 La no tumba para él es mi determinación  
 porque jamás los malvados recibirán más honra que los justos,  
 y que así quede pregonado.  
 Y pregonado también quede el castigo: aquel  
 que le haga exequias, que le haga duelo o que le cubra con tierra, agregará su propia  
 muerte a la del muerto.  
 Ahora vayamos todos a concluir las honras de su hermano Etéocles:  
 dispongan carrozas, caballos, flores, banderas,  
 y ustedes, capitanes de la guerra, agreguen un mechón de sus cabellos  
 para que se consuma con el cuerpo de aquel cuya causa fue la patria.  
 Queden así en el olvido los pasados combates  
 y vayamos a los templos de los dioses en danzas nocturnales,  
 ¡y que Dionisio sea nuestro guía!

### 4.

#### **NARRADORA**

La muchacha, más niña que mujer, sentada en aquel patio...  
 qué abatimiento tan serenamente llevado.

Hermana de los dos muertos, del honrado con sepulcro y del otro, afrentado sin él, mira distante nuestro paso. La culpa que sentimos está en nosotros, tebanos, no en la intención de su mirada, porque nadie, ni el consejero más sabio, se atrevió a refutar la orden de Creonte que es dañosa para nuestra alma.

¿Qué cosas arden en tu corazón, Antígona?

¿Adónde vuela tu resentimiento, muchacha?

¿A Zeus, que ha descargado sobre tu familia cuanto dolor hay en el mundo, o al rey que ahora se ensaña con tu hermano?

### **ANTÍGONA**

Un cetro, un trono, y venias, muchas venias alrededor están con Creonte.

Oh rey, no necesitabas mucho para hablar con voz de tirano.

Nadie conoce el verdadero corazón de un hombre hasta no verle en el poder.

Antes de la guerra pasaba silbando por este jardín, acariciaba mi cabeza de sobrina

y luego se perdía por el soleado atrio. Era otro sol

y yo era otra sobrina.

Ese mismo hombre ordena ahora que me regocije con la Victoria

y ponga en olvido al insepulto Polinices

como si no fuera mi hermano.

¿Cómo entrar danzando y cantando en los templos

si en la colina más dura hay un cuerpo sin enterramiento?

¿Cómo brindar, borrando de mis ojos lo que no ven

pero que ciertamente es?

Es un cadáver cercado por guardias, vigilado día y noche

para que ni siquiera el viento le cubra con tierra.

Pero si eres perro o ave carnicera, puedes llegarte

y destazarlo y morder la preciosa carne

del hermano mío.

Hermano mío, pero ya no pariente mío

sino muerto de todos, dime qué debo hacer.

### **5.**

#### **NARRADORA**

Los dioses te hicieron nacer hembra, Antígona.

Poco puedes hacer sino obedecer las leyes, así caigan sobre los muertos como sobre los que vivimos todavía.

Tienes el corazón puesto en cosas ardientes, en deseos de desobediencia que a otros helarían o convertirían en estatuas del miedo.

Descansa, deja que el sueño sea apacible tregua

mientras transcurre la larga noche. Duerme.

*(Se hace la noche, luego amanece)*

### **6.**

#### **NARRADORA**

Las raudas sandalias del guardia

que viene corriendo por un atajo de las colinas, de tan raudas

parecen que apuran la luz del amanecer.

¿Qué mensaje palpita en su lengua, qué noticia

lo demuda en su carrera, qué nueva calamidad guarda

en sus cerradas palabras?

Ya sube los escalones húmedos de palacio,  
ya sólo tiene aliento para pedir que lo anuncien ante el rey.

### **GUARDIA**

Qué difícil llegar hasta ti, rey, no por tus alturas en el poder  
sino por mi temor de darte el bocado que traigo.

Cuántas veces me he detenido en mi carrera  
porque el corazón me decía: "vuélvete, regresa, cuidado,  
que apenas dando la noticia, tú mismo la has de pagar".

Con tales pensamientos  
el camino corto me ha dado un viaje largo.

Sí, sé que estoy hablando para dilatar el tiempo mío  
y sólo logro tu real impaciencia.

Sea entonces la noticia: anoche alguien ha sepultado a Polinices.

No, no es que el muerto esté acogido bajo la tierra,  
sino que le han frotado fino polvo sobre toda la piel.

El alguien inició así el rito del soterramiento,  
pero la luz del alba lo hizo huir.

Guardias contra guardias nos hemos culpado,  
pero será, te pregunto, negligencia de hombres si el desobediente de tu decreto  
fue un dios?

Ese pensamiento silenció de pronto nuestra discusión allá en la colina.

Señor, convendrás que quien llega y huye  
deja huellas,

y no había ninguna, ni de rueda ni de pie ni de arañazo de azada.

¿No te dice el corazón, como a nosotros, que el enterrador llegó por el aire  
o que no es de visible sustancia humana?

## **7.**

### **NARRADORA**

En la puerta de Bóreas  
el viento agita como tristes banderas los andrajos de aquel hombre que viene reo.

Culpado avanza

mientras los cumplidores guardias lo apuran con lanzas  
y la turba le hace andante ruedo.

Dicen que merodeaba el cadáver de Polinices  
y que había tierra en sus uñas.

Ahí tienes, Creonte, al que anoche retó tu orden.

¿Vas a juzgarlo?

Risible juicio, rey, o sainete: ¿Cómo lo harás venir a la cordura  
si el hombre tiene la razón trastocada?

Es el loco que hace años pide limosna junto al monumento de Anfión.

Hoy, prisionero, grita que en la colina sólo buscaba a su perro.

Sus otras voces

sólo suenan en su cabeza atormentada, en su locura  
donde no existen reyes ni héroes ni traidores,  
sino sólo un perro.

## **8.**

### **NARRADORA**

Yo recuerdo:

las alamedas eran primaverales

y Antígona corría y reía como un pequeño ciervo con sus amigas.  
 El único acontecer trémulo  
 era la primera sangre menstrual, brillante y limpia,  
 y el único vaticinio  
 lo traía el viento al cifrar los vestidos a los cuerpos, y anunciar así  
 cuerpos plenos y deseables.  
 Nada presagiaba a la joven sombría que hoy camina sola bajo los pinos  
 y apoya la mejilla en la áspera corteza para que nada en ella descansa serenamente.  
 Los dioses de la alameda la miran pasar y ninguno, desde sus mármoles,  
 la consuela.

### **ANTÍGONA**

Oh dioses, pudiendo habernos hecho de cosa invisible o de piedra  
 que no necesitan sepultura  
 ¿por qué nos formaron de materia que se descompone, de carne  
 que no resiste la invisible fuerza de la podredumbre?  
 Qué impúdico, que obsceno  
 es acabarse insepulto, mostrando  
 a los ojos de los vivos blanduras y viscosidades. Tal castigo,  
 y peor, padece mi hermano  
 porque también es abasto que desgarran alimañas, buitres y perros.  
 Altos pinos que me vieron pasar cuando yo era niña,  
 ¿divisan a mi hermano? ¿el viento le ha quitado el fino polvo  
 con que cubrí su desnudez al amanecer?  
 ¿Tendré otra vez valor para burlar la redoblada guardia  
 o debo resignarme a que su cuerpo, al entrar el otoño,  
 sea sólo huesos y una mancha oleosa sobre la grava?  
 No, no me respondan. Hoy toda palabra o murmullo entra en mi pesadilla  
 y la enciende más.

### **9.**

#### **NARRADORA**

Era la medianoche  
 y el palacio de Creonte parecía un barco anclado y seguro.  
 El viento había amainado  
 y las antorchas se consumían con llama inmóvil y azul.  
 Contemplando el edificio, pensé en los modos del poder:  
 un hombre inmisericorde duerme entre sedas, me dije.  
 De pronto  
 en la habitación más alta se encendió una luz y otra luz  
 y vi a Creonte caminar y caminar turbado. ¿Lo despertó  
 un mal sueño  
 o el escozor de la desconfianza que tiembla en la piel de todo tirano?

#### **CREONTE**

El guardia habló con lengua supersticiosa. No viendo huellas,  
 él y sus compañeros de simpleza  
 sospecharon una divinidad intentando sepultar el cadáver de Polinices.  
 ¿Qué dios puede tomarse ese trabajo  
 con alguien que llegó hasta las puertas de la ciudad  
 levantando teas ardientes  
 dispuesto a incendiar templos, altares y sacros tesoros?  
 ¿O hemos llegado al tiempo en que dioses falsos  
 enaltecen a los traidores?

No: ahora veo: la simpleza del guardia era fingida  
 y el dios enterrador era pícaro invento  
 para ocultar su complicidad pagada.  
 Hay ciudadanos resentidos porque no ocupan un sitio a mi lado.  
 Ojos que yo envió por toda la ciudad  
 han visto que a mis espaldas mueven la cabeza y murmuran diatribas.  
 A ellos no les duele el cadáver de la colina, les duele mi poder,  
 y para minarlo  
 dejaron caer monedas sobre la palma venal de un guardia.  
 Sí, la arriesgada y vergonzosa empresa de mi servidor  
 sólo puede hallar explicación en el lucro.  
 Y luego quisieron confundirme como al rey ingenuo de las fábulas  
 trocando a un dios con un loco que se arrodilló ante mí y habló confusas palabras  
 entre llantos y babas.  
 Poder y traición están en la misma medalla,  
 El día de mi primer mando tuve mi primera felonía:  
 desapareció la mascarilla mortuoria de Polinices, aquella  
 que hice para que el enemigo tuviera un rostro  
 antes de que bajo el sol, como ordené, perdiera sus facciones.  
 Ay traidores, tiemblen, porque tampoco bastará la muerte sola para ustedes.

## 10.

### NARRADORA

He visto a Antígona corriendo sigilosa de una columna a otra,  
 de una esquina a otra  
 como escondiéndose de nadie.  
 Al salir por la puerta Bóreas  
 su apurado vestido blanco parecía ir solo como una sábana volada de un cordel.  
 La perdí de vista cuando entró en la llanura,  
 pero en la frente llevaba un pensamiento que la transfiguraba  
 y la hacía más bella en su veloz caminar bajo el sol del mediodía.

### ANTÍGONA

Polinices, hermano mío, te preguntaré cómo he llegado hasta ti.  
 Todo hombre tiene su arrogancia  
 y la de los guardias es creer que en hora tan luminosa no puede haber audaces.  
 Doy gracias también a los vientos del norte  
 que se rizan en torbellinos y recorren las colinas  
 levantando columnas de polvo que suben hasta las nubes.  
 Envuelta en un torbellino he venido. Estoy llena de briznas,  
 pero el vino del cántaro está limpio.  
 Cuán malamente te han raspado el polvo  
 que te puse anteanoche. Quieren para ti la más absoluta intemperie,  
 pero yo he venido a abrir la tierra para ti.  
 Recibe otra vez sobre tu cuerpo este polvo consagrado  
 y estas tres libaciones del vino de mi boca, pero en nombre de todos.  
*(La sorprende un guardia)*  
 Ser sorprendida era mi riesgo, guardia, pero déjame  
 que termine de abrir la tierra para que sea madre  
 y acoja a Polinices como acogió a Etéocles.  
 Son hermanos irrenunciables, guardia, ya sin facción ni contienda  
 y acaso mutuamente se están llamando.  
 En tu corazón sabes  
 que no es bueno que el uno esté abrigado por la tierra

y el otro siga errando,  
 alma en pena que mira con tristeza o cólera su propio cadáver.  
 Quiero que toda muerte tenga funeral  
 y después,  
 después,  
 después  
 olvido.  
 En tus amarras, guardia, está empezando mi muerte.  
 Recuerda mi nombre  
 porque algún día todos dirán que fui la hermana que no le faltó al hermano:  
 me llamo Antígona.

## 11.

### **NARRADORA**

Gentes de Tebas  
 que miran y se esconden como monos curiosos,  
 la que va por las calles dentro del círculo de guardias como animal de cacería  
 es en verdad la única princesa de esta tierra.  
 Véanla ahora  
 subiendo los escalones de palacio: si desatadas van  
 las correas de sus sandalias, muy entradas en sus carnes  
 están las amarras de sus sagradas muñecas.  
 Gentes de Tebas,  
 ya Antígona y Creonte están en sus inevitables papeles.  
 Ella ocupa su asiento de reo  
 y él ahora no sólo es rey, sino la estentórea voz del destino  
 y su inclemencia.

### **CREONTE**

Naciste  
 del vientre de mi hermana y lazo de amor te une a Hemón, mi hijo.  
 Eres, pues, más pariente mío que muchos.  
 Doble dolor y doble cólera arden en mi alma.  
 Es justo, entonces, que doble rigor tenga contigo.  
 Mi hijo Hemón deambula incrédulo por pasajes y habitaciones,  
 ya sabiéndose novio de una segura condenada.  
 Porque condenada estás desde que los bandos pregonaron la orden y el castigo.  
 Y sin embargo ríes, y esta insolencia es mayor que la del enterramiento  
 porque allí burlaste a simples y oscuros guardias  
 y aquí tu sorna y jactancia  
 son ante tu rey.  
 Siempre es más fácil ordenar la muerte  
 de aquel que comete un delito y luego lo toma a honra. Tu risa  
 hará que condenar también sea un placer.  
 ¿Pero quién más ríe contigo?  
 ¿Qué cómplices se ocultan en sus casas a gozar tu osadía?  
 ¿Ismene, tu hermana, también te asistió y es la otra cabeza  
 de la víbora bicéfala?

### **ANTÍGONA**

La víbora tiene una sola cabeza, Creonte.  
 Mi hermana Ismene es inocente. Sus pensamientos más atrevidos  
 no van más allá de su tímido frontal.  
 Dices que he violado tu ley.

¿Pretendes tú, mortal, prevalecer  
 por encima de las leyes no escritas pero inquebrantables de los dioses?  
 Sólo ellos tienen mandato sobre los cuerpos de los muertos.  
 Recuérdalo: sólo ellos.  
 Sé bien  
 que Polinices venía a devastar nuestra patria y que Etéocles la defendía,  
 pero ahora, muertos, el Hades les otorga igualdad de derechos.  
 Como ves,  
 he preferido cumplir con los dioses y no con tu arrogante capricho.  
 Sucumbir por tal motivo es ganancia, y no me duele.  
 Doleríame, sí, que el hijo de mi misma madre  
 quedara insepulto. Tú sigue llamándolo enemigo  
 hasta el fin de tus días,  
 pero yo he nacido para amar, no para compartir odios.  
 Ha de parecerse que hay sonido de locura en mis palabras,  
 pero no, la locura está en tus oídos.  
 ¿Sabes que hay muchos tebanos que alzarían estas mismas palabras,  
 que las dirían a voces por calles y plazas  
 si el miedo no les cerrara la boca?  
 Los dioses quieran, Creonte,  
 que no te dure el privilegio de ordenar impunemente lo que te place,  
 y quieran también acabar pronto con tu gozo de escuchar  
 sólo el multitudinario  
 e indigno  
 silencio.

## 12.

### NARRADORA

No supongamos tanta dureza en el corazón del rey.  
 Seguramente ha vencido mil dudas antes de sancionar a la joven  
 que hizo promesa de amor con su hijo  
 y es tan cercana de su sangre.  
 Ay Antígona, qué hermosa y altiva presa eres. La escolta de guardias  
 no perturba tu caminar lento  
 y regio.  
 Vas mirando sin ansia  
 rostros en las ventanas, árboles, veredas, un brillo de sol  
 en una aldaba, y mil cosas que para ti son últimas.  
 No te llevan a cadalso, a final que viene raudo como viaje  
 de flecha o vuelo de hacha, no:  
 Creonte te ha señalado muerte para la memoria de todos, muerte  
 que se vocee así:  
 si tamaño castigo da a pariente ¿qué pueden esperar otros enemigos?  
 Vas, Antígona, a muerte más larga y perversa.  
 Entre el roquerío de la montaña  
 hay profundas y caprichosas cuevas. En una de ellas serás lanzada y vastamente  
 tapiada.  
 Cárcel te será  
 mientras te duren las interminables horas de hambre y sed y oscuridad  
 y luego secreta e inmensa tumba, porque no sólo te albergará la cueva  
 sino toda la montaña.

**13.****ANTÍGONA**

La oscuridad le da a mi cuerpo una existencia extraña.

Soy

sólo cuando me palpo o toco la dura piedra de la caverna.

Cuando hablo no sé si hablo, acaso sólo sean palabras que circulan sin sonido dentro de mi cabeza.

Esto

y la muerte

debo pagar en este tiempo de perversas confusiones.

La piedad, que antiguamente era virtud, hoy me condena

y alarga las desgracias de mi familia.

Los viejos dicen que un antiguo conjuro pesó sobre mi padre y mi madre

y que las desventuras, como las olas de la mar, se repetirán

de una generación a otra.

Y entonces desde aquí, aunque no me escuchen, viejos, yo les recuerdo una ley del Olimpo

que dice

que nada grande entra en la vida de los hombres

sin alguna maldición.

Si la paz es esa cosa grande, yo soy la maldición, la ola rara

que se estrella y muere en el interior de esta cueva.

Lo siento por ti, amado Hemón. Éramos una mujer y un hombre soñando

ritos nupciales, banquetes y tálamos.

Otro será mi novio ahora, vendrá desde la oscuridad,

y comeré mi manjar, este aire,

y me tenderé sobre esta piedra que ese último día me parecerá de plumas.

**14.****NARRADORA**

Desde la madrugada,

Hemón camina porque camina, va y viene

a ninguna parte

y sólo se detiene a mirar la montaña donde se consume Antígona.

¿Qué ha sucedido en mi patria

para que ojos tan jóvenes miren con tanta amargura?

Anoche Hemón tuvo un sueño insensato:

Se vio repentinamente muerto

por una dorada flecha disparada por algún dios compadecido,

y así atravesado y finado

entró en sueños en la cueva para buscar entre las sombras

la amada sombra de su prometida.

La luz del alba le advirtió que soñaba, y odió la luz.

Se puso de pie y empezó a caminar al garete: igual

le era pisar yerba, piedra o grava.

Una pregunta le maduró en su deambular:

¿hasta dónde debe ir el amor por un padre? ¿debemos pagar

esa deuda de origen

aun con la aceptación silenciosa de sus injusticias?

Hemón sabe que es pregunta rebelde, pero la lleva en el gesto

mientras sube a hablar con Creonte.



**CREONTE**

Hijo mío, oí rumor de tu despecho por tu frustrada boda,  
pero mírame: soy rey y padre, pero no dos personas, no uno inflexible  
y otro blando.

Mi firmeza de casa debe prolongarse a todos los rincones de la patria  
donde debo ser obedecido en lo pequeño y en lo justo,  
y aun en lo que no lo es.

Engendrar hijos es un riesgo, Hemón.

Los que salen cortos de alma  
sólo sirven para burla de los enemigos,  
pero yo estoy confiado contigo, te di sentimientos fuertes  
y sé que no podrán disolverse ante la apetencia  
por el placer de una mujer.

Sepas, además, que sería sospechoso sino gélido  
el abrazo desnudo de aquella que se ha portado enemiga  
de nuestra stirpe.

Deja que ella encuentre un novio en el Hades  
y tú, hijo mío, busca entre otras doncellas  
otros campos donde labrar.

**HEMÓN**

Muy extraño es ser hijo de un poderoso.

Te escucho decir palabras domésticas de padre  
juntamente con órdenes y leyes de rey.

Y privilegio siento en no verte  
como el alto gobernante que a otros intimida.

Te pido permiso para usar ese privilegio,  
y decirte lo que escucho en las calles, entre las sombras:  
toda la ciudad llora a Antígona.

Los sencillos ciudadanos censuran la afrentosa muerte  
que le estás dando. Dicen:

"aquella que no consintió que su hermano fuera pasto de perros  
¿no es acaso más digna de alcanzar honra que castigo?"

Oyelos, padre.

Yo quisiera para ti toda la sabiduría del mundo, pero los dioses  
todavía no han creado a tal hombre.

No imites a los soberbios de mil talentos que cuando se les casca  
son hueros.

Oye a los sencillos ciudadanos, padre.

Que no te sea humillante el aprender de ellos.

Que tus leyes no sean de tu solo arbitrio, porque no es patria  
lo que es posesión de un solo hombre.

También oye a los dioses. Mira la noche

porque en el silencio estelar,

ellos piden que no olvides ni pisotees sus derechos sobre los muertos.

Oye a todos, padre, y cede,

y revoca la dura orden para que todos celebremos la paz  
y Antígona la luz.

**15.****NARRADORA**

Las vivaces cabras saltan de peña en peña  
y se aparean

sin sospechar que en el vientre de la soleada montaña

hay una cueva  
que es cárcel perpetua y tumba y tálamo.  
Hasta allí no penetra el sagrado ojo del día  
ni el llanto de amigos y parientes. En ese silencio  
la muerte laboriosa envuelve a la joven condenada  
en un denso capullo de sombras.

### **ANTÍGONA**

Yo quise ser la justa enterradora  
y ser enterrada es el premio que he recogido.  
Padre mío,  
madre mía,  
hermanos Etéocles y Polinices, ya siento que toco las manos de ustedes  
que las alargan hacia mí desde el otro mundo.  
Moriré sin cantos de himeneo  
ni caricias de esposo  
ni crianza de un niño. Sólo he llegado a ser hija y hermana grata,  
recíbanme como tal.  
Curiosa es mi muerte. Mi cuerpo joven  
no tiene destructora ni cruel enfermedad,  
y aquí no espero el imposible el golpe de una espada ciega  
para que yo muera regando mi sangre.  
Me estoy acabando lentamente: en la misma medida que consumo la vida  
entra en mí  
y crece  
el dulce abandono que llamamos muerte.

### **16.**

#### **NARRADORA**

Un extranjero que cruzara Tebas de paso  
vería un pueblo de orden, un rey que gobierna  
y un pueblo que labora calmo.  
No vería las turbulencias debajo del agua mansa.  
¿Quién le diría  
que una muchacha está muriendo por piadosa?  
¿Quién le informaría  
que el joven iracundo que sale de palacio se arrancaría la piel  
si con ello dejara de ser hijo del rey?  
Y ahora sospechemos que serán más duras las secretas correntadas  
porque ahí viene Tiresias, el anciano vidente: mala señal  
es su caminar agobiado, que no es por edad sino por el peso  
de sus presagios.  
Los dioses le dieron a Tiresias una paradoja:  
lo cegaron para que viera más lejos,  
y así va, confiando sus pasos a un lazarillo, ante Creonte.

#### **TIRESIAS**

Tú puedes jurar, rey, que tu trono está sobre amplias bases de mármol.  
Yo lo veo al borde de un abismo.  
Escúchame:  
Están ocurriendo sucesos para el temor.  
Los mil pájaros de mi árbol, pájaros de algarabía,  
fueron expulsados por grandes aves llenas de cólera  
que hicieron del árbol campo de batalla

donde esgrimían garras para sangrarse cruelmente.  
 Al no comprender esa violencia, acaso  
 figuración de otra venidera,  
 yo corrí a ofrecer sacrificios en el altar. Puse sobre el hornillo  
 las ofrendas habituales, frescos húmeros de oveja y buey, y pequeñas vejigas  
 de hiel,  
 y todo untado con grasa para avivar el fuego,  
 pero, ay, el fuego no levantó sus lenguas,  
 y la grasa se derritió gota a gota sobre el rescoldo dando gran humo, y la hiel  
 salpicó el aire oscuro y atosigante.  
 Dime, Creonte ¿por qué los dioses rechazaron mi sacrificio?  
 Y asimismo es en todos los altares, y es casa por casa  
 como una peste. Y aves y perros llegan a los hornillos  
 como siguiendo una orden  
 y los atestan con piltrafas arrancadas del cadáver de Polinices.  
 ¿Acaso es necesario mi arte de vidente para interpretar tales signos?  
 Tú retaste a los dioses, pero todo Tebas paga tu insolencia.  
 Me retiro pidiéndote que no punces más al cadáver. Entiérralo.  
 Que se diga que fuiste valiente corrigiendo tu yerro  
 y no valiente volviendo a matar al que está ya matado.

## 17.

### NARRADORA

Nadie alrededor. Creonte está sentado solo en el centro del gran salón.  
 Se mira en el espejo  
 y ve un hombre irritado tomando vino.  
 Y nadie alrededor.  
 El vino es de las cepas reales,  
 pero sus pensamientos caen en el vaso y la bebida se tuerce.  
 Y nadie alrededor.

### CREONTE

¿Quién no está contra mí?  
 ¿Hemón, mi hijo subyugado por una vil mujer?  
 ¿Tiresias, el viejo adivino, que me culpa de las llamas muertas en los altares  
 sin ver la hartura de los dioses que ya no desean las ofrendas de los pusilánimes?  
 ¿Quién no está disparando flechas contra mí?  
 ¿Quién no me trajinaría como mercancía si hubiera comprador?  
 Pero una vez más digo: a Polinices  
 no lo enterrarán nunca en un sepulcro  
 aunque las águilas  
 le arranquen piltrafas y las lleven hasta el mismo trono de Zeus.

## 18.

### NARRADORA

Tiresias, el anciano de los ojos muertos,  
 convierte todo su cuerpo en un enorme ojo, no para ver lo de hoy  
 sino lo de mañana.  
 Anoche no pudo entrar en el sueño  
 y estuvo mirando calamidades  
 que el tiempo está trayendo rápidamente hacia Tebas.  
 Apenas sintió el sol del amanecer en su vieja piel  
 puso la mano sobre el hombro del lazarillo

y enrumbó por el camino de palacio. Lleva premoniciones,  
hechos espantables  
que ya no puede contener en su boca.

### **TIRESIAS**

Otra vez he venido hasta ti, Creonte, para pedirte que hagas humilde silencio  
y escuches cómo vienen  
las Furias del Hades  
y de los dioses. Se acercan  
veloces y vengadoras, y tú eres la presa ineludible.  
Tú, porque crees que tu crecido poder alcanza para gobernar otros mundos.  
Tienes retenido a Polinices en el mundo de abajo, perteneciendo, como todos los  
muertos, al mundo de arriba.  
Y en un juego contrario,  
tienes en una cueva, que es tumba de muerto,  
a Antígona, que aunque desfalleciente, aún es viva.  
Anoche me llegaron imágenes de tu desastre. Quise alejarlas  
bañando mi frente con agua fresca, pero volvían  
una y otra vez. Vi  
la terrible cobranza de los dioses: entre todos se llevaban  
un ser surgido de tu propio ser, el más querido.  
Y aun ahora que hablo contigo  
me viene un largo olor de sangre, un olor adelantado, tal vez de mañana.  
Evita, Creonte, el vuelo de las Furias, haz que desistan  
de su desquite  
y regresen a sus mundos. Deja tu ceguera  
que es peor que la mía, porque no es de ojos de carne sino de soberbia  
y escúchame:  
ya sabes que el consejo es mayor cuando aparta el peor de los males,  
y este que te dejo es de los mayores: entierra al muerto  
y libera a su fiel hermana, y prontamente  
porque cada hora  
la sangre que viene hacia ti huele más próxima.

### **19.**

#### **NARRADORA**

No hay peor tortura que la propia imaginación  
y Antígona no cesa en mi mente.  
La veo esperando que se forme una imposible gota de agua  
en la piedra árida  
y caiga en su boca sedienta,  
o tanteando en ese mundo inhóspito una yerba amarga  
para su infinita hambre,  
o pronunciando lentas palabras para que su propia voz la acompañe  
mientras entra en el letargo  
doblándose sobre sí misma como una figurilla de cera.

#### **ANTÍGONA**

*(Habla como lejana y jugando con una cinta de seda que ha desatado de su cintura, la  
enrolla y desenrolla en su brazo)*

Soñé que amanecía. Qué absurdo,  
soñé que amanecía.  
Tal vez el amanecer esté encima de la montaña,  
pero no tendrá la luz esplendente de mi sueño.

La luz que vi era otra  
 y yo quería entrar en ella y disolverme en su liviandad.  
 Ay si ese fuera el camino para entrar en el Hades, y ser luz  
 repentina, cuerpo huido de este suplicio  
 largo y perverso.  
 Ay si pudiera tomar ese camino, esa puerta rápida, ese atajo.

## 20.

### NARRADORA

Desde temprano  
 los clarines reales han llamado a la población a las puertas de palacio,  
 pero los tebanos, antes sólo gente de acatamiento, hoy  
 han traído algo para enrostrar. Gritarán  
 que sus altares siguen inservibles, ahogados como están los fuegos  
 por las piltrafas de Polinices.  
 Pero Creonte los ha sorprendido. Ha salido al atrio  
 con otro rostro. Nadie sabe si por la razón o el miedo,  
 pero comparable está a un pescador que ha desatado cien nudos toda la noche  
 y a la mañana siguiente ve satisfecho y en paz su cuerda lisa.  
 Cien nudos toda la noche, y nadie sabe si desatados  
 por la razón o el miedo.

### CREONTE

Pueblo de Tebas:  
 dar una orden y luego suspenderla no debe ser costumbre de gobierno,  
 pero si la dicha orden trae zozobra  
 y la insistencia en ella  
 puede estrellar al pueblo y a mí mismo contra la fatalidad,  
 es hora de revocarla.  
 Ustedes esperaban íntimamente esta decisión. Que sus corazones entonces  
 se alegren este día  
 porque doy licencia para que vayan a hacerle entierro al muerto.  
 Lévenle  
 entre cantos  
 su derecho a ser cobijado por esta su tierra nativa.  
 Yo voy a hacer el gesto contrario. Marcho a la montaña  
 a destruir el sello de piedras  
 que enclaustra a Antígona y la aleja  
 de la luz  
 y del amor de mi hijo Hemón, que hace días me sesga su mirada.  
 Vayamos pronto,  
 y que los dioses se complazcan viéndonos trabajar en ello.

## 21.

### NARRADORA

El sello de piedras estaba roto  
 y el recién llegado Creonte miró el forado incrédulo y ofendido,  
 y abrevió  
 para los cielos y la tierra  
 toda su rabia en una pregunta: "¿quién el atrevido?", gritó.  
 Por el forado, más hechura de zarpas desesperadas que de manos humanas,  
 entraron guardias con antorchas y el rey con su cólera.  
 Y avanzando hacia el fondo oscuro

vino hacia ellos un sobrecogedor lamento. Era la voz de Hemón, pero Creonte la negó diciendo que era cruel burla de los dioses. ¿También quisiste negar, rey, la imagen que las antorchas iluminaron? Antígona colgando de su fino cuello, enlazada por una cinta de seda roja a la saliente de una roca, Hemón abrazando su cadáver por la cintura, llorando su demorado atrevimiento para romper el sello. Cuando el joven sintió la luz, volteó el rostro y más fuego que en las antorchas había en sus ojos. El rencor produce una saliva ácida, y con ella ensució la cara de su padre antes de atacarlo con el doble filo de su espada. El hijo sólo hirió el aire, el sitio vacío que había dejado el esquivado y ágil cuerpo de Creonte. Burlado en su ataque, Hemón levantó la espada y se la hundió a sí mismo en la mitad del pecho. Feroz signo de ira contra su propio padre. La vida sólo estuvo con él el tiempo que necesitó para girar, abrazar a Antígona y mojar las mejillas pálidas de su novia con la sangre que le subía a la boca. Oh dioses, en las paredes de la cueva, sus sombras eran las de dos jóvenes ceñidos como en día de boda.

## 22.

### NARRADORA

Las muertes de esta historia vienen a mí no para que haga oficio de contar desgracias ajenas. Vienen a mí, y tan vivamente, porque son mi propia desgracia: yo soy la hermana que fue maniatada por el miedo. Antígona entró en mi casa como un airado y súbito fulgor y me habló así: “Ismene, quiero que tus manos me ayuden a sepultar el cadáver de nuestro amado hermano, confío en que habiendo nacido noble no te haya ganado la villanía” Sus palabras ardían, pero yo tenía el ánimo como el de un pequeño animal encogido, y sabiendo que le asistía razón, le dije que deliraba, que un aire de locura le había golpeado la cabeza. Era el miedo, Antígona, porque la muerte sería nuestro pago por enterrarle. Ven, hermana, te rogué, mejor pidamos a los muertos que nos dispensen y que prevalezcan sobre nosotras las órdenes de los poderosos vivos, pero me reprochaste, dijiste: “busca tú, Ismene, la aprobación del mundo del tirano, yo iré tras la gracia de los dioses”, y te fuiste a la colina de nuestro muerto. *(Abre la caja que trajo al principio de la obra y descubre la mascarilla mortuoria de Polinices. La toma entre sus manos y hace el gesto de tres libaciones)* Antígona, ¿ves este mundo de abajo? El palacio tiene ahora un profundo silencio de mausoleo y desde ahí nos gobierna un cadáver que respira, un rey

atormentado  
que velozmente se hace viejo.  
Hermana mía, mira:  
este es el rostro de nuestro hermano antes de los perros  
y los buitres y la podredumbre,  
y estas libaciones tardías son de mi pequeña alma culposa.  
En tu elevado reino  
pídele a Polinices que me perdone la tarea que no hice a tiempo  
porque me acobardó el ceño del poder, y dile  
que ya tengo castigo grande:  
el recordar cada día tu gesto  
que me tortura  
y me avergüenza.  
*(estrella la mascarilla contra el piso y de la caja saca tierra que deja caer sobre los fragmentos)*  
*Telón.*