

Gino Luque Bedregal

ISMENE REDIMIDA



LA PERSISTENCIA
DE LA MEMORIA
violencia política,
memoria histórica
y testimonio en
Antígona, de José
Watanabe y el
Grupo Yuyachkani



ISMENE REDIMIDA

LA PERSISTENCIA DE LA MEMORIA: VIOLENCIA POLÍTICA,
MEMORIA HISTÓRICA Y TESTIMONIO EN ANTÍGONA,
DE JOSÉ WATANABE Y EL GRUPO YUYACHKANI

Gino Luque Bedregal

Todos los derechos reservados.

Buenos Aires. 2010

CELCIT. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral
Presidente: Juan Carlos Gené. Director: Carlos Ianni
Buenos Aires. Argentina. www.celcit.org.ar. e-mail: correo@celcit.org.ar

Fotos: Elsa Estremadoyro



Introducción

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 de violencia; 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 inscrito en una coyuntura histórica, política y cultural específica, a la creación de una conciencia con respecto a las causas y secuelas de este episodio de horror que padeció el Perú a finales del siglo XX; a la reconstrucción de la memoria sobre la guerra interna; al planteamiento de nuevos y productivos enfoques que permitan repensar el sentido de aquel pasado (sin embargo, aún tan vigente); y, sobre la base de este conocimiento, a la refundación del pacto social que posibilite la convivencia solidaria en un ambiente de tolerancia y respeto por las diferencias, y el desarrollo de formas de responder a las demandas políticas de la sociedad peruana en materia de justicia, reparación y reformas institucionales, así como a la creación de nuevas perspectivas para el crecimiento de las naciones en democracia.

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 una 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 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? Y, dado que la respuesta que este estudio propondrá al respecto pasará por la consideración de la performance en general y del teatro en particular como agentes al servicio de la construcción, conservación y transmisión de la memoria histórica, y, por tanto, de la relación entre artes escénicas, memoria traumática e identidad colectiva, es imprescindible, antes de continuar con esta argumentación, detenerse para presentar cada uno de estos términos, pero, en particular, para fundamentar la concepción de memoria como construcción discursiva y como categoría narrativa y espectacular en que se sustenta el enfoque que se seguirá a lo largo de estas páginas así como las implicancias que este tiene para la representación teatral de la violencia de origen político.

CAPÍTULO 1

Fundamentos para una teoría de la memoria

1.1. El discurso de la memoria en la época contemporánea

Uno de los fenómenos culturales y políticos más remarcables de los últimos años es el surgimiento del tema de la memoria como una preocupación central para las sociedades occidentales, lo cual supone todo un vuelco hacia el pasado que contrasta abiertamente con la tendencia que caracterizó los inicios del siglo XX, a saber, privilegiar, ante todo, el futuro. Andreas Huyssen, en sus reflexiones sobre la memoria en los tiempos de la globalización, define este giro como el paso de la preocupación por los “futuros presentes” a los “pretéritos presentes” (En busca 13). Huyssen, a su vez, atribuye la presencia cada vez mayor de los discursos de la memoria en la esfera pública a partir de la década de 1980 a, básicamente, dos hechos: por un lado, la mayor resonancia en espacios cada vez más heterogéneos que adquirió a partir de esos años el debate sobre el exterminio nazi, y, por otro, una serie de cuadragésimos y quincuagésimos aniversarios de hechos históricos teñidos de fuerte carga política y vasta cobertura mediática (como, por ejemplo, el ascenso de Hitler al poder en 1933, recordado en 1983; la “noche de los cristales” en 1938, conmemorada públicamente en 1988; la conferencia de Wannsee de 1942, con la que se dio inicio a la “solución final”, recordada en 1992; la invasión de Normandía en 1944, conmemorada en 1994; el fin de la Segunda Guerra Mundial en 1945, evocado en 1985 y 1995; a lo que se suma el debate de los historiadores en 1986, la caída del Muro de Berlín en 1989, la reunificación de Alemania al año siguiente y la inauguración del Museo del Holocausto en Washington en 1993). Asimismo, la actitud de interés por la indagación en el pasado que se gestó ante este panorama se vio intensificada por la recurrencia de políticas genocidas en Ruanda, Bosnia y Kosovo en la década de 1990, lo que terminó por proyectar esta clase de discursos acerca de la memoria, surgidos alrededor del Holocausto, bastante más allá de su referencia original (En busca 15-16). Por su parte, Jeffrey Olick, en la introducción al número monográfico de la revista *Social Science History* dedicado al tema de la memoria, señala que el interés que este tópico ha despertado en el ámbito académico en años recientes está estrechamente ligado a ciertos desarrollos políticos, entre los cuales se encuentran el incremento de reclamos de justicia entre víctimas de guerras civiles y regímenes autoritarios, el surgimiento de nuevas identidades culturales y sus respectivas reivindicaciones políticas, la aparición en la esfera pública de políticas de victimización y remordimiento, y una voluntad de parte de los gobiernos democráticos por indagar acerca de los errores cometidos en el pasado con la finalidad de romper definitivamente con las dinámicas y los legados dejados por los antiguos períodos de represión (380).

El debate cultural que esta situación ha generado —por cierto, no exento de tensiones— se mueve dentro de un amplio espectro de posiciones. Sin el menor ánimo de exhaustividad, quisiera mencionar muy someramente las posturas sostenidas por Andreas Huyssen, Tzvetan Todorov y Joël Candau, debido a que cada una, desde su propio enfoque, es especialmente crítica frente a esta tendencia contemporánea. Así, Huyssen sostiene que la apelación al discurso de la memoria y la construcción de recordatorios públicos y privados son manifestaciones del deseo contemporáneo de anclarnos a algo en un mundo que se caracteriza por una creciente inestabilidad del tiempo y por la fracturación del espacio, es decir, ve en la presencia recurrente de este discurso una suerte de compensación frente a la aceleración de la vida contemporánea así como una fuente de seguridad frente al temor ante la posibilidad del olvido (En busca 13-40). Por su parte, Todorov se lamenta de las fijaciones, retornos y permanencias de los pasados signados por el dolor, cuya resistencia a pasar y ser superados no permite su olvido, que, en este caso, desde la óptica defendida por el autor, equivaldría a la posibilidad de ampliar la mirada (y el ser) más allá de estos acontecimientos traumáticos (Los abusos). Finalmente, para Candau, las apuestas políticas contemporáneas por conmemorar el pasado llegan a constituir, en ocasiones, un verdadero “turismo de la memoria”, en donde las iniciativas de los llamados militantes de la memoria, en algunos casos, adquieren ribetes de espectáculo. Esta saturación de manifestaciones conmemorativas y esta superabundancia de memoria, no pocas veces, observa el autor, encubren un propósito de domesticación ideológica al disfrazar con apariencia de homenajes y restitución de dignidades atropelladas la intención de que el pasado no pueda cuestionar el presente. Por ello, sostiene Candau, sería necesario también, desde un punto de vista crítico, interesarse tanto por aquello que una sociedad conmemora como por aquello que no conmemora, pues la ausencia, es decir, el olvido, tiene tanta importancia como la presencia, es decir, la conmemoración (68-70). Paralelamente, otra tarea de análisis que sería crucial emprender ante este panorama de culto a la memoria, que no se puede asumir sin reservas críticas, sería distinguir entre los pasados utilizables y los datos descartables. De lo contrario, se corre el riesgo de caer en una acumulación aprehensiva de información carente de sentido o, lo que es peor, paralizadora de la acción concreta en el presente y sin mayor proyección hacia el futuro.

Sin embargo, más allá del clima de época y de las posibles hipótesis que se puedan barajar para explicar la expansión de la cultura de la memoria en la época contemporánea, como señala Elizabeth Jelin en el libro que inaugura la serie de investigaciones que dirigió con relación a las memorias de la represión política en América Latina, “la memoria y el olvido, la conmemoración y el recuerdo, se tornan cruciales cuando se vinculan a acontecimientos

traumáticos de carácter político y a situaciones de represión y aniquilación, o cuando se trata de profundas catástrofes sociales y situaciones de sufrimiento colectivo” (Los trabajos 10-11). En ese sentido, resulta alentador constatar que, en muchos escenarios del mundo contemporáneo, estas emergentes culturas de la memoria se relacionan con procesos democratizadores y con luchas en defensa de los derechos humanos que buscan expandir y fortalecer las esferas públicas de la sociedad civil así como consolidar la institucionalidad democrática en un ambiente de respeto de las libertades fundamentales y tolerancia ante las diferencias culturales. Es más, de acuerdo con Huyssen, existirían ciertas necesidades culturales que la globalización no podría satisfacer —como, por ejemplo, reducir la velocidad del ritmo de vida en lugar de acelerarla, expandir la naturaleza del debate público, curar las heridas infligidas por el pasado, nutrir y expandir el espacio habitable en lugar de destruirlo en aras de alguna promesa futura o asegurar un tiempo de calidad, entre otras— y que, sin embargo, las memorias locales estarían intentando articular con el fin de satisfacerlas (En busca 37-38).

Sin embargo, como ya se ha comentado hace un momento, el trabajo con la memoria, que puede (y debe) ser fundador de nuevos y más sólidos lazos comunitarios e identidades colectivas, no debe confundirse con la sacralización del pasado. En ese sentido, es necesario recuperar una observación de Huyssen, quien, sin dejar de reconocer el valor del rescate y de la celebración del pasado, llama también la atención sobre la necesidad de no perder de vista las proporciones de esta actitud y de las esperanzas depositadas en estas dinámicas conmemorativas: el pasado no puede proveernos de lo que el futuro no logra brindarnos, es decir, no es posible utilizar al pasado como una suerte de tabla de salvación frente a las angustias e inseguridades que, en la actualidad, nos genera el futuro. Además, como también observa el mismo autor, asegurar el pasado no es una empresa menos riesgosa que asegurar el futuro, ya que, después de todo, la memoria no puede ser un sustituto de la justicia (En busca 38). Asimismo, sería un grave error creer que el tiempo es únicamente el pasado, y que los problemas relacionados con este tienen únicamente que ver con su preservación y transmisión. De esa manera, puesto que la época contemporánea aparentemente sufre de un excedente de memoria, sería urgente, como ya se señaló, hacer el esfuerzo de distinguir los pasados utilizables de aquellos descartables. Para ello, como plantea Huyssen, se requiere discernimiento y recuerdo productivo (y la cultura de masas y las tecnologías de la información no tendrían por qué ser irreconciliables con dichos propósitos). Por eso, actualmente, quizá se tenga mayor necesidad de recuerdo productivo que de olvido productivo. Sin embargo, no por ello debe permitirse el imperio del terror al olvido. Y acaso, finaliza su reflexión el autor, sea tiempo de recordar el futuro en lugar de preocuparnos únicamente por el futuro de la memoria (En busca 40).

1.2. Las dimensiones individuales y colectivas de la memoria

Dentro de la abundante bibliografía especializada sobre el tema de la memoria y de entre las diversas aproximaciones que se han ensayado acerca de este desde distintas disciplinas, las ideas que expone Maurice Halbwachs en *Los marcos sociales de la memoria*, publicado en 1925, ocupan, al interior del debate académico, un lugar central, y constituyen, asimismo, un punto de referencia para pensar y abordar la discusión acerca de las dimensiones psicológicas, políticas y culturales de la memoria. De hecho, este libro, junto con *La memoria colectiva*, publicado póstumamente, ha suscitado tantas y diversas lecturas, relecturas, críticas y reinterpretaciones, que se ha convertido en un clásico en el debate sobre esta materia.

La tesis central sobre la que se construye y sostiene la teoría de Halbwachs es que la memoria individual siempre está enmarcada socialmente. Al respecto, sostiene que no existe posibilidad de memoria fuera de los marcos utilizados y compartidos por los hombres que viven en una misma sociedad para fijar y recuperar sus recuerdos (*Los marcos* 101). De esa manera, solo se podría recordar un acontecimiento cuando fuera posible recuperar la posición que este ocupaba dentro de aquellos marcos (*Los marcos* 174), que estarían formados por la visión del mundo y la interpretación de la realidad que tiene determinada sociedad, así como por el conjunto de valores, principios y necesidades que comparten sus integrantes. La memoria, entonces, es una representación del pasado construida como conocimiento cultural compartido por generaciones sucesivas y por diversos “otros”. Esto supone pensar la memoria en su dimensión intersubjetiva y, en última instancia, social. Así, los sujetos pueden elaborar narraciones a partir de sus memorias porque hubo otros que lo hicieron antes que ellos, y que han logrado transmitirlos y establecer un diálogo a partir de dicho material.

De acuerdo con este enfoque, entonces, el olvido también sería un fenómeno intersubjetivo y ocurriría cuando estos marcos intersubjetivos a partir de los cuales las experiencias pasadas pueden ser interpretadas o dentro de los cuales adquieren sentido desaparecen o, por lo menos, cuando parte de estos desaparece (*Halbwachs, Los marcos* 323), ya sea debido a circunstancias voluntariamente controladas o inducidas por medio de la fuerza, o a causa del propio desarrollo y evolución de la ideología del grupo. Desde un planteamiento semejante, Yosef Yerusalmi, en sus *Reflexiones sobre olvido*, señala que este, en términos colectivos, se produce cuando ciertos grupos humanos no logran —voluntaria o pasivamente, por rechazo, indiferencia o indolencia, o bien a causa de alguna catástrofe histórica que interrumpió el curso de los acontecimientos— transmitir a la posteridad lo que aprendieron del pasado, o cuando la generación venidera rechaza recibir este conocimiento o cesa de transmitir la información contenida en dichas experiencias (18).

A partir de esta idea de base, se evidencia la presencia del componente social o colectivo incluso en los momentos de recuerdo supuestamente más íntimos e individuales. Así, como precisa Jelin, el individuo no recuerda solo, sino con la ayuda de los recuerdos de otros y por medio de los códigos culturales, siempre compartidos, que dan forma al recuerdo, aun cuando las memorias personales sean únicas y singulares. Por ello, concluye la autora, es posible sostener que los recuerdos personales están siempre inmersos en narrativas colectivas (Los trabajos 20-21). Así, por medio de la pertenencia a un grupo, justamente debido la noción de marco social, los individuos adquieren y contextualizan (metafórica y espacialmente) sus memorias. El grupo provee, de esa manera, no solo los instrumentos de representación simbólica por medio de los cuales los recuerdos adquieren una forma inteligible (y transmisible), sino que también brinda los espacios donde los recuerdos individuales se localizan y donde, por tanto, adquieren sentido.

En esta misma línea, Joël Candau, en su libro *Antropología de la memoria*, señala que todo individuo completa sus recuerdos ayudándose, al menos en parte, con la memoria de los otros. La reconstrucción de un recuerdo pasa, así, por la de las circunstancias del acontecimiento pasado y, por consiguiente, por la de los marcos sociales o colectivos en los que este se halla inscrito, el primero de los cuales es el lenguaje (65), en tanto instrumento de representación mental, y en tanto conjunto de convenciones discursivas y retóricas que posibilitan su enunciación. Estos marcos interpretativos no son, pues, parámetros y esquemas mentales instaurados por la sociedad para constreñir la actividad intelectual e imaginativa del individuo, sino que son los instrumentos de representación mental que determinan la posibilidad del recuerdo. Así, si se asume la idea de Halbwachs según la cual no existe posibilidad de memoria fuera de los marcos que proporciona la sociedad para fijar los recuerdos, habría que precisar como condición necesaria para que esta hipótesis se cumpla, siguiendo en ello a Candau, que esto es así porque estos marcos no son solamente un envoltorio superficial para la memoria, sino que ellos mismos integran una clase (más antigua, más fundamental) de recuerdos paradigmáticos que orientan y determinan la posibilidad de construir recuerdos nuevos (65-66).

Por ello, como observa Alicia del Campo en el apartado teórico de su estudio sobre el rol de la performance ritual en el proceso de reconciliación en Chile, cada recuerdo existe en relación con un sistema conceptual compartido, integrado por otras personas, lugares, fechas, palabras y formas de lenguaje, es decir, con relación al componente simbólico y material de la sociedad de la cual somos o hemos sido parte (74). Este postulado no es sino otra manera de hacer referencia a la idea de marcos sociales de la memoria propuesta por Halbwachs: los grupos sociales proveen al individuo de marcos dentro de los cuales los recuerdos son ubicados al interior de un sistema, pero estos espacios mentales que caracterizan a cada grupo siempre

reciben apoyo y se refieren a los espacios materiales que ocupan los diferentes grupos sociales. Por tanto, la memoria colectiva solo existe en relación con un marco espacial socialmente específico, y, para traer al presente algún recuerdo, es necesario hacer referencia a dichos espacios mentales y materiales (Del Campo 74). Paul Connerton, por su parte, en su estudio dedicado a la transmisión de las memorias al interior de una sociedad, partiendo también de la teoría de Halbwachs, concluye que cada individuo adquiere, ubica y trae al presente sus recuerdos desde su pertenencia a un grupo determinado (36). Así, desde este enfoque, la memoria ajena, es decir, la memoria del resto de integrantes del grupo del que se forma parte, serviría como referente y asidero para la memoria propia.

De esa manera, tal como sintetiza Del Campo, la memoria, para Halbwachs, es social, por un lado, por su contenido, ya que el individuo siempre recuerda un mundo en el que viven otras personas y su memoria del pasado es la de un tiempo vivido en relación con otros individuos, y, por otro, porque las personas utilizan puntos o hitos socialmente dados como puntos de referencia para situar sus recuerdos individuales (tales como ceremonias, eventos, rituales, fechas simbólicas en un calendario de la comunidad, etc.). Sin embargo, la autora encuentra que el principal argumento para defender el carácter social del acto de recordar reside en el hecho de que siempre se recuerda en comunidad, no solo en tanto este acto puede realizarse colectivamente en el contexto de ciertas ceremonias rituales, sino porque los acontecimientos rememorados son recordados en tanto vivencias compartidas de un pasado común. Por ello, sostiene que recordar, además de un acto cognitivo, constituye la reafirmación de una determinada comunidad de “recordantes”. En ese sentido, todo recuerdo individual está mediado por las identidades de grupo a las que pertenece el individuo que recuerda. Así, todo recuerdo sería colectivo, porque la memoria del individuo solo existe en la medida en que este es producto de la conjunción de una variedad de colectivos, y porque toda memoria se inscribe y es producto de un contexto social (72-73).

Si bien Halbwachs no niega la existencia de la memoria individual —solo señala que es “una parte y un aspecto de la memoria del grupo” (Los marcos 174)—, quizá sea más exacto plantear que la memoria tiene dimensiones tanto individuales como colectivas, y que, por tanto, no existe ni una memoria estrictamente individual ni una memoria estrictamente colectiva. De hecho, como observa Candau, el deseo individual de memoria o de evocación solo puede expandirse en el tejido de las imágenes y del lenguaje propuesto por el grupo (67). Por ello, la memoria de todo sujeto es indisociable de la memoria de su comunidad, ya que, en última instancia, el significado último de los acontecimientos memorizados no es algo intrínseco a ellos mismos, sino que se mide de acuerdo con parámetros culturales que determinan la valoración y el estatus que, en cada momento histórico, se le concede a ciertos relatos que se construyen

sobre el pasado. Sin embargo, este componente social o, más bien, político de la memoria no debe oscurecer el hecho de que el acto de recordar, aunque realizado por medio de marcos, instrumentos y convenciones compartidas por una colectividad, se gesta y tiene lugar a partir de y en el interior de un individuo, quien utiliza estos recursos para dotar de coherencia y sentido a su propio relato existencial, y para relacionarse y comprender la circunstancia en la que se halla inmerso. En esta misma línea, Jelin señala que la existencia de reservorios pasivos de memoria —como, por ejemplo, saberes e información archivada en la mente de las personas, en registros, en centros de documentación, en archivos públicos y privados, en formatos electrónicos y en bibliotecas— no garantiza la evocación de los conocimientos sobre el pasado ahí conservados, ya que esta información, para adquirir vida, requiere ser actualizada y activada por los individuos por medio de acciones orientadas a dar sentido al pasado, interpretándolo, trayéndolo y resituándolo en el escenario del presente (Los trabajos 22-23).

Por otra parte, asumir las implicancias de los planteamientos de Halbwachs no debe interpretarse, como muchas veces se ha hecho de manera errónea, con sostener la existencia “real”, es decir, como objeto independiente y autónomo con respecto de los individuos, de la memoria colectiva. En ese sentido, la interpretación de Jelin es no solo acertada sino sumamente productiva para repensar el debate en torno a la supuesta oposición entre memoria individual y memoria colectiva: al colocar el énfasis en la noción de marco social, se llama la atención sobre la necesidad de observar (y restablecer, de ser necesario) la matriz grupal dentro de la cual se ubican los recuerdos individuales (Los trabajos 21). Por medio de este enfoque, se superan los problemas e inconsistencias que supone una visión de la memoria colectiva como entidad reificada, con existencia por encima y separada de los individuos. Esta debe, más bien, como propone Jelin, interpretarse como un conjunto de recuerdos compartidos y superpuestos; producto de interacciones múltiples; y encuadrados en marcos de interpretación sociales, códigos culturales compartidos y relaciones de poder, ya que la memoria colectiva no consistiría sino en un conjunto de huellas dejadas por ciertos acontecimientos que han afectado de manera particular el curso de la historia de un grupo determinado (Los trabajos 22). Esta perspectiva alerta sobre la necesidad de dirigir el análisis crítico hacia los procesos de construcción de los relatos que estructuran (y, de hecho, constituyen) la memoria colectiva. Ello supone incorporar al análisis a los distintos actores sociales (tanto a los hegemónicos como a los marginados y excluidos) que participan en la arena política así como a las disputas y negociaciones que se establecen entre sus relatos e interpretaciones del pasado en diversos escenarios de debate y enunciación, lo que permitirá indagar tanto en las memorias dominantes y hegemónicas (autodenominadas “oficiales”) como en las memorias alternativas.

1.3. *El trabajo de la memoria*

Es necesario renunciar a la idea de que el pasado se conserva intacto en las memorias individuales y colectivas. La memoria, tal como la caracteriza Huyssen, siempre es transitoria, ya que está sometida al cambio —sea este político, generacional o individual—. Por ello, no puede ser almacenada para siempre, ni puede tampoco asegurarse su conservación e inamovilidad por medio de documentos o monumentos, y los sistemas digitales de almacenamiento y recuperación de datos tampoco pueden garantizar su coherencia y continuidad (En busca 40). Es más, como señala John Gillis en la reseña que realiza acerca de la relación entre memoria e identidad a lo largo de la historia occidental, el hecho de que las memorias, tanto como las identidades, cambian a lo largo del tiempo es algo que suele verse oscurecido debido a que, usualmente, nos referimos a ambos conceptos como si tuvieran el estatus de objetos materiales. Así, se tiende a creer que la memoria es algo que debería ser recuperado, y que la identidad es algo que se puede perder y encontrar. Sin embargo, ni la memoria ni la identidad son cosas fijas; son, más bien, construcciones o representaciones de la realidad, es decir, se trata de fenómenos subjetivos antes que objetivos. Por ello, constantemente estamos revisando nuestras memorias para que encajen con nuestras identidades actuales (3).

De hecho, el acto de recordar no es un acto inocente ni mucho menos neutral. El pasado que se rememora y se olvida siempre es activado en un presente y en función de una serie de expectativas futuras. Al respecto, en *El pasado es un país extraño*, David Lowenthal, contrariamente al estereotipo que sostiene que el pasado se recuerda como si estuviera fijado de un modo inmutable, plantea que los recuerdos son maleables y flexibles. Así, lo que parece haber ocurrido de una vez para siempre es objeto de un cambio continuo y la memoria transforma el pasado experimentado en lo que más tarde pensamos que debería haber sido (301). De esa manera, los acontecimientos del pasado, forzosamente, son seleccionados, depurados, tergiversados, transformados y, en suma, reinterpretados a la luz de la experiencia anterior y también bajo la óptica de las necesidades del presente con el fin de poder utilizar y volver a usar el conocimiento que nos aporta la memoria (Lowenthal 283-284).

A propósito de esta lectura del pasado desde las expectativas del futuro que está implícita en la dinámica de la memoria, Mieke Bal, en la introducción a *Acts of Memory*, define a la memoria como una actividad que ocurre en el presente, en la cual se modifica el pasado continuamente para dar forma al futuro (vii). A su vez, Jelin señala que el pasado solo cobra sentido en su enlace con el presente en el acto de rememorar y olvidar, y que esta interrogación sobre el pasado es un proceso subjetivo que implica una dinámica dialógica que se construye socialmente. Así, el acto de rememorar presupone la existencia de una experiencia pasada que se activa en el presente por un deseo o un sufrimiento, unidos, en ocasiones, a la intención de comunicarla (Los trabajos 27).

Por tanto, se concluye que todo recuerdo transmuta el pasado antes que limitarse solo a reflejarlo. Ello lleva a Lowenthal a plantear que la memoria filtra otra vez lo que la percepción ya había filtrado, proceso que deja tan solo los fragmentos de los fragmentos de lo que, al principio, estaba a la vista (298). Así, ordenado o fortuito, el pasado que se recuerda diverge sustancialmente de la experiencia original, ya que el paso del tiempo lleva tanto al cambio de la memoria cualitativa como a su pérdida. Al respecto, Lowenthal constata el siguiente proceso: incesantemente, aparecen nuevas experiencias que alteran los esquemas mentales que modelan lo que previamente hemos recordado, lo que nos lleva a reorganizar nuestros recuerdos e ideas del pasado, así como a cambiar el significado y la trascendencia que atribuimos a dichos eventos (304-305). De esa manera, en cada operación de rememoración, se alteran de nuevo los recuerdos anteriores. No obstante, verbalizar los recuerdos también los modifica, ya que el simple acto de hablar del pasado tiende a fijarlo en un lenguaje específico, pero, en algún sentido, también arbitrario. Así, una vez que adquiere forma de relato, como apunta Lowenthal, el recuerdo original ya no se puede experimentar de nuevo como una vaga ensoñación, puesto que, para comunicar una narrativa coherente, se debe no solo volver a dar forma al viejo pasado, sino crear un pasado nuevo (304-305).

Lo expuesto anteriormente conduce a dos conclusiones. La primera tiene que ver con la función principal de la memoria. Según lo revisado hasta el momento, esta no sería, entonces, conservar asépticamente el pasado, sino adaptarlo de acuerdo a las necesidades del momento presente con el fin de ayudar al individuo a entender esas mismas experiencias pasadas pero también el presente en el que son re-inscritas. Sobre este punto en particular, Lowenthal



precisa que los recuerdos no son reflejos hechos a partir del pasado, sino reconstrucciones selectivas y eclécticas de las experiencias pasadas sobre la base de acciones y percepciones posteriores, y fundamentadas en unos códigos en perpetuo cambio mediante los que el sujeto delinea, simboliza y clasifica el mundo que se extiende en torno a él (306). De esa manera, la función primordial de la memoria no es la retención estática de información, ya que es imposible fijar de una vez para siempre una determinada imagen del pasado, de la misma manera que es imposible proponer una interpretación monolítica y absolutamente estable de nuestras experiencias (o, incluso, de la realidad misma) para la posteridad. El conocimiento que proporciona la memoria es, más bien, de índole dinámica y se encuentra al servicio de la serie de procesos por medio de los cuales dotamos de sentido al mundo en que vivimos.

La segunda conclusión a la que se arriba a partir de lo comentado hasta ahora está relacionada con la naturaleza de la memoria: esta, al igual que la identidad, es una construcción política y social. Por tanto, no es posible asignarle el estatus de objeto natural y mucho menos referirse a ella como si tuviera una existencia más allá del propio lenguaje. En ese sentido, como propone Gillis, las identidades y las memorias no son cosas sobre las que podemos pensar, sino cosas con las que podemos pensar (5). Finalmente, en la medida en que la memoria es un constructo cultural, como señala Gillis, los trabajos de la memoria están inscritos en relaciones de clase, género y poder que determinan qué es recordado (u olvidado), por quién y para qué fin (3).

1.4. Memoria, experiencia y discurso

En este punto de la exposición, los planteamientos de Teresa de Lauretis (*Alice Doesn't*) y Joan Scott (*"Experience"*) sobre el concepto de experiencia pueden resultar bastante útiles para la argumentación que aquí se presenta y, de hecho, es posible extrapolar algunas de sus observaciones sobre el tema de la experiencia al objeto que aquí convoca nuestra atención, en la medida en que la memoria, tal como han señalado algunos críticos (Van Alphen, *"Symptoms of Discursivity"* 24-26), puede entenderse como una forma de experiencia. En líneas generales, ambas autoras sostienen que la experiencia es, fundamentalmente, discursiva, por lo que no es tan directa ni está tan poco mediada como se suele asumir fuera del ámbito académico. Por tanto, la experiencia depende del discurso para existir, es decir, no solo depende de los eventos o de los acontecimientos acaecidos, sino que está mediatizada por el lenguaje y por el marco cultural interpretativo en el que dicho evento o acontecimiento se expresa, piensa y conceptualiza. Esta perspectiva supone, entonces, la disponibilidad de herramientas simbólicas como precondition para el proceso en el cual se construye la subjetividad.

De modo más específico, la redefinición del concepto de experiencia realizada por De Lauretis enfatiza el trabajo de la ideología. Así, sostiene que la experiencia es el proceso por medio del cual los seres sociales construyen su subjetividad. A través de este proceso, uno se pone a sí mismo o es puesto en la realidad social, y percibe y comprende como subjetivas (en la medida en que se originan y hacen referencia a uno mismo) estas relaciones (materiales, económicas e interpersonales), que son, de hecho, sociales y, en una perspectiva más amplia, históricas (159). Por su parte, Scott establece una relación entre las categorías de experiencia, subjetividad y discursividad. Los sujetos son constituidos discursivamente y la experiencia es un evento lingüístico, en la medida en que no ocurre fuera de los significados establecidos. Sin embargo, no por ello está confinada a un orden fijo de significado. Y dado que el discurso es, por definición, compartido, la experiencia es compartida al mismo tiempo que individual. Asimismo, puesto que la experiencia es la historia del sujeto, el lenguaje es el lugar donde esa historia es representada (34). Por ello, como concluye Ernst van Alphen en su análisis de las relaciones entre experiencia, memoria y trauma en sobrevivientes al Holocausto, en lugar de asumir que los individuos existen y que tienen experiencias, es necesario replantear la relación de la siguiente manera: los sujetos son el efecto del proceso discursivo de sus experiencias. De esa manera, el discurso ya no es más un medio ancilar en el que la experiencia puede ser expresada, sino que desempeña un rol fundamental que permite a la experiencia ocurrir al tiempo que le da forma a su expresión y contenido. La consecuencia de esta reconfiguración de la relación entre estos términos es que la memoria, en tanto manifestación de la experiencia, no alude más al proceso de recuperación del pasado voluntariamente controlado, sino a la propia experiencia del pasado, entendiendo este concepto en los términos definidos a partir del trabajo de Scott (25).

Asimismo, el hecho de que las experiencias se basen en discursos no solo las hace realidades compartidas, sino que dicho rasgo permite que estas, y, por tanto, también, las memorias, sean compartibles. En palabras de Van Alphen, el discurso, que hace posible su existencia, hace también posible compartirlas con otros seres humanos. De esa manera, nuestras experiencias y memorias no nos aíslan del resto de seres humanos, sino que nos permiten interactuar con ellos (37). Este enfoque discursivo de la memoria, como advierte Van Alphen, no debe oscurecer la capacidad de agencia del ser humano dentro del proceso de rememoración. De ese modo, si bien los discursos compartidos culturalmente existen desde antes de que los seres humanos empiecen a usarlos, el uso de un discurso depende siempre de la agencia humana, ya que esta activa el pasado encarnado en los discursos existentes y, al mismo tiempo, trae la experiencia al presente. Por ello, concluye Van Alphen, la memoria no es algo que tenemos, sino algo que producimos en tanto individuos que compartimos una cultura. Así, la memoria es una interacción mutua entre el pasado y el presente, la cual es compartida como cultura pero interpretada (performed) por cada uno de nosotros en tanto individuos (37).

Este proceso de construcción de subjetividades y experiencias, sin embargo, como advierte la propia Scott, no es ni sencillo ni lineal. Si bien los sujetos son constituidos discursivamente, ello no anula la existencia de conflictos entre sistemas discursivos, ni las contradicciones al interior de cada uno ni la multiplicidad de significados que puede tener cada concepto (34). Además, como ya se ha señalado anteriormente, los sujetos tienen agencia, es decir, los sujetos no son receptores pasivos, sino agentes sociales con capacidad de respuesta y transformación. A pesar de ello, como bien precisa Scott, no son individuos autónomos, monolíticos o que ejerzan su voluntad libre y arbitrariamente; son, más bien, sujetos cuya agencia se construye mediante negociaciones y a través del estatus que estos procesos les confieren (34).

Desde esta perspectiva, los acontecimientos rememorados son expresados en una forma narrativa, con lo cual se convierten en la manera en que el sujeto construye un sentido del pasado, una memoria que se expresa en un relato comunicable, con un mínimo de coherencia (Jelin, Los trabajos 27). Esta concepción de la memoria como una construcción discursiva permite extender sobre nuestro objeto de estudio algunas de las observaciones que realiza Hayden White a propósito de la disciplina histórica, en tanto este considera que la historia no es solo una disciplina científica que trata sobre el estudio del pasado, sino que es, ante todo, un discurso, es decir, un modo particular de hablar sobre el pasado, que, por medio del lenguaje, dota a los acontecimientos de significado y establece su carácter fáctico. Ello implica que la historia, al igual que la memoria, se construye en el presente. Sin embargo, este planteamiento no sugiere que los acontecimientos pensados como parte del pasado nunca hayan ocurrido, pero sí que el significado que se pretende encontrar en los hechos del pasado es producto de un sistema de discursos socialmente sancionados (ley, moralidad, etiqueta, maneras, civilidad, género, raza, sexualidad, poder, política, etc.) que opera para definir en qué estriba un hecho y un significado propiamente dichos. Por tanto, para White, el “poder de la palabra” reside en el poder del lenguaje para dotar de significado a la realidad incluso en el proceso de describirla y representarla en la consciencia de la reflexión (“Prefacio” 13-14).

Lo anterior no equivale a plantear una relación transparente entre las palabras y las cosas, ni pretende proponer que las palabras posean una suerte de poder intrínseco a ellas mismas para nombrar la realidad. Como nos recuerda Pierre Bourdieu (¿Qué significa hablar?), el poder de las palabras no está en las palabras mismas, sino en la autoridad que representan y en los procesos ligados a las instituciones que las legitiman. Por ello, como concluye Jelin, la reflexión en torno a la memoria como construcción social narrativa implica el estudio de las propiedades de quien narra, y de la institución que le otorga o niega el poder, y le autoriza a pronunciar las palabras que enuncia, ya que, siguiendo a Bourdieu, la eficacia del discurso performativo es proporcional a la autoridad de quien lo enuncia. Ello supone también prestar atención a los procesos de construcción del reconocimiento legítimo, otorgado socialmente

por el grupo al cual se dirige el discurso, dado que la recepción de palabras es, en el fondo, un acto de reconocimiento hacia quien realiza la emisión del discurso que las articula (35-36).

Por tanto, partiendo desde un enfoque que enfatiza el carácter discursivo de la memoria, la tarea de análisis se topará con una situación de luchas por las representaciones del pasado, centradas en la lucha por el poder, la legitimidad y el reconocimiento de los grupos que articulan y sostienen cada una de estas interpretaciones de los hechos. A su vez, estas tensiones implican, por parte de los diversos actores que participan en ellas, estrategias para oficializar o institucionalizar una (su) narrativa del pasado. Parte de esta lucha, lógicamente, será lograr posiciones de autoridad o conseguir que quienes las ocupan acepten y hagan propia la narrativa que se intenta difundir. También implican el despliegue de estrategias para “ganar adeptos”, y ampliar el círculo que acepta y legitima una narrativa, y que la incorpora como propia, identificándose con ella (Jelin, Los trabajos 36).

1.5. Las luchas políticas por la memoria

Partiendo de un hecho que podría considerarse evidente, Paul Ricoeur realiza la siguiente observación, a partir de la cual se extraen conclusiones sumamente gravitantes para el enfoque de memoria que se plantea en este trabajo: si bien el pasado es algo terminado y que, por tanto, no puede ser modificado (a diferencia del futuro, que, por el contrario, es abierto, incierto e indeterminado), lo que sí puede cambiar a lo largo del tiempo es el sentido que se le da a ese pasado, sujeto a reinterpretaciones elaboradas en el presente en función de las expectativas futuras. El propio Ricoeur lo expresa de la siguiente manera: “Aunque, en efecto, los hechos son imborrables y no puede deshacerse lo que se ha hecho, ni hacer que lo que ha sucedido no suceda, el sentido de lo que pasó, por el contrario, no está fijado de una vez por todas. . . Podemos considerar este fenómeno de la reinterpretación, tanto en el plano moral como en el del simple relato, como un caso de acción retroactiva de la intencionalidad del futuro sobre la aprehensión del pasado” (La lectura del tiempo 49). Por tanto, como concluye Jelin, el sentido del pasado es un proceso activo, dado por agentes sociales que se ubican en escenarios de confrontación y lucha frente a otras interpretaciones y otros sentidos de los mismos acontecimientos. Así, diferentes actores usan de diferente manera el pasado, colocando en la esfera pública de debate diferentes interpretaciones y sentidos de este con el fin de establecer, convencer y transmitir una narrativa sobre este que pueda llegar a ser aceptada por el resto de la comunidad (Los trabajos 39).

Candau califica estas manipulaciones constantes y permanentes de los eventos del pasado como distorsiones o deformaciones de los hechos cuya finalidad es ajustar el pasado a las representaciones del tiempo presente (75). Jelin emplea un lenguaje, si se quiere, más

neutral para describir estos procesos y comenta que el sentido del pasado se da en función de la lucha política presente y de los proyectos de futuro. Así, agrega, cuando esta lucha se plantea de manera colectiva, es decir, como el intento de construir una memoria histórica o una tradición, o, lo que es lo mismo, como proceso de conformación de una cultura y de búsqueda de las raíces de la identidad, el espacio de la memoria se convierte en un espacio de lucha política. Las rememoraciones colectivas, entonces, se convierten en instrumentos para legitimar discursos, en herramientas para establecer comunidades de pertenencia e identidades colectivas, y en fundamento para el accionar de movimientos sociales que promueven y empujan distintos modelos de futuro (“Exclusión” 99).

De esa manera, es imposible encontrar una memoria, una visión y una interpretación únicas del pasado y mucho menos compartidas por toda una sociedad. Existen sí períodos históricos en los que el consenso con respecto a estas versiones del pasado es mayor, es decir, momentos en los que determinada interpretación de los hechos es más aceptada que otras con las cuales coexiste o en que cierta versión de estos adquiere un carácter hegemónico con relación a las demás. Normalmente, esa versión hegemónica corresponderá a aquella sostenida por los vencedores de conflictos políticos e, incluso, bélicos, quienes establecen qué narrativa será considerada como la historia oficial. Sin embargo, siempre habrá otras historias, otras memorias e interpretaciones alternativas. Lo que hay, entonces, como sostiene Jelin, es una lucha política activa acerca del sentido de lo ocurrido, pero también acerca del sentido de la memoria misma (“Exclusión” 100).

Esta lucha, en muchas ocasiones, es concebida en términos de una “lucha contra el olvido” o como una empresa que responde a mandatos del tipo “recordar para no repetir”, en la medida en que se gesta en coyunturas en las cuales una comunidad juzga necesario ahondar su conocimiento con respecto a un conjunto de experiencias marcadas por el sufrimiento y la injusticia. Estas formulaciones, sin embargo, como bien advierte Jelin, pueden resultar algo tramposas, debido a que oscurecen el hecho que se está intentando plantear en estas páginas con respecto a la naturaleza de los procesos de memoria, al dar la impresión de que existe una sola y correcta interpretación del pasado (a la que se podría arribar a pesar de los obstáculos que se planteen en esta labor hermenéutica), y, así, pueden esconder bajo una apariencia de unidad y cohesión lo que, en realidad, es una oposición entre distintas memorias rivales, cada una de las cuales incorpora sus propios recuerdos y sus propios olvidos. En realidad, no se trata de una lucha de la memoria contra el olvido, sino de memoria contra memoria (“Exclusión” 100; Los trabajos 6). En ese sentido, las formulaciones que hace Candau del problema son bastante ilustrativas e incluso más exactas: este habla de “batallas por la memoria” (71) y “antagonismos entre memorias” (73).

En ese sentido, es necesario indagar acerca de los procesos y actores que intervienen en el trabajo de construcción e institucionalización de las memorias, así como preguntarse por quiénes son esos actores, y con quiénes se enfrentan o dialogan en dichos procesos de composición de recuerdos colectivos. Esta tarea se torna imprescindible en la labor de análisis de los procesos de construcción de memorias, en la medida en que en ellos participan, como apunta Jelin, actores sociales diversos, con diferentes vinculaciones con la experiencia pasada (quienes la vivieron, quienes la heredaron, quienes la estudiaron, quienes la expresaron de diversas maneras, etc.) y que pugnan por afirmar la legitimidad de su verdad. Se trata, entonces, de actores que luchan por el poder y que legitiman su posición en vínculos privilegiados con el pasado, afirmando su continuidad o su ruptura. Por ello, es imprescindible enfocarse en los conflictos y disputas en la interpretación y sentido del pasado, y en los procesos por medio de los cuales algunos de estos relatos logran desplazar a otros y convertirse, así, en hegemónicos (Jelin, *Los trabajos* 40).

A su vez, como señalan Elizabeth Hirsh y Valerie Smith en su aproximación al campo de la memoria cultural desde una perspectiva feminista, en la medida en que los procesos memoria siempre tienen que ver con la distribución y reclamos de poder, lo que una sociedad decide recordar y olvidar, es decir, las maneras en que una comunidad representa su pasado, está estrechamente ligado a cuestiones de género, raza y clase, todo lo cual localiza y particulariza el tema de la memoria antes que subsumirlo en categorías monolíticas y esencialistas (6). Por ello, es necesario ampliar el espectro de análisis y abordar cuestiones como las siguientes: ¿Cómo recuerdan las sociedades y las comunidades? ¿Cuál es el papel de estas memorias en la conformación de las interacciones sociales y políticas en democracia? ¿Cuál es el papel de la creación artística, de las conmemoraciones públicas y colectivas, y de los memoriales y museos en este proceso? ¿Cómo son canalizadas y refractadas las luchas sobre qué recordar y cómo caracterizar el pasado por parte de las instituciones y políticas públicas en las nuevas democracias? ¿Cuáles son las implicaciones de estas luchas en el proceso de legitimar el derecho a disentir en sociedades que han estado plagadas de niveles muy bajos de tolerancia y respeto a las opiniones de “otros” diferentes? (Jelin, “Exclusión” 100).

Y, en esta tarea de análisis, es conveniente recoger las lecciones que, al respecto, nos da la crítica feminista, y que Hirsch y Smith, retomando puntos que se han venido discutiendo a lo largo de este capítulo, sintetizan de la siguiente manera en lo que pudiera leerse como toda una declaración de principios con respecto al trabajo hermenéutico:

From feminist and other varieties of social history, we have learned that public media and official archives memorialize the experiences of the powerful, those who control hegemonic discursive spaces. To find the testimonies of the disenfranchised, we have turned to

alternate archives such as visual images, music, ritual and performance, material and popular culture, oral history, and silence. We have recovered forgotten texts and have learned alternate reading strategies from them. From feminist literary and cultural criticism we have learned to be . . . “resisting readers” who interrogate the ideological assumptions that structure and legitimate coherent linear narratives and who can decode narrative repetition, indirection, signifying, and figuration. We have learned to question claims to narrative reliability, seeking instead to understand alternative ways in which truthfulness might be assessed and used. Perhaps most important, we have learned how to analyze and document the practices of private everyday experience, recognizing that they are as politically revealing in their own way as any event played out in the public arena (12).

1.6. Transmisión de la memoria por medio del espectáculo

Si bien Halbwachs, como observa Connerton, desestima la discusión acerca de las diferentes formas en que un individuo preserva sus memorias y aquellas por medio de las cuales lo hacen las sociedades, al demostrar que la idea de una memoria individual, absolutamente separada de la memoria social, es una abstracción carente de sentido, el autor no se plantea ni aborda la pregunta acerca de cómo, dado un grupo particular, se transmiten al interior de este las memorias de una generación a la siguiente. Así, de acuerdo con Connerton, si se quiere sostener que un grupo social (cuya duración temporal sea mayor que la de cualquiera de sus individuos y cuyo tiempo de vida supere al de cualquiera de sus miembros) puede recordar, no es suficiente constatar que, en un momento dado, varios de sus miembros retienen simultáneamente ciertas representaciones mentales relativas al pasado del grupo. En realidad, si se quiere hablar de memoria colectiva, es necesario hacer referencia a actos de comunicación entre individuos. Por tanto, estudiar la formación social de la memoria supone el estudio de dichos actos de transferencia que posibilitan el recordar en conjunto (38-39). Estos actos de transferencia son definidos por Connerton como actos que ocurren en el presente por medio de los cuales individuos y grupos construyen sus identidades recordando un pasado común basado en normas, convenciones y prácticas comunes. Estas transacciones, como sugieren Hirsch y Smith, surgen de una dinámica compleja entre el pasado y el presente, lo individual y lo colectivo, lo público y privado, el recuerdo y el olvido, el poder y la ausencia de poder, el trauma y la nostalgia, lo consciente y lo inconsciente, los miedos y los deseos. Así, la memoria cultural, siempre mediada por el lenguaje y otros marcos culturales, es el producto de experiencias individuales y colectivas fragmentarias articuladas a través de tecnologías y medios que las forman y transmiten. Los actos de memoria son, entonces, actos de performance, representación e interpretación que requieren agentes específicos en contextos también específicos (5).

En ese sentido, Connerton propone complementar los planteamientos de Halbwachs incorporando a la discusión el análisis del rol que los sistemas de comunicación desempeñan en la formación, preservación y transmisión de la memoria colectiva. Esta exigencia metodológica se basa en que las imágenes del pasado y el conocimiento recuperado a partir de estas es transmitido y sustentado por medio de performances (más o menos) rituales (38). De hecho, como precisa Bal, el sujeto no es simplemente portador de recuerdos, sino que también los puede performar (vii). Jelin, por su parte, expone una idea que complementa perfectamente a la observación anterior: si bien la memoria se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura y en tanto hay agentes sociales que intentan materializar estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, vehículos de la memoria (tales como libros, museos, monumentos o películas), la memoria también se manifiesta en actuaciones y expresiones que, antes que re-presentar el pasado, lo incorporan al presente performativamente (Los trabajos 37).

Por ello, se torna imprescindible aislar y considerar con mayor detenimiento ciertos actos presentes tanto en sociedades tradicionales como en sociedades modernas por medio de los cuales se transmiten relatos e interpretaciones acerca del pasado, y, en ese sentido, por medio de los cuales ese pasado se mantiene vigente, y convoca y actualiza una identidad colectiva. Como ejemplos paradigmáticos de estos actos de transferencia, Connerton menciona las ceremonias conmemorativas y las prácticas corporales. Si bien estos no son los únicos actos que desempeñan esta función al interior de una comunidad (por ejemplo, también se podrían citar las narraciones orales), estas dos prácticas revelan de manera explícita que las imágenes del pasado, así como la recuperación de conocimiento vinculado a este, son transmitidas y mantenidas vigentes por medio de performances, en alguna medida, rituales, al tiempo que permiten estudiar los procesos de cambio y permanencia social, en la medida en que la memoria colectiva es tanto un sistema de transferencia (y transformación) de conocimiento como un agente de resistencia (39-40).

El planteamiento de Connerton con relación a los aspectos performativos de la memoria colectiva inaugura una concepción espectacular de esta, tanto como producto de las narrativas de los sectores asociados al poder político como de aquellos relatos compuestos desde los márgenes por los sectores subalternos (75). Desde esta perspectiva, la configuración de una memoria histórica radica en la posibilidad de articular una serie de imágenes y narrativas que deben ser constantemente conmemoradas por medio de rituales y ceremonias públicas que reafirmen ese pasado común. Ello equivale a sostener que el concepto de memoria involucra la articulación de símbolos visuales, imágenes, protocolos y puestas en escena que conforman un relato acerca de un pasado común que puede ser constantemente recordado como fuente de inspiración y sentido, y como herramienta para interpretar las circunstancias actuales dentro

del proceso del acontecer histórico (Del Campo 70). Por ello, si bien Connerton no se refiere precisamente al carácter espectacular de la memoria colectiva, sino, más bien, al carácter performativo de los hábitos sociales de los ciudadanos y a su capacidad para difundirlos, reinterpretarlos o subvertirlos a partir de prácticas cotidianas que involucran la puesta en escena del cuerpo social en el espacio público (y, con ello, la puesta en escena de distintas versiones públicas de la memoria social), la importancia que le asigna a las ceremonias conmemorativas y prácticas corporales validan una concepción de la capacidad de recordar a partir de imágenes y puestas en escena.

Según esta lectura metateatral del trabajo de la memoria, la memoria de una sociedad estaría inscrita en un conjunto de elementos espaciales, discursivos, visuales y rituales. Por ello, como propone Del Campo, la construcción de la memoria histórica de una nación se cristalizará en una secuencia narrativa con sentido que es actualizada en una serie de puestas en escenas rituales por medio de códigos visuales y auditivos (76). Así, cada una de estas performances constituiría, en su manejo espectacular, una nueva propuesta de versión pública (si no, oficial) de ese pasado histórico que pretende, ya sea desde el Estado o desde los grupos de oposición y resistencia, redefinir el accionar futuro a partir de este constante proceso de construcción, reconstrucción y resemantización de imágenes y símbolos. De ese modo, las performances mediante las cuales se pone en escena la memoria histórica establecen las interpretaciones, en ese momento válidas, de la identidad nacional así como la espectacularidad oficial mediante la cual esa versión de la historia se sostiene (70).

En esta concepción de la memoria histórica en tanto categoría espectacular, el cuerpo de los individuos (y más aún el de los performers de la memoria) adquiere un rol central, en tanto puede ser considerado una especie de monumento viviente. Así, de acuerdo con Jonathan Boyarin, si bien la memoria no puede ser estrictamente individual en la medida en que es simbólica y, por tanto, intersubjetiva, tampoco puede ser enteramente social, pues se encuentra asentada en corporalidades (26). De hecho, el propio Connerton destacaba ya el soporte corporal de la memoria en tanto esta se apoya en la performance para su transmisión. Así, según este, en la práctica, se producía la siguiente cadena lógica: si hay algo así como una memoria social, podemos encontrar ese algo en las ceremonias conmemorativas, y estas son conmemorativas solo si son preformativas, y la memoria performativa es corporal, en la medida en que la performance es esencialmente corporal (71). Un poco más adelante, Connerton especifica su afirmación con mayor detalle. Así, señala que preservamos versiones del pasado representándonoslo a nosotros mismos y a nuestra comunidad por medio de palabras e imágenes, y que las ceremonias conmemorativas son ejemplos preeminentes de esto, ya que conservan una lectura del pasado mediante representaciones de sus eventos. Estas reencarnaciones del pasado normalmente incluyen un simulacro de una escena o una situación

recapturada, y el poder de persuasión de la retórica de estas representaciones depende, en mucho, de conductas corporales prescritas. Sin embargo, agrega, también podemos preservar el pasado deliberadamente sin representarlo explícitamente en palabras e imágenes. Y es que nuestros propios cuerpos, que en las conmemoraciones estilísticamente representan imágenes del pasado, también guardan el pasado en una forma enteramente efectiva en su continua habilidad para realizar ciertas acciones. Ello lleva a Connerton a afirmar que la memoria del pasado también está sedimentada en nuestro cuerpo (72).

El empleo del término memoria corporalizada, propuesto por Boyarin, resulta clave para la lectura metateatral de la dinámica de la memoria que se está ensayando en estas páginas así como para la aproximación a la noción de memoria histórica como categoría espectacular, corolario de este enfoque. Dicha noción revela, simultáneamente, tanto que la memoria es un constructo ideológico del Estado para apelar a la experiencia orgánica de los miembros que integran dicha colectividad, como que el sujeto es una reserva individual y corporalizada de memoria. Como señala Del Campo, desde un punto de vista biológico, la memoria se ubica, en términos espaciales, tanto en el cerebro como en toda la corporalidad del individuo (talla, peso, enfermedades, cicatrices, etc.), pero, metafóricamente, el propio cuerpo del individuo puede ser leído como una suerte de objeto arqueológico en el que se condensan aspectos del modo de vida y de la acumulación de capital cultural al que ese sujeto ha tenido acceso. Una consecuencia de este enfoque, concluye la autora, es que si se asume que la memoria está inscrita en todas las habilidades que posee el sujeto, también tiene que estar presente en la habilidad de testimoniar el dolor propio y ajeno para evitar el olvido, y crear estéticas, poéticas, gestualidades, posturas y voces, es decir, todo un registro dramático aprendido, recordado y utilizado estratégica e instrumentalmente en las diversas puestas en escena de la nación (83-84).

Desde la perspectiva que se viene exponiendo en estas páginas, las luchas políticas de la memoria de las que se comentó en el acápite anterior y los modos en que la memoria histórica se rearticularía tras un periodo histórico traumático se replantarían en términos semejantes a los desarrollados por Del Campo en su estudio sobre la transición democrática en el caso chileno. A saber, la lucha ideológica se daría en el campo de las negociaciones de símbolos visuales, gestuales, auditivos y puestas en escena de momentos y actores sociales como una manera de rescribir la historia desde el punto de vista de distintos sectores políticos y de reconfigurar la memoria histórica nacional. La enunciación de cada sector pondría en escena una teatralidad que buscaría, desde su propia óptica, reconocer y legitimar ciertas posiciones ideológicas. Sin embargo, habría que precisar junto con Del Campo, dado que la puesta en escena social no es generada por un productor único ni mucho menos homogéneo, esta, a su vez (y quizá a su pesar), tendería a revelar también las fisuras, las inestabilidades y los conflictos

subyacentes al proceso de negociación entre interpretaciones diversas de la historia. El valor del producto cultural resultante radicaría, así, no tanto en su calidad y perfección estética, sino en el modo en que este hace evidente las negociaciones y luchas de símbolos y de poder que debieron haberse llevarse a cabo en el proceso de composición de cada versión. En ese sentido, metafóricamente, cada interpretación del pasado adquiriría el carácter de una suerte de creación colectiva a través de la cual sería posible desvelar la pluralidad de voces en tensión comprometidas en ella, tanto a nivel del texto dramático (es decir, del relato sobre el pasado que se articula) y de su puesta en escena, como en la recepción del espectáculo por un público altamente participativo (28-29).

1.7. Memoria e identidad colectiva

Recordar el pasado es un factor crucial para la construcción de la identidad, ya sea en el plano individual o en el plano colectivo. En efecto, como precisa Lowenthal, saber lo que éramos confirma lo que somos: recordar las experiencias pasadas nos une a nuestros “yoes” anteriores, al margen de que hayamos cambiado poco o mucho desde aquel entonces (288). Jelin, por su parte, también insiste en este vínculo: la posibilidad de activar el pasado en el presente define la identidad personal (Los trabajos 19). Por ello, es posible afirmar que la continuidad de uno mismo (del ser, también se podría decir) depende, en cierta manera, del recuerdo.

Si se trasladan estas observaciones concernientes a la relación entre memoria e identidad individual al plano de la identidad colectiva, fácilmente se deduce que existe una profunda relación entre identidad nacional y memoria histórica. Esta conexión se basa, según Del Campo, no solo en el hecho de que ambas son construcciones culturales en continuo proceso de elaboración, sino también en el carácter espectacular en el que se sustentan las relaciones y negociaciones entre la memoria y la identidad por medio de teatralidades políticas y rituales conmemorativos. Así, propone la autora, el vínculo entre identidad y memoria se funda en el hecho de que la identidad de un grupo o de un individuo está dada por una sensación de comunidad en un tiempo y en un espacio que es mantenida esencialmente a través del acto de recordar (70).

Asimismo, cabe recordar, como observa Olick, que la memoria y la nación han desarrollado entre sí una especial sinergia. Es más, como el mismo autor señala, a pesar de que, en la postmodernidad, otro tipo de identidades compiten por suplantarlo, o, de hecho, ya han suplantado a la identidad nacional, estas nuevas identidades se construyen siempre sobre la base (o siguiendo el modelo) del papel ejecutado por la memoria en la época de los Estados nación (379). Así, desde un punto de vista histórico, de acuerdo con Pierre Nora, figura clave

en el debate en torno al vínculo entre memoria y nación, la relación entre estos términos se remonta y basa en las narraciones históricas nacionales que dotaban de una continuidad a la identidad comunal cuando surgió el Estado moderno. Sin embargo, a partir del siglo XIX, la nación como un fundamento de identidad fue decayendo a medida que el Estado cedía cada vez más poder a la sociedad. A partir de ese momento, según Nora, se da la decadencia del Estado nación, la última encarnación de la unidad y cohesión entre memoria e historia. De ese modo, al tiempo que la historia pierde su autoridad pedagógica para transmitir valores, se produce una proliferación de memorias. Entonces, si las sociedades pre-modernas vivían en la continuidad del pasado, las sociedades contemporáneas han separado la memoria de la continuidad de la reproducción social. Por ello, según Nora, la memoria es ahora un asunto de signos explícitos y ya no de significados implícitos. Por tanto, continúa el mismo autor, nuestro único recurso ante esta situación es representar e inventar lo que no hemos podido experimentar. En realidad, comenta Nora, la nación decimonónica usaba el pasado para proyectar una visión unitaria de futuro; en la actualidad, experimentamos un boom de memoria donde la novedad está más asociada a la aparición de nuevas versiones del pasado que al diseño de un proyecto de futuro, lo cual no es sino un proceso caótico y fragmentario (7). Sin embargo, no todos los críticos asumen esta “pérdida” con la nostalgia con la que parece hacerlo Nora. De hecho, como queda claramente establecido a partir del estado de la cuestión esbozado por Olick, hay quienes asumen este escenario de crisis de las grandes narrativas nacionales con alivio, en la medida en que las antiguas ideologías estatales involucraban retóricas que fijaban identidades nacionales con el fin de monopolizar el control administrativo y en la medida también en que la visión lineal de la historia que estas propugnaban resultaba represiva (380).

No obstante, al margen del debate que se pueda originar en torno a las ideas de Nora, es importante constatar algunos hechos. En primer lugar, las personas, los grupos familiares, las comunidades y las naciones narran sus pasados para sí mismos y para otros que parecen estar dispuestos a (re)visitar esos pasados, a escuchar y mirar sus huellas, y a preguntar e indagar acerca de sus sentidos en la actualidad. En segundo lugar, esta cultura de la memoria, como ya se ha mencionado páginas atrás, puede que no sea sino una respuesta al cambio y a la inestabilidad vertiginosa producto de la dinámica de las relaciones contemporáneas en las distintas esferas en que interactúa el sujeto, o una reacción ante la angustia resultante de una vida sin anclajes o raíces y carente de paradigmas que sirvan de referencia para el pensamiento y la acción. En tercer lugar, a pesar de ello, independientemente de lo anterior o de cualquier otra hipótesis que se pueda postular para explicar esta especie de fiebre contemporánea por la memoria, esta desempeña un papel altamente significativo como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia y para construir lazos de confianza entre individuos (más aún cuando se trata de grupos oprimidos, marginados, discriminados o, incluso, traumatizados).

A su vez, más allá de la evolución histórica que haya seguido o que pueda seguir el vínculo entre memoria y nación, desde el enfoque de análisis que se exponía en el apartado anterior, reflexionar en torno a la forma en que una colectividad construye y reelabora constantemente su memoria histórica entraña necesariamente un cuestionamiento de la concepción de identidad cultural (o, mejor dicho, nacional) que subyace a tales proyectos. En ese sentido, siguiendo los términos empleados por Del Campo al abordar una cuestión semejante, lo que interesa es explorar la identidad nacional como constructo cultural mediado por imágenes y estrategias dramáticas orientadas a modelar la sensibilidad social, a constituir sujetos políticos en constante acción y transformación, y a cuestionar la funcionalidad que asumen estas articulaciones (58).

Así, según la línea teórica planteada anteriormente, cada ritual teatral y ceremonia pública que busca fundamentar la relación entre memoria colectiva e identidad nacional debe encargarse de la reapropiación y de la rearticulación de los símbolos e imágenes con los cuales pretender configurar la narrativa dramática de su pasado con la finalidad de posicionarse en el debate ideológico de la esfera pública y de legitimar la conexión del presente con el pasado inmemorial de la cultura que proponen. De acuerdo con el análisis de Del Campo, esta clase de performances constituyen posicionamientos culturales estratégicos por medio de códigos dramáticos orientados a una puesta en escena de la identidad nacional. Cada ritual, entonces, oferta un cierto libreto al interior del cual cada ciudadano puede identificarse, posicionarse y establecer alianzas con otros personajes de la misma trama (66). Este enfoque del proceso, precisamente, enfatiza el carácter dinámico que tiene la noción de identidad cultural, a pesar de que, paradójicamente, cada nueva identidad nacional se esfuerza por proyectar, con el fin de consolidarse, un carácter fijo, estable, inmutable y permanente. Las identidades nacionales se debaten, entonces, en una pluralidad de espacios y están sujetas a un proceso de producción y reelaboración constante al interior de prácticas culturales existentes en las que se ponen en juego relaciones, símbolos e ideas ya presentes en el imaginario cultural. Por eso mismo, Del Campo concluye que esta noción de identidad nacional reafirma su carácter democrático en constante proceso de construcción, en la medida en que sus versiones públicas aparecen como lugares de lucha ideológica donde se negocian permanentemente sentidos por medio de una espectacularidad que se construye sobre la base de una serie de símbolos convencionalmente aceptados como parte del patrimonio nacional (67).

Finalmente, si cruzamos la propuesta teórica que se viene sosteniendo en estas páginas con respecto a la memoria como espacio de lucha política con este planteamiento del vínculo entre memoria e identidad nacional leído en términos metateatrales, se concluye que la posibilidad de articular una identidad nacional radicaría, en gran parte, en la capacidad de un conjunto de actores políticos de comunicar, de modo convincente, una narrativa acerca de

un pasado común a una colectividad, pasado en el cual se destacarían ciertos valores y principios como impulsos motivadores del accionar de esa sociedad y de su proyecto de futuro. Se puede definir, entonces, a la identidad nacional, al igual que lo hace Del Campo, como un constructo imaginario articulado a partir de una serie de aparatos productores de ficciones culturales, cuyos agentes son las instituciones culturales. Estas elaboran, efectivamente, con plena consciencia, versiones públicas de la identidad nacional que se presentan en el espacio público con el propósito de modelar la sensibilidad social de la comunidad en función de los intereses y proyectos que guían a tales instituciones. Al mismo tiempo, estas se sirven de un corpus simbólico, compartido por la sociedad y cargado de historia, para resemantizarlo en nuevas propuestas de identidad en función de sus propios intereses. A partir de ese cúmulo simbólico de capital cultural compartido, los grupos hegemónicos y subalternos deben establecer sus propias articulaciones y propuestas de identidad nacional inscritas en una pluralidad de prácticas culturales. En ambos casos, como ya se ha establecido, unos y otros se sirven de una serie de estrategias dramáticas para poner en escena sus propias interpretaciones de la historia nacional así como sus esperanzas a futuro y sus proyectos de cambio vistos desde su posición de enunciación. De esa manera, concluye Del Campo, las distintas formas de conmemoración nacional y los símbolos históricamente asociados a ellos se constituyen en un espacio permanente de lucha ideológica. Por medio de estas, cada sector de la comunidad buscará establecer una comunicación más eficiente y una apropiación más efectiva de estos íconos, emblemas, gestualidades y símbolos cargados de valor. Cada celebración conmemorativa, así, se inscribiría en un campo semántico que narra y reactualiza, en cada evento, la historia de la cultura desde una pluralidad de voces (68-69).

1.8. Memoria y olvido

En el último acápite de este capítulo dedicado a la exposición de los fundamentos para una teoría de la memoria, es necesario abordar un tema que es indisociable de esta: el olvido. Ya antes se habían deslizado comentarios y observaciones con relación al olvido, los cuales ahora es imprescindible recuperar, sistematizar y profundizar. Y es que, en realidad, es imposible hablar de memoria y no hablar de olvido, y viceversa, quizá porque, como también ya se había adelantado, en el fondo, no se trate sino de dos manifestaciones de un mismo fenómeno, solo que enfocado desde un ángulo opuesto (o, por lo menos, distinto). Así, todo acto de memoria supone que hay ciertos eventos cuyo recuerdo se ha decidido privilegiar en detrimento de otros acontecimientos, que, por las razones que fuera, serán olvidados. Y, de la misma manera, todo acto de olvido implica que existen ciertos hechos que se ha creído conveniente (o, incluso, productivo) descartar en beneficio de otros, que se consideran, por diversas razones,

más trascendentes en función de determinado criterio o propósito. Por tanto, todo ejercicio de memoria supone el olvido de algo para poder constituirse como tal, y todo olvido, por oposición, es olvido en tanto hay algo que se sí se recuerda. Naturalmente, entonces, todo relato que se construye sobre el pasado se estructura sobre la base de hechos que se ha decidido fijar y retener y de otros tantos que se ha decidido dejar pasar, es decir, de recuerdos y olvidos.

Por tanto, de manera inversa a lo que dicta el sentido común o, por lo menos, de forma contraria a lo que indica la opinión generalizada, la memoria no se opone, en lo absoluto, al olvido. En realidad, como postula Todorov, 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. Casi podría decirse, entonces, que, “en vez de oponerse a él, la memoria es el olvido: el olvido parcial y orientado, olvido indispensable” (Memoria del mal 153).

Es más, el olvido está intrínseca y esencialmente presente en los trabajos de la memoria, y cumple, al interior de estos, un rol más fundamental de lo que se percibe a simple vista. Así, paradójicamente, en contra de la aprehensión contemporánea por retener casi compulsivamente toda la información posible y almacenar la mayor cantidad de detalles que se pueda, para que la memoria tenga significado, debe olvidar la mayor parte de lo que ha visto. Ello porque la memoria total no solo es imposible y paralizadora, sino que carecería de total sentido, en la medida en que los hechos solo se tornan significativos tras un proceso de selección (y descarte) y en oposición a otros ausentes y carentes, por tanto, de significado. Al respecto, cabe mencionar, como explica Candau, que nuestro cerebro se dedica constantemente a deshacerse de inmensas cantidades de informaciones inútiles, por lo que, al final de cuentas, olvidamos más de lo que recordamos. Es más, la imposibilidad de olvidar, rasgo de una memoria hipertrofiada, nos haría caer en un universo caótico y en una confusión alucinatoria al tornarnos incapaces de poner en orden los acontecimientos memorizados o, lo que es más grave aún, darle sentido a la propia existencia (70). Se trata, entonces, del olvido de lo singular y único con el fin de tornar más productiva a la memoria (Jelin, Los trabajos 33). Sobre este punto, Lowenthal señala que el peso de los recuerdos inconexos y poco selectivos se acaba haciendo insoportable. Por ello, los recuerdos deben descartarse y combinarse de forma continua, ya que solo el olvido nos permite clasificar y convertir el caos en orden. De ahí que olvidar, concluye, no sea solo deseable, sino también inevitable (298-300). En todos estos casos, es necesario precisar, a lo que se está haciendo alusión es al olvido de lo singular y único de una experiencia para tornar más productiva a la memoria.

Jelin, por su parte, al definir a la memoria como un discurso acerca del pasado, explica, como ya se ha hecho acá, que esta, como toda narrativa, implica una selección de los hechos que integrarán el relato. En esta dinámica, se encuentra implícito un proceso de olvido, al cual califica como necesario para el funcionamiento de la memoria, pero también para la supervivencia y el funcionamiento del sujeto individual y de los grupos y comunidades (Los trabajos 29). Sin embargo, así como no hay una única clase de memoria, tampoco hay un único tipo de olvido, sino una multiplicidad de situaciones en las cuales se manifiestan diferentes olvidos, cada uno con su propio sentido y cada uno usado por diversos actores de diferentes maneras. En este punto, se puede seguir la clasificación de tipos de olvido que realiza Jelin, la cual, si bien no agota la discusión sobre el tema, resulta esclarecedora y útil para situarse frente al debate.

Así, según la autora, habría un primer tipo de olvido, al que llama “definitivo”, que responde a la borradura de hechos y procesos del pasado producto del propio devenir histórico. La paradoja de esta clase de olvido es que, si esta supresión total es exitosa, su mismo éxito impide su comprobación. A menudo, sin embargo, pasados que parecían olvidados definitivamente reaparecen y adquieren nueva vigencia a partir de cambios en los marcos culturales y sociales, los cuales impulsan a revisar y dar nuevo sentido a huellas y restos antiguos, a los que no se les había dado ningún significado durante décadas o siglos (Los trabajos 29).

Asimismo, las borraduras pueden también ser el resultado de una voluntad o política de olvido y silencio por parte de actores que diseñan y despliegan estrategias para ocultar y destruir pruebas y rastros con el fin de, así, impedir recuperaciones de memorias en el futuro que puedan incriminarlos o servir como pruebas de su responsabilidad en determinada clase de hechos que ameritarían una sanción moral e incluso penal. En estos casos, se está ante un acto político voluntario de destrucción de huellas con el propósito de promover olvidos selectivos a partir de la eliminación de pruebas, mayormente, documentales, ya que los recuerdos y memorias de los protagonistas y testigos de los hechos no pueden ser manipulados de la misma manera, excepto a través de su exterminio físico (Los trabajos 29-30). En este sentido, como se desprende a partir de lo expuesto, toda política de conservación de la memoria (o, más precisamente, de cierta memoria), al seleccionar huellas para preservar o conmemorar, tiene implícita una voluntad de olvido, la cual pasa por la decisión y elección por parte de los actores políticos acerca de qué contar, qué representar y qué escribir en el relato que compondrán sobre el pasado y que defenderán en la esfera pública.

Existe, a su vez, un asunto crucial con relación al fenómeno del olvido y tiene que ver con las posibilidades de acceso a los acontecimientos del pasado. Es necesario tener en cuenta que el pasado deja huellas en el presente. Estas, sin embargo, en sí mismas, no constituyen



una memoria articulada a menos que sean evocadas y situadas en un marco cultural que les otorgue sentido y las ponga en relación con otros vestigios y saberes. El problema aquí es cómo es posible acceder a esas huellas, más aún si se tiene en cuenta que pueden existir o plantearse obstáculos y dificultades para arribar a ellas. La empresa a acometer es, entonces, revelar y sacar a la luz lo encubierto. La dificultad no radicará, sin embargo, como ya se puede entrever, en que hayan quedado pocas huellas del pasado o en que estas hayan sido destruidas, sino en los impedimentos que puedan existir para acceder a dichas huellas, los cuales, en ocasiones, pueden tener su origen en barreras externas que entorpecen y se empeñan en obstaculizar el conocimiento de dicha información (aunque esta sea fragmentaria), y, en otras, son ocasionados por la propia psique del sujeto a través de los mecanismos de la represión y del desplazamiento (Jelin, Los trabajos 30-31).

Una tercera clase de olvido es la que Jelin, siguiendo a Ricoeur, denomina como “evasivo”, que responde a un intento de no recordar lo que puede herirnos. Esta se daría, especialmente, en períodos históricos posteriores a grandes catástrofes sociales, masacres y genocidios, que generan, entre quienes han sufrido a causa de estos acontecimientos, una voluntad de no querer saber más y de evadirse de aquellos recuerdos dolorosos para poder seguir viviendo (Los trabajos 31).

En este punto, señala Jelin, la contracara del olvido es el silencio. Existen, así, silencios impuestos por temor a la represión en regímenes dictatoriales. En estos casos, sin embargo, los recuerdos dolorosos y las memorias disidentes permanecen a la espera del momento propicio para ser expresados. Asimismo, también hay voluntades de silencio, es decir, de no contar o de no transmitir una memoria, de guardar y encerrar las huellas del pasado en espacios inaccesibles, que responden, más bien, a la intención de cuidar y proteger a los otros que nos rodean, y a los que se profesa cierto afecto o con los que, al menos, se tiene ciertos lazos de solidaridad comunitaria, como expresión del deseo de no herirlos por medio de un relato cargado de horror y de la voluntad de no transmitir más sufrimiento (Los trabajos 31).

Finalmente, está el olvido liberador, aquel que libera al sujeto de la carga del pasado para, así, poder mirar con libertad y esperanza hacia el futuro. A esta clase de olvido, Jelin la califica como “necesario”, en la medida en que nos permite vivir y ver las cosas sin la carga insoportable de la historia (Los trabajos 32). Lamentablemente, como comenta Candau, si bien se pueden hacer esfuerzos de memoria, al olvido no se le pueden dar órdenes. Ello, sin embargo, no anula el hecho de que se pueda desear el olvido. Es más, en ciertas situaciones, hay que saber hacerlo (por ejemplo, ante la memoria del dolor o ante la muerte de un semejante). En el fondo, si el olvido hace daño, es porque sigue siendo una forma de memoria: la

paz espiritual, sentencia Candau, se logra únicamente cuando olvidamos que hemos olvidado. Por ello, todos los recuerdos se evalúan en función de su olvido posible, y el trabajo de la memoria, como se ha repetido en repetidas ocasiones en lo que va de este trabajo, consiste, precisamente, en olvidar ciertos acontecimientos y en privilegiar otros. Por tanto, el olvido, lejos de ser la antinomia de la memoria, es su esencia misma y tiene reservados ciertos momentos para su necesaria aparición (81-82).

Es necesario, sin embargo, complementar esta tipología con algunas precisiones que realiza Candau con respecto al tema en cuestión. Este señala que sería un lamentable error definir siempre al olvido, que sería menos un defecto de comunicación con el otro que con uno mismo (olvidar sería no poder decirse a uno mismo lo que uno debería haber podido decirse), como una falta o una ausencia. Los olvidos, en realidad, sostiene el autor, son vacíos llenos de algo. Esta plenitud de una ausencia tiene un sentido para el grupo que, a partir de ella o, en todo caso, cuando resuelva la crisis a que esta pueda haber dado lugar (o de la que esta sea resultado), podrá organizar una nueva configuración de la memoria, mucho más productiva desde el punto de vista de sus propios intereses. Así, la memoria olvidadiza no sería necesariamente un campo de ruinas. Debe verse, más bien, como un lugar de trabajo. Por consiguiente, no hay que percibir obligatoriamente el olvido como una privación o un “déficit”. Si bien el olvido puede ser una censura, también puede ser una herramienta que le permita a la persona o al grupo construir o restaurar una imagen de ellos mismos globalmente más satisfactoria (78).

Finalmente, el aprendizaje del olvido (o, más precisamente, de la aceptación del olvido), comenta Candau, parece ser una tarea más difícil para las sociedades que para los propios individuos. Aquellas dudan entre la memoria total, sumisión sin límites al pasado, y el olvido total, sumisión absoluta al futuro, y dos formas bien diferenciadas de olvido parcial: el olvido pasivo, que atenta contra la memoria de las víctimas de la violencia y es signo de un encadenamiento a una historia reprimida, actitud exactamente simétrica de la repetición machacadora de la memoria que manifiesta el encierro en un pasado obsesivo, y el olvido activo, aceptado, que es una amnesia fundadora del futuro, porque implica una sana asunción del pasado (83).

CAPÍTULO 2

Escenificar el abismo: teatro, traumas colectivos, memoria histórica y violencia de origen político

2.1. *Teatro y memoria (I): el teatro como documento del horror*

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 hayan tenido 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, consigna y organiza 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 construcción de la memoria histórica de una colectividad (o, mejor dicho, de una determinada nación) tanto como a la conservación de dicho relato acerca del pasado a través del tiempo, 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 interpretó cierto evento o momento de su historia. Desde esta perspectiva, sería posible, entonces, considerar al teatro como un vehículo o un instrumento de composición, transmisión y preservación de la memoria de una comunidad.

Lo planteado anteriormente, en cierto sentido, nos remite a lo expuesto en el capítulo anterior acerca del vínculo entre memoria e identidad colectiva, vehiculizado o materializado, en este caso, a través del ejercicio teatral como práctica por medio de la cual se fundaría, conmemoraría o reactualizaría dicha memoria colectiva e identidad grupal. Sin embargo, esta dinámica, que en una situación normal podría considerarse efectivamente 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. De hecho, como plantea Elizabeth Jelin, la conmemoración y el recuerdo se tornan especialmente cruciales cuando se vinculan a experiencias traumáticas colectivas de represión y aniquilación, es decir, cuando están asociadas a profundas catástrofes sociales y situaciones de sufrimiento colectivo (como las causadas, por ejemplo, por las dictaduras o el terrorismo de Estado), que, entre otros da-

ños, han fracturado y fragmentado a las comunidades, las cuales requieren ser reconstruidas precisamente a través de estos actos de memoria y olvido (“Exclusión” 97).

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, disidencia, 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 manipulación y 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. En otras palabras, no solo no se puede reprimir la discrepancia o la defensa de versiones alternativas del pasado del grupo, sino que no se puede castigar, desde el abuso de poder y la intolerancia, la prerrogativa a indagar en el propio pasado, la denuncia de ocultamiento y manipulación de información, el reclamo de justicia y de restitución de derechos atropellados, y la voluntad de construcción de una narración sobre el pasado que incorpore, en la medida de lo posible, si no un mayor grado de objetividad, por lo menos la mayor cantidad de perspectivas sobre los hechos acaecidos. Es más, como nos recuerda Tzvetan Todorov en su indagación sobre los acontecimientos políticos que han marcado la evolución del siglo XX, nada debería impedir la recuperación de la memoria histórica, pero, 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).

2.2. La memoria traumática como problema semiótico

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. Sin embargo, para poder comprender la real dimensión y las implicancias de este aspecto de la relación entre teatro y memoria, es necesario detenerse a revisar con mayor detalle ciertos aspectos que fundamentan esta dinámica.

En primer lugar, es indispensable explicitar qué se entiende por trauma. Desde el punto de vista de la teoría psicológica, como expone Griselda Kaufman, el concepto de trauma describe una herida o, más precisamente, una ruptura dentro del psiquismo. El hecho traumático da lugar a un proceso de conmoción intra-psíquico al que le sigue un estado de desvalimiento e impotencia, y de sensaciones penosas e intolerables de sufrimiento que conducen a la ruptura parcial o total de las barreras del yo y de la capacidad defensiva, lo que provoca un estado de vulnerabilidad absoluta. La intensidad y el carácter inesperado de la clase de acontecimientos que desencadenan estos procesos incapacitan al sujeto para responder a ellos adecuadamente y provocan trastornos con efectos patógenos duraderos en la organización psíquica (4). Dentro de esta misma línea teórica, Susan Brison define al evento traumático como aquel en el que la persona se siente totalmente desamparada ante una fuerza que es percibida como amenazadora. Las respuestas psicológicas inmediatas ante este hecho incluyen terror, pérdida de control e intenso miedo de aniquilación. Las secuelas a largo plazo, continúa, incluyen estados de hipervigilancia, problemas de sueño, depresión, incapacidad para concentrarse, desinterés en actividades que en otras circunstancias darían sentido a la vida y sensación de un futuro amenazador (40). Por su parte, el trauma como resultado de condiciones de violencia social, de acuerdo con la sintomatología descrita por Kaufman, lleva a una pérdida de las sensaciones de equilibrio y seguridad, vivencias de desamparo y desprotección, estados de obnubilación, falta de conciencia e incapacidad de encontrarle un sentido a lo ocurrido. En lo que concierne estrictamente a la memoria, esta, como consecuencia del trauma, sufre fracturas y fragmentaciones al quedar bloqueado parcial o totalmente el acceso a la rememoración del acontecimiento generador de estrés. De ese modo, este queda fuera del registro de lo simbólico y de lo expresable, por lo que es experimentado como un vacío al que no se tiene acceso por medio del recuerdo y cuya existencia no se puede reconstruir narrativamente (2).

A partir de estas definiciones, se desprende que el trauma no es generador ni estructurador de lo subjetivo, sino que, por el contrario, es absolutamente desestructurador. Por

ello, como señala Kaufman, en el momento en que se produce el hecho traumático, algo se desprende del mundo simbólico del individuo y queda sin representación, por lo que, a partir de entonces, ya no será vivido como perteneciente al sujeto y quedará ajeno a él. En términos prácticos, ocurrirá que le será difícil o imposible hablar de lo padecido, no lo integrará al conjunto de sus experiencias personales y el dominio de los efectos de este evento estará fuera de su control. Asimismo, al quedar el acontecimiento traumático ubicado fuera de los parámetros de la experiencia habitual, su reactualización no tendrá una temporalidad previsible, lo cual lo dotará de una forma particular (por no decir perversa) de presencia latente. A su vez, la fuerza del acontecimiento producirá el colapso de la comprensión y un vacío en la capacidad explicativa de lo ocurrido. Por esta razón, el individuo que está sometido a lo traumático no puede percibirse como sujeto del acontecimiento, además de estar imposibilitado de recordar o reconstruir lo vivido voluntariamente, y de tener la sensación constante de incertidumbre con respecto a la veracidad de lo padecido. Así, la imposibilidad de expresar y de reconocer como propia la experiencia traumática degenera en una sensación de vacuidad y en conductas repetitivas relacionadas con el hecho acontecido (4-6).

Por su parte, Jelin señala que el trauma se reconoce debido a dos efectos que produce en el sujeto: imposibilidad de dar sentido al acontecimiento pasado e incapacidad de incorporarlo narrativamente dentro de nuestras experiencias (Los trabajos 28). Asimismo, Mieke Bal sostiene que la persistencia que poseen los eventos traumáticos en la psique del individuo explica por qué son analizados en términos de memoria o, más precisamente, de memoria traumática. Esta clase de memorias, como ya se ha apuntado, permanecen presentes para el sujeto con particular intensidad y se resisten totalmente a ser integradas en el conjunto de experiencias que constituyen al individuo. Por ello, no pueden ser narradas, ya sea porque los eventos traumáticos son mecánicamente vueltos a actuar como drama antes que sintetizados como narrativas por el agente de memoria o porque permanecen fuera del sujeto (viii).

En este punto de la exposición, el análisis que realiza Ernst Van Alphen con relación al carácter irrepresentable del Holocausto, en tanto ejemplo paradigmático del trauma colectivo, resulta sumamente esclarecedor para los efectos de la discusión que aquí se presenta y, de hecho, algunas observaciones que realiza a partir de dicho caso de estudio son extrapolables al problema objeto de este trabajo. Para empezar, es necesario precisar que el análisis de Van Alphen no se refiere al debate en torno a la impropiedad ética de representar el Holocausto, sino a la inhabilidad de los sobrevivientes a este para expresar o narrar sus experiencias pasadas. Por ello, si bien el autor sostiene que el recuerdo de los eventos del Holocausto es técnicamente imposible, postula que el problema es fundamentalmente de naturaleza semiótica.

Así, de acuerdo con este, al representar el Holocausto, el lenguaje simbólico falla en sus posibilidades miméticas: la realidad histórica que debe ser representada está más allá de sus posibilidades de representación. Por ello, enfrentados al extremo y unicidad de este acontecimiento histórico, las limitaciones de representación son intrínsecas del lenguaje. Por tanto, sostiene el autor, la dificultad para hablar del Holocausto no debe ser localizada en el carácter extremo de los eventos, sino en los mecanismos de representación verbal (26).

Al asumir esta postura, no se está relativizando la atrocidad del Holocausto en tanto evento histórico, pero sí se está asumiendo que es posible representar experiencias de sufrimiento y dolor extremos. El problema, sin embargo, es que la representación es un fenómeno cultural, que varía, por tanto, históricamente. Es decir, la representación no es estática o ajena al tiempo, y, por tanto, sus limitaciones y posibilidades no están fijadas de una vez para siempre invariablemente, sino que son mudables y se transforman a lo largo del tiempo. Así, hay situaciones o eventos que no pueden ser expresados en los términos que el lenguaje ofrece en determinado momento. Por ello, con relación al carácter irrepresentable del Holocausto, concluye Van Alphen, es más preciso aún no situar la dificultad en los límites del lenguaje o de la representación como tal, sino en las características propias de las formas de representación de las que disponen las víctimas y sobrevivientes de este para articular verbalmente sus experiencias. Así, en el fondo, lo que ocurriría sería que la naturaleza de sus experiencias no estaría cubierta por los términos y posiciones de enunciación que el orden simbólico les ofrece en determinado momento (26-27). En síntesis, el problema no residiría ni en la naturaleza misma del evento ni en una limitación intrínseca del lenguaje o de la representación, sino que se originaría en la brecha que existe entre la vivencia del evento traumático y las formas específicas de representación que el sujeto, inmerso en un contexto histórico y cultural determinado, dispone para enunciar y construir discursivamente su experiencia del evento.

A estas alturas de la exposición, debe resultar bastante evidente que la lectura en términos semióticos que realiza Van Alphen con relación a la memoria traumática de los sobrevivientes del Holocausto, en tanto paradigma de un hecho abismal y, por tanto, de un trauma cultural, resulta extrapolable al cuadro que se presenta a raíz de la memoria traumática en general. Más aún, este replanteamiento resultará sumamente útil para fundamentar la relación que se puede establecer entre memoria, trauma y teatro, en la medida en que este último puede constituir un medio que permite al individuo traumatizado convertir el bloqueo emocional ocasionado por el trauma en una narración coherente a través de la cual el sujeto puede retomar el control de su trayectoria de vida y reconstruir su psique fracturada.

2.3. Teatro y memoria (II): la función terapéutica del teatro

Como ya se ha mencionado, la destrucción del ser como consecuencia del trauma implica una disrupción radical de la memoria, una ruptura del pasado con relación al presente y una incapacidad para proyectarse al futuro. Eventualmente, no obstante ello, los sobrevivientes a un trauma pueden hallar maneras de reconstruirse a sí mismos y reconfigurar sus vidas. Como sostiene la teoría psicoanalítica, en términos generales, el acto de dar testimonio del trauma facilita el hecho de que el individuo retome el control de sus recuerdos y se convierta en el sujeto (no ya en el objeto) de su propio discurso, no solo porque dicho acto verbal transforma los vacíos ocasionados por la memoria traumática en un relato coherente que puede ser integrado en la narrativa que construye el individuo acerca del mundo que lo rodea y de sí mismo, sino porque también lo reintegra a su comunidad, al restablecer los lazos y conexiones que lo unen a esta.

Este enfoque del problema se fundamenta, en palabras de Brison, en una visión del ser fundamentalmente relacional, suficientemente vulnerable para ser destruido por la violencia pero, al mismo tiempo, suficientemente resistente para ser reconstruido con la ayuda de otros agentes (39). En ese sentido, para ilustrar cómo se daría esta dinámica de destrucción y reconstrucción del ser en los términos semióticos o discursivos a través de los cuales se ha venido planteando el fenómeno de la memoria a lo largo de estas páginas, resulta útil retomar las categorías de “memoria traumática” y “memoria narrativa” empleados por Brison en su aproximación al tema. De acuerdo con su planteamiento, que se sustenta en una visión de la memoria como multiforme y siempre en fluido constante, los recuerdos de los eventos traumáticos pueden ser ellos mismos traumáticos, en la medida en que son incontrolables e invasivos, es decir, su rememoración es experimentada por el sobreviviente como infligida, pero nunca como elegida voluntariamente. Por el contrario, las memorias narrativas, siempre orientadas hacia un tercero (lo suficientemente fuerte desde un punto de vista emocional y empático como para poder escucharlas), facultan a los sobrevivientes para adquirir mayor control sobre las huellas dejadas en ellos por el trauma. A partir de esto, se desprende que la memoria narrativa no es un acto pasivo, sino, todo lo contrario, se trata de una decisión del narrador, cuyo acto de habla tiene como objetivo desactivar la memoria traumática dando forma y orden temporal a los eventos recordados, estableciendo control sobre lo recordado, y ayudando al sobreviviente a recomponer su ser. Esto no equivale a sostener, como bien advierte Brison, que narrar las memorias traumáticas sea siempre una actividad terapéutica por sí misma ni que sea suficiente para la recuperación del shock postraumático, pero ello no niega que, en el campo de la psicología del trauma, exista consenso acerca de que esta clase de narrativas contribuyen significativamente a la mencionada recuperación (39-40). En esa misma línea, Kaufman señala que, independientemente de las particularidades de cada caso,

para la terapéutica psicológica, no hay duda con respecto a que los testimonios, las narrativas y otras formas de elaboración y transmisión de los recuerdos dolorosos son caminos hacia la resolución o, al menos, hacia el alivio del sufrimiento psíquico (6).

Por su parte, Bal, en la ya citada introducción a *Acts of Memory*, recoge las categorías empleadas por Brison y puntualiza que la memoria traumática es trágicamente solitaria, debido a que, en la medida en que al sujeto a quien le ocurrieron los eventos traumáticos carece del control narrativo sobre ellos, la otra parte crucial del proceso dialógico, es decir, el destinatario, también está ausente. Así, en pleno contraste con la memoria narrativa, que es una construcción social, la memoria traumática es inflexible e invariable, carece de componente social, y no se dirige ni responde a nadie, por lo que es, como ya se mencionó, un evento solitario y no una actividad relacional. En consecuencia, por oposición, la memoria narrativa tiene una función social: se da dentro de un contexto cultural cuyo marco evoca, permite y sitúa la memoria. Retomando reflexiones planteadas en el capítulo anterior, se podría afirmar que esta se da dentro de un contexto en el que el pasado dota de sentido al presente, de modo que uno mismo y otros puedan entenderlo, simpatizar con él, o responderle con asombro, sorpresa u horror. En ese sentido, se concluye que la memoria narrativa ofrece una forma de retroalimentación que ratifica la propia memoria y la identidad. Sin embargo, lo anterior, como acota Bal, no significa que las memorias narrativas sean, por definición, transmitidas para otros; el punto central aquí es que pueden serlo (x) y, en la medida en que poseen dicha propiedad, es que pueden poseer un efecto terapéutico.

De esa manera, al relatar el propio trauma a alguien que esté dispuesto a escucharlo, el sobreviviente es, una vez más, una segunda persona, pero depende precisamente de la existencia del receptor para recuperar esta condición relacional de persona. Esta dinámica se basa, a decir de Brison, en el hecho de que toda memoria del trauma es cultural en dos aspectos. En primer lugar, porque los eventos traumáticos, como ya se ha mencionado en más de una oportunidad, son experimentados en un contexto cultural. En segundo lugar, porque la manera en que los eventos traumáticos son recordados depende no solo de cómo han sido experimentados inicialmente por el individuo afectado, sino de cómo estos son percibidos, directa o indirectamente, por otros y de en qué medida esos otros sean, luego, capaces de escuchar empáticamente el testimonio de la víctima. Por tanto, el evento traumático es experimentado como culturalmente enmarcado, es recordado como tal, y es formado y transformado en una narrativa de acuerdo a cómo otros en la cultura del sobreviviente responden a él (41-42). Lo anterior llama la atención sobre un punto central en el proceso de superar los efectos del trauma: la presencia de un receptor. Así, como precisa Brison, para construir narrativas del ser, se requiere no solo de las palabras con las cuales se contará la historia, sino también de una audiencia capaz y deseosa de escuchar y entender dichas palabras. Este aspecto de la

reelaboración del ser a partir de las secuelas del trauma subraya su dependencia con relación a otros y ayuda a explicar por qué es tan difícil para los sobrevivientes recuperarse cuando no existen otros que quieren escuchar lo que han soportado (46).

Como señalan Shoshana Felman y Dori Laub, cuyo trabajo teórico a partir de casos de sobrevivientes del Holocausto constituye todo un referente en el campo, dar testimonio del trauma es un proceso que forzosamente incluye al receptor, puesto que involucra una re-externalización de los eventos traumáticos que solo puede ocurrir cuando uno logra articular y transmitir la historia, es decir, al, literalmente, transferir dichos eventos fuera de uno mismo y, luego, volverlos a introducir en su propia consciencia (bajo una nueva forma, menos perjudicial) e interiorizarlos sanamente (69-70). De esa manera, para que un individuo se recupere de un trauma y vuelva a experimentar la sensación de normalidad, es necesario, por 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.

Siguiendo esta misma línea de interpretación, Hirsch y Smith señalan que el acto de contar y escuchar el trauma, ya sea este individual o cultural, requiere tanto de empatía como de distancia, es decir, ser capaz de reconocer que el afectado pudo ser uno mismo pero, al mismo tiempo, ser capaz de darse cuenta de que no fue así (10). En ese sentido, Felman y Laub caracterizan el acto de escuchar testimonios de individuos traumatizados por el Holocausto como una vulnerabilidad compartida e intersubjetiva, descripción que perfectamente se puede hacer extensiva y aplicar a contextos que están más allá del caso en cuestión. Así, señalan que hay ciertos riesgos ineludibles frente al acto de escuchar testimonios de traumas, dado que el trauma (y su impacto en aquel que recibe un relato construido a partir de este) no deja ningún lugar intacto en la medida en que, al conocer la historia del sobreviviente, uno termina también por conocer su propia historia (72).

En síntesis, como observa Brison, construyendo y contando una narración del trauma soportado, y con la ayuda de la atenta escucha y comprensión de los receptores, el individuo afectado empieza no solo a integrar el episodio traumático en su trayectoria vida, con un antes y un después, sino que adquiere control sobre la ocurrencia de dichas memorias intrusivas (46). De ese modo, la dinámica de trabajar de esta manera con el trauma revela el rol performativo que posee el discurso en el proceso de recuperación de la salud emocional y en la reconstruc-

ción de la identidad. Así, bajo ciertas condiciones, decir algo acerca de la memoria traumática hace algo con respecto a ella. Como comenta Jonathan Shay a propósito de los veteranos de la guerra de Vietnam, cuando el sobreviviente a un trauma —en este caso, de guerra— crea una narración que le permite entender lo que ocurrió, las piezas fracturadas de su psique se vuelven a unir así como los fragmentos de consciencia que el trauma quebró. Sin embargo, Shay, al igual que el resto de autores que se viene citando, concuerda en que es imposible conseguir esta recuperación de forma aislada, ya que la narración solo posee un efecto curativo si el sobreviviente encuentra o crea a su alrededor una comunidad de receptores en los que pueda confiar (188). Al respecto, casi a modo de sentencia o aforismo, Felman y Laub concluyen que los sobrevivientes del trauma no solo necesitan sobrevivir para contar sus historias, sino que necesitan contar sus historias para poder sobrevivir (78).

De ese modo, si se recapitula lo expuesto hasta el momento y, a su vez, se recuperan ciertas ideas comentadas en el capítulo anterior, se tiene que la necesidad de una segunda persona que actúe como un testigo confirmador de un pasado dolorosamente elusivo con la finalidad de poder incorporarlo en el presente confirma la noción de memoria que no la confina a la psique individual, sino que sitúa su constitución en la cultura en la que el sujeto vive inmerso. Asimismo, esta segunda persona, que funge como testigo del horror y, al mismo tiempo, como facilitador de la memoria, representa una opción activa tanto como el acto de memoria que posibilita. Los actos de memoria, entonces, pueden verse, en esta dinámica, como un intercambio dialógico que activa la construcción de una narrativa. Por ello, como concluye Bal, la incapacidad del sujeto cuyo trauma o herida se opone a la memoria como una narración o integración sanadora puede ser superada solo con la intervención de otros. Este otro usualmente ha sido un terapeuta, pero puede ser cualquiera que haya sido testigo del sujeto traumatizado o que cumpla la función de una segunda persona, y pueda, por tanto, integrar en una narración lo que hasta antes se resistía a ello. En resumen, una segunda persona es necesitada por la primera persona para volver a situarse en el presente y ser capaz de enfrentar el pasado (x-xi).

La naturaleza cultural de este proceso, sin embargo, puede volverse más perspicaz cuando la segunda persona que hace de testigo o que facilita el autoconocimiento del individuo o grupo traumatizado es un artista —un dramaturgo, un director de escena o un actor, se podría ya plantear con el fin de centrarnos en nuestro objeto de estudio— cuyo trabajo funciona como mediador entre el individuo o grupo afectado por el trauma y una comunidad de receptores o testigos que se congrega alrededor de dicho relato. Así, el arte en general, y otros artefactos culturales entre los que perfectamente podría situarse el teatro, puede mediar entre las partes de la escena traumatizante, y entre estas y un hipotético receptor, ya sea este un lector o un espectador. De esa manera, aquellos que elaboran y comparten en la esfera pública el relato

del trauma de otros, o que componen y muestran un relato en el que los individuos traumatizados así como la comunidad de la cual forman parte pueden reconocerse mutuamente, ejecutan un acto de memoria que es potencialmente curativo, en la medida en que este constituye un llamado a la solidaridad cultural y política al reconocer las marcas, heridas, dificultades y secuelas que el trauma ha dejado en cada una de las partes implicadas así como la necesidad de actuar empáticamente para superar dicha situación. Este acto es potencialmente curativo, además, porque genera narrativas que dotan de sentido a un conjunto de experiencias oscuras que tienen que ver no solo con el individuo que ha padecido el horror y la fractura de su ser, sino también que afecta y compromete a la comunidad que lo acoge.

Sin embargo, poner, como lo hace (o lo puede hacer) 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 ya 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, y comentado extensamente en lo que va de esta exposición, 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, asumirlo sanamente y proyectar una imagen de futuro.

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 reconstrucción del pasado. De acuerdo a lo expuesto hasta el momento, debe resultar bastante claro que el sentido de la citada recomposición 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, como ha quedado evidenciado en más de un lugar a lo largo de este trabajo, 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).

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 ciertos acontecimientos del pasado de la amnesia colectiva, construye un relato alternativo sobre el pasado de la nación incorporándolos y se convierte, así, en el depositario de esta versión de la memoria histórica (más inclusiva y justa con relación al sufrimiento de nuestros semejantes) es fundamental, en 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 conciencia histórica del presente algo oculto (o silenciado) radica la explicación de por qué cierta clase de olvido puede ser considerado como equivalente a una forma de injusticia. En efecto, este tipo de olvido (al que, como se vio en el capítulo anterior, Jelin calificaría como una voluntad de eliminar ciertas huellas y pruebas con algún fin político) 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.

2.4. *Performance, teatro y política*

La reflexión anterior nos conduce a la discusión acerca del vínculo entre teatro y política, términos que, como se dejó sentado en la introducción de este trabajo, están íntimamente ligados histórica, conceptual y pragmáticamente. Aunque la crítica mayoritariamente ha abordado este nexo en términos de la relación existente entre performance y política (Carlson, *Performance*; Taylor y Villegas, *Negotiating Performance*; Diamond, *Performance and Cultural Politics*; Hamera y Conquergood, “*Performance and Politics*”), para efectos de la presente

investigación, lo comentado por estos autores a propósito del performance resulta igualmente válido para el teatro, en tanto en este estudio, si bien el componente estrictamente textual del género posee un peso fundamental en el análisis, se considera, como se verá más adelante, que este solo adquiere un sentido pleno y específico cuando se incorpora dentro de esta exégesis el componente espectacular, inherente y esencial en la definición del teatro en tanto arte y objeto de estudio.

La pregunta central que sería necesario abordar en el trabajo de análisis de la relación entre teatro y política es cómo este, en tanto arte performativa, reproduce, posibilita, sostiene, naturaliza, desafía, subvierte, critica o transgrede la ideología del poder en el contexto histórico y social donde se ejecuta. La respuesta a este interrogante, sin embargo, no es una sola, sino que existirán tantos ensayos y casos de respuesta como textos dramáticos y puestas en escena puedan existir. De hecho, la presente investigación se apoya en dicha convicción y, como se verá en las siguientes partes de este trabajo, analizará las tensiones y negociaciones involucradas en ciertos casos particulares en determinadas coyunturas políticas. No obstante, si bien no resulta posible desde un punto de vista teórico y metodológico responder a la cuestión anterior, sí es posible proponer los fundamentos teóricos que posibilitarían dicha acción del teatro en particular (y de las artes escénicas en sentido amplio) sobre la esfera política de una determinada comunidad. Es decir, sí es posible ensayar una respuesta a por qué el teatro puede reproducir, sostener, naturalizar, desafiar, subvertir, criticar o transgredir determinada ideología hegemónica en ciertos contextos culturales y políticos específicos donde este se lleva a cabo.

La clave de este fenómeno reside en que, desde un punto de vista cultural, las artes escénicas, antes que actividades recreativas o de entretenimiento, e incluso antes que simples formulaciones didácticas o fantasías escapistas, como bien lo señala John MacAloon en su libro dedicado a la teoría del performance cultural, constituyen ocasiones en las que la sociedad se refleja y define a sí misma, dramatiza sus mitos colectivos e historias, y se presenta a sí misma sus alternativas y proyectos de desarrollo futuro (1). Esta propiedad del teatro y de las artes escénicas reside en aquello que críticos como Marvin Carlson consideran el rasgo central y específico de esta clase de artefactos culturales: el rasgo esencial de esta clase de actividades no radicaría en la repetición de patrones de conducta codificados, como se ha solido interpretar apresuradamente, sino en la consciencia de la acción que se está ejecutando (Performance 4).

En efecto, como continúa argumentando Carlson, toda performance —y, en este sentido, las afirmaciones del autor son totalmente aplicables al teatro, en tanto este posee un componente performativo innegable— involucra una consciencia de doblaje a través de la cual

la ejecución de una acción es puesta mentalmente en comparación con un potencial, ideal o recordado modelo original de dicha acción. Normalmente, esta comparación es realizada por el observador de la acción; sin embargo, es la doble consciencia, no la observación externa, lo central en la definición de este fenómeno (Performance 5-6). Así, esta reflexividad presente en la performance y en el teatro lleva a Carlson a sostener que una función primordial de esta clase de actividades es el metocomentario social y cultural, es decir, la exploración de uno mismo, del otro y del mundo circundante como algo experimentado y como un conjunto de posibilidades alternativas (Performance 196). En ese mismo sentido, Margaret Wilkerson, discutiendo acerca de las relaciones entre discursos teatrales y política, señala que el teatro provee a la comunidad donde se practica de una oportunidad para reunirse y reflejarse. Sin embargo, la dinámica no se detiene en ese punto, ya que el teatro no solo funcionaría como un espejo donde la comunidad se reflejaría mecánicamente, sino que es, en realidad, una he-



rramienta para dar forma a las percepciones y aspiraciones de la propia cultura por medio del poder de la imaginación (239), es decir, no se trataría de un espejo rígido que devuelve una imagen estática, sino de un espacio donde es posible proyectar o modelar imágenes que están más allá del original para, de ese modo, iniciar un trabajo de transformación de la realidad a

partir del rechazo o de la emulación de dichas ilusiones. Precisamente, esta propiedad de la performance teatral lleva a Carlson a calificarlo como un laboratorio de negociaciones culturales (Performance 197).

Esta capacidad de transformar la realidad en el terreno de la ficción y desafiar, así, el estado de cosas actual, quizá propio de todo arte literario pero más patente e intensa en el teatro por la inmediatez y cercanía de su concreción escénica, se debe, según Carlson, a que toda performance no solo está asociada con el hacer, sino también con el re-hacer. Ello le permite encarnar la tensión entre una forma dada o un contenido del pasado, y los inevitables ajustes de un presente siempre cambiante, lo cual, por otra parte, no es sino una razón adicional para convertirla en un campo privilegiado para la negociación cultural y en escenario para la tensión entre reforzar o cambiar patrones de conducta dentro de una cultura y por medio de la interacción (o choque) entre culturas (Performance 195).

En este mismo sentido, Elin Diamond, en la introducción a *Performance and Cultural Politics*, texto ya considerado todo un clásico en el debate sobre el tema, entiende el término “performance” en una doble acepción: como un hacer (ciertos actos corporales, realizados en lugares específicos y observados por otros) y como una cosa hecha (el evento completo enmarcado en el tiempo y en el espacio, recordado, interpretado y revisitado a lo largo de un campo discursivo preexistente). Precisamente, sostiene Diamond, en el desplazamiento entre estos dos polos, entre el hacer como posibilidad y lo hecho como acaecido, entre el presente de la acción y el pasado del modelo original, entre la presencia y la ausencia, se genera un continuo entre las performances pasadas, la historia y los discursos preexistentes que, cuando se yuxtapone con las experiencias actuales, posibilita exponer e interrogar la ideología cultural así como reconsiderar y construir una nueva versión de esta (1).

Este carácter repetitivo (y potencialmente transformador) es a lo que Richard Schechner, en otro pasaje clásico sobre el tema, denominó “twice behaved behavior” (1). Diamond, por su parte, aborda este aspecto a partir de la presencia del prefijo “re-” en el léxico asociado a una serie de acciones vinculadas con la performance, tales como re-inscribir, re-configurar, re-significar y el intraducible al castellano re-embody. Así, la autora señala que el mencionado prefijo se refiere a un campo discursivo preexistente y a la repetición (o al deseo de repetir) dentro del presente de la performance, mientras que la palabra que acompaña al prefijo alude a la posibilidad de materializar algo que excede nuestro conocimiento, que altera la forma de las cosas y nos permite imaginarlas de maneras insospechadas (2). A partir de lo anterior, se puede concluir que la performance y también la actividad teatral permiten desestabilizar, reevaluar e interrogar críticamente las asunciones de la propia cultura así como las ideologías en tensión en la esfera pública. A su vez, simultánea y consecuentemente, también posibilitan construir nuevas imágenes y nuevos relatos sobre el pasado de la comunidad, al tiempo que compromete a las prácticas del poder en este debate.

2.5. Teatro y postmemoria

La argumentación que se viene sosteniendo hasta el momento, si bien ha fundamentado el carácter positivo y necesario del ejercicio de rescatar el pasado traumático y de violencia de una comunidad determinada, y, a su vez, ha establecido 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.

Si se retoma lo comentado acerca de la posibilidad de que sea un artista —ya sea este un dramaturgo, un director de escena o un actor— quien asuma la construcción del relato de la memoria traumática de un individuo o de una colectividad afectada por un episodio de violencia, rápidamente surge una cuestión ya insinuada en la introducción de este mismo trabajo: el debate sobre la legitimidad de los portadores de los recuerdos del sufrimiento y la apropiación de las memorias ajenas. En otras palabras, esto nos conduce a la discusión sobre quiénes tienen autoridad para narrar y hablar sobre el dolor y la destrucción.

Defender la existencia de una diferencia esencial entre quienes padecieron la experiencia dolorosa en carne propia y los que no (es decir, los otros) supone implícitamente el deseo de construir y mantener una jerarquía de autoridad enunciativa que, muy probablemente, no contribuya en lo absoluto a una mejor comprensión de la violencia sufrida, ni a un alivio del tormento producto de dicho evento traumático, ni a una acción reparadora o de justicia sobre los atropellos perpetrados. En ese sentido, quizá lo más adecuado sea intentar, por todos los medios posibles, conseguir la comprensión empática del dolor ajeno, lo que supone borrar o siquiera atenuar dichas brechas y límites, así como hacer que los llamados “otros” asuman como propio el dolor padecido por sus semejantes, y, al mismo tiempo, reincorporar a las víctimas a la vida social y política de la colectividad de la que nunca han dejado de formar parte con plenos derechos y facultades.

Lo anterior, en lo absoluto, implica desconocer o negar una realidad que es más que evi-

dente: existen tanto diferentes niveles intensidad en cuanto a las formas en que el sufrimiento y el trauma se han manifestado, como existen también diferentes grados de compromiso y preocupación con relación a ello. Así, como precisa Jelin, están las víctimas directas, quienes empatizan con ellas y las acompañan en su dolor, y quienes tratan de escucharlas y de contribuir a su alivio o incluso a la lucha por alcanzar la justicia. A su vez, también están quienes asumen el tema como propio, como eje de su accionar ciudadano, independientemente de las vivencias personales que hayan podido tener con relación a los episodios de violencia. Finalmente, están también quienes se sienten ajenos a esta situación de injusticia y sufrimiento, e incluso están los propios perpetradores de la violencia. Por otro lado, continúa la autora, con relación a las dificultades para construir un relato a partir del trauma que permita salir del estado de parálisis en que este sume al individuo, el dolor y sus marcas corporales impiden, muchas veces, que ese dolor sea elaborable en un relato y, por tanto, transmisible. Sin embargo, no es esta la única dificultad, ya que aquellos que no padecieron el dolor de forma directa también pueden encontrar un límite en su comprensión de la experiencia ajena justamente en esta incapacidad comunicativa de las víctimas o en el hermetismo de esos vacíos que se resisten a ser interpretados discursivamente. Finalmente, las huellas traumáticas también pueden simplemente no ser escuchadas, o negadas por decisión política o por falta de una coyuntura social que las quiera transmitir o que, en todo caso, favorezca su transmisión. Todo este cuadro puede llevar, concluye Jelin, a una situación no deseada: la glorificación o la estigmatización de las víctimas como las únicas personas cuyo reclamo es validado o rechazado. En cualquier caso, se agudiza y profundiza improductivamente la disociación entre las víctimas y los demás (“Exclusión” 103).

Las reflexiones anteriores conducen a Jelin a plantearse ciertos interrogantes, de los cuales nos hacemos partícipes: ¿Existen actores privilegiados y con autoridad legítima y suficiente para hablar sobre las experiencias de violencia de origen político? ¿Quiénes tienen el poder para decidir cuál deberá ser el contenido y la forma de expresión de la memoria de la represión política? ¿Quién o qué los ha revestido de tal autoridad? ¿Existe algún género textual o retórico que pueda definirse como el más apropiado para rememorar? ¿Puede siquiera existir tal cosa como un género apropiado para narrar el sufrimiento, la injusticia y el horror? ¿Existen estándares o parámetros para juzgar cuáles son las rememoraciones y los memoriales que pueden considerarse adecuados? ¿Bajo qué criterios se puede elaborar tal valoración? ¿Qué autoridad puede decidir cuáles son las formas adecuadas de recordar? ¿Quiénes encarnan la verdadera memoria? ¿Es condición necesaria para ello haber sido víctima directa de la represión? ¿Pueden quienes no vivieron en carne propia una experiencia personal de violencia política participar en el proceso de (re)construcción de una memoria colectiva? ¿En qué rol? (“Exclusión” 104).

Las preguntas propuestas por Jelin, de alguna manera, se ordenan en el mismo sentido que aquellas con cuales se abrió este estudio o quizá, más precisamente, las tornan más complejas al revelar que tienen más aristas y sutilezas de las que inicialmente éramos capaces de percibir. No estaría demás, en ese sentido, regresar y precisar más aún las preguntas ya planteadas al inicio de nuestra introducción 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 (“Surviving Images” 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 (“Surviving Images” 12).

En otro lugar, Hirsch señala que emplea el término postmemoria para describir la relación de los hijos de los sobrevivientes de traumas culturales o colectivos con las experiencias de sus padres, experiencias que pueden ser recordadas solo como historias e imágenes con las que han crecido, pero que son tan poderosas, tan monumentales, que constituyen verdaderas memorias. De esa manera, la postmemoria caracteriza la experiencia de aquellos que crecieron dominados por narrativas que precedieron a sus nacimientos, cuyas propias historias se vieron desplazadas por las historias de la generación previa, formadas por eventos traumáticos que no pueden entender ni recrear (“Projected Memory” 8). El prefijo “post-” en el término se utiliza para enfatizar la diferencia temporal y de cualidad de este acto de memoria con respecto a las memorias de los sobrevivientes, así como para explicitar su carácter de secundarias o de segunda generación, y su base en el desplazamiento y en la postergación. Nada de ello, sin embargo, la descalifica, pues se trata de una forma de memoria poderosa precisamente porque su conexión con su objeto o fuente está mediada no a través de la recolección de datos o información extraviada o cuyo acceso se encuentre bloqueado a la consciencia, sino mediante la proyección y creación de nuevas imágenes. Esto, por supuesto, no quiere decir que la memoria de los sobrevivientes no está mediada, pero sí que tiene una conexión más directa con el pasado, por decirlo de alguna manera.

La postmemoria, entonces, no es una posición de identidad, sino un espacio de recuerdo al que se accede a través de actos de identificación y proyección culturales y públicos, y no solamente individuales y personales. Como precisa Hirsch, es una decisión acerca de asumir experiencias traumáticas (y las memorias asociadas a ellas) de otros como propias, o, más precisamente, como experiencias que uno mismo podría haber tenido, e inscribirlas en la propia historia de vida. Es, a su vez, una opción acerca de concebirse interconectado con otros de la misma, de la previa y de la subsiguiente generación, así como de la misma y de otra cultura (sea esta próxima o distante). Se trata, en suma, concluye Hirsch, de una relación ética con el otro perseguido, oprimido o marginado. El razonamiento subyacente a estos actos de memoria, según la autora, podría sintetizarse más o menos en los siguientes términos: así como yo puedo recordar las memorias de mis padres, yo también puedo recordar el sufrimiento de otros (“Projected Memory” 8-9). 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 (“Surviving Images” 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 (“Surviving Images” 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. Se está, entonces, no ante un acto de compasión, sino ante una situación de empatía y mutua vulnerabilidad aceptada con plena consciencia, situación totalmente análoga a la descrita por Felman y Laub a propósito del acto de ser testigo o receptor de un relato construido a partir del trauma. Por ello, es posible sostener, recogiendo en ello una observación de la teoría de la mirada de Kaja Silverman, que uno puede recordar mirando la memoria de otro y que, si recordar es proporcionar a la herida propia desencarnada una residencia psíquica, entonces recordar las memorias de otras personas es ser herido por sus heridas (189).

A pesar de las conclusiones anteriores, con aparente carácter categórico, queda la sensación de que es necesario profundizar más aún en la reflexión en torno a las maneras específicas en que la postmemoria se puede materializar en casos específicos, y, sobre todo, acerca de las posibilidades, limitaciones y problemas que este ejercicio particular de recuerdo plantea. Los asuntos más evidentes que parecen quedar irresueltos a pesar de la exposición precedente parecen ser, por un lado, cómo puede extenderse y sostenerse la identificación conforme uno se aproxima a generaciones y culturas cada vez menos próximas a la propia y, por otro, cómo la identificación puede resistir la apropiación e incorporación, es decir, cómo es posible resistir o, mejor aún, sortear el gran peligro (quizá también la gran tentación) del aniquilamiento de la distancia entre uno mismo y el otro y su otredad.

Al respecto, Hirsch, con la intención de tornar un poco más específica su propuesta, comenta que esta supone ponerse en el lugar del otro pero sin tomar su posición, pues se requiere elaborar una narrativa que no desatienda el análisis (es decir, que no se entregue puramente a lo emocional) y que establezca, en todo momento, una distancia crítica sobre la experiencia traumática (“Projected Memory” 16). Por lo pronto, a modo de hipótesis, la respuesta que se puede adelantar, y que deberá ser confrontada con los textos específicos que se analicen en las siguientes partes de este trabajo, es que el desafío para el artista que decida ejercer la postmemoria, como señala la propia Hirsch, es, precisamente, encontrar el balance que permita al espectador entrar en la imagen del recuerdo del horror e imaginar el desastre, pero sin realizar una identificación sobre-apropiadora que haga desaparecer la distancia, con lo cual se habría creado una forma de acceder al pasado demasiado fácil (sin problematización alguna) y se habría fracasado en el propósito ético y de representación perseguido al emprender una creación artística que ejerciera la postmemoria (“Projected Memory” 10). Este balance entre ofrecer una visión del horror lo suficientemente compleja pero, a la vez, capaz de despertar una reflexión ética y generar compasión, como se verá más adelante cuando se pase

a los capítulos de análisis, no solo radicarán en la materia histórica o ficticia que constituye la base del relato, sino, y sobre todo, en la forma en que esta es contada (o, mejor aún, en la correspondencia entre forma y contenido, y en la necesidad semántica que sustente esta relación), ya que la decodificación de estas estructuras y la interpretación de las relaciones entre sus componentes constituye una de las primeras y principales tareas exegéticas del receptor. Y, precisamente, este ejercicio de análisis terminará por involucrar tanto al lector, durante el proceso de lectura, como al espectador, en el momento de la recepción de la puesta en escena, en la historia que se le presenta de modo racional, en el ejercicio de exégesis propiamente dicho, y de modo emotivo, en el trabajo paralelo de interpretación y construcción de sentidos. Tras ello, la posterior reflexión en términos éticos y políticos sobre la ficción y sus relaciones con la realidad inmediata (o con el pasado reciente o variablemente distante) poseerá un asidero, un fundamento y un cariz especial, que, idealmente, debería ser base para una toma de consciencia sobre la atrocidad, el dolor y la injusticia, así como para la acción en el presente y en la circunstancia histórica y política en la que se halla inscrito el sujeto.

2.6. *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). 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 Karine 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.

CAPÍTULO 3

Escenificando el abismo: Antígona,
de José Watanabe y el Grupo Yuyachkani

3.1. El caso de estudio

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 Watanabe 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.

Así, la presente investigación explora la representación que se ha hecho desde el teatro a partir del mito de Antígona del período de violencia de origen político que atravesó el Perú durante la segunda mitad del siglo XX. Reflexionar en torno a cómo y mediante qué estrategias es presentado y problematizado el legado traumático de dicho periodo a partir de dicho texto paradigmático dentro del corpus de textos teatrales (y literarios) peruanos que abordan la representación de la guerra interna ofrecerá nuevos acercamientos al debate en torno al pasado reciente y a las relaciones entre aquella etapa signada por la atrocidad y el presente.

Asimismo, permitirá analizar la contribución del teatro, en tanto práctica cultural, a la formación de una nueva identidad nacional en tiempos de democracia, y a la construcción de un imaginario histórico que recoja las experiencias dolorosas recientes y de un proyecto nacional inclusivo, justo y solidario.

Ello supondrá prestar especial atención a la relación entre teatro, nación e identidad cultural en el contexto de procesos de reconstrucción moral y duelo colectivo. De manera específica, implicará indagar en cómo dichos textos representan la historia reciente del país, qué clase de discurso sobre el pasado de violencia construyen, y qué ideas de nación e identidad articulan. De ese modo, la pieza no solo será leída como posible fuente de información histórica acerca del periodo en que se inscribió, sino que constituirá un instrumento a partir del cual será posible investigar cómo el concepto de nación es problematizado y qué imagen de nación es proyectada por medio de dicha problematización. En ese sentido, el teatro será entendido como un espacio y una práctica cultural privilegiada para, una vez superada la etapa de violencia de origen político, re-imaginar la nación como una comunidad unificada, igualitaria y democrática, así como reinventar la identidad colectiva y revisar, o incluso redefinir, el proyecto nacional.

En el fondo, abordar esta problemática no es sino ensayar una aproximación a una de las manifestaciones concretas de las preguntas que funcionan de eje de esta investigación, a saber, en este caso, cómo el teatro puede contribuir a lidiar con el legado traumático dejado por los periodos de dictadura y violencia de origen político. Y, en el intento de desentrañar una respuesta a dicho interrogante, resulta evidente que el teatro se convierte en un espacio de confrontación con el trauma colectivo que contribuye a la comprensión de lo ocurrido durante aquellos años de violencia —condición para la restauración de la subjetividad, colectiva en este caso, destrozada—, a la construcción de una narrativa sobre dicho pasado y a la asunción de responsabilidades colectivas con relación a dichas experiencias.

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 periodo 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 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. Se propone, más bien, analizar los matices y resonancias particulares que adquiere el sentido del texto 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 de origen político, 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.

3.2. 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 ciertos 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).

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).

En efecto, en su estudio sobre arquitectura teatral titulado *Places of performance*, 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 (*Places of performance* 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 propone. 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.

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 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 ciertos elementos que proporciona el texto y el espectáculo a partir de los cuales el receptor leerá aquello que se le presenta (tanto en el texto como en escena), construirá un discurso interpretativo acerca de ello y atribuirá un sentido global a todo el evento teatral.

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 (o siquiera parte de ellas) serán aquellas a las que apele el receptor en su proceso de decodificación del mensaje (189). Por tanto, todo autor preverá un lector modelo o, en este caso, como ya se ha señalado, un espectador modelo, capaz de cooperar activamente en la actualización textual. Así, el espectador modelo reconocería los códigos presentes en el texto, los reconstruiría y los pondría en interacción entre sí. 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 (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 del contexto social específico en el que se encuentran inmersos cuando reciben el texto que deben interpretar. 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 debe 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 puesta en escena (“Producción y recepción” 42-43).

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, si no de la (quizá utópica) manera exacta esperada por sus productores, al menos sí coincidiendo con ella parcialmente o, en todo caso, de maneras no necesariamente previstas por los emisores pero igualmente capaces de dotar de pleno (y fundamentado) sentido al producto frente al cual se hallan. 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 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 de la puesta en escena, en su momento, 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 tanto 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, parafraseando una idea 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, lo cual coincide y permite complementar los planteamientos de MacAloon, Carlson y Wilkerson comentados en el acápite cuarto del capítulo anterior.

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 neohistoricista 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 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, a saber, *Antígona*, de Watanabe y Yuyachkani, 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.

CAPÍTULO 4

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. Adicionalmente, en esta tarea de análisis, resulta fundamental reconstruir el metatexto subyacente, es decir, el conjunto de textos y saberes conocidos (e, idealmente, compartidos) 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 por el espectador y por el director, como se estableció en su momento en el capítulo anterior, no necesariamente se refieren textos literarios, o se relacionan únicamente con convenciones teatrales o siquiera literarias. El término “texto”, según la perspectiva de análisis que se ha expuesto en los capítulos precedentes, tiene, en este estudio, 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.

4.1. El texto de Watanabe: la historia de Antígona vista desde la perspectiva de Ismene

El texto de Watanabe, que 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 vacío y negro, 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), 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 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 conciencia 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, re-presentarlos 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 desaferarse 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 un prisionero de su dolor.

4.2. 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 nuestro 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 tras 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. 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 sobrevivido— le genera. 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 ella misma 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. 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 performático, 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 del bando al que hayan pertenecido, ni cuáles hayan sido sus valores ni las ideologías que hayan defendido en determinado momento, son

iguales en tanto seres humanos y, por tanto, merecen, por igual, un trato respetuoso. Es, pues, una forma de establecer la convicción en la igualdad de derechos de la que todos deben gozar y una forma de dejar sentado 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. 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 que haya adoptado su accionar concreto, reside en la demostración en que, a pesar de las propias limitaciones y de la propia fragilidad, es posible quebrar el miedo, vencer la duda y actuar.

4.3. *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 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.

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 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 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 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, 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 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).

4.4. Los intérpretes: Antígona dentro del trabajo de Yuyachkani sobre la memoria traumática del país

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 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 parte 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 disociar 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 ellos, 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, 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.

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). 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, 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 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], 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 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]. 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 Comisión de la Verdad 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 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.

4.5. El contexto de la representación: los años de violencia en el Perú

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 escala social, 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 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, 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 188 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 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 de la imagen del policía como perpetrador de abusos 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 radical de los vínculos que existían entre el PCP-SL y ciertos sectores del campesinado (especialmente, los más pobres), 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 eliminar 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 en 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.

Cabe mencionar, además, que la exclusión social y la pobreza, en el 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 el 29% de la población nacional vivía en zonas rurales y 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. 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 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).

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 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.

4.6. 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, 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, 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, además del gesto de reparación simbólica, es necesario, 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.

4.7. 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 interpe- lar 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. De hecho, el signo más elocuente de la nula valoración que se otorga al personaje 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 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. 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 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 enfrentaban 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 no pudieron ser vistos (y que, en cierto sentido, aún tampoco pueden ser vistos del todo plenamente) ni comentados. 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 conciencia 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 5

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, 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 nos 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; sino cómo dicha pieza, puesta en escena en Lima en el año 2000, en medio del accidentado proceso de transición democrática 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 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.

5.1. 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 PBI 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 Peruano 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 dar forma y difundir su ideología de corte fundamentalista, desarrollar su organización totalitaria y entrenar 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. 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 subversivas, con la cuales dio inicio a su lucha armada contra el Estado peruano en 1980.

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).

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 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.

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.

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 de origen político, Adiós Ayacucho y Antígona, durante agosto y septiembre de 2001, en nueve ciudades especialmente golpeadas por la guerra interna y donde, al año siguiente, se celebrarían audiencias 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). 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).

5.2. 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 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 anterio-

res, 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 menciones 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 traducía 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 [sucedió] 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 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 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 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 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 coheterillos 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 una sala 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, celebraciones de la ciudad o manifestaciones políticas (Vega Centeno 10-11).

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 la 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.

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 periodo oscuro, como centro de detención clandestina, en el que se torturó abiertamente a personas detenidas bajo sospecha de terrorismo. 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 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 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, al igual que otras a lo largo del país, 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 forzosamente, 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 una 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.

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; 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) 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.

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 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 des-

esperado 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 aya-cuchano, 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. 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 impotente-mente, 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 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).

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 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 pasando; 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.

5.3. 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 es, diría Georges Balandier, 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 perversa 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. 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.

Sin embargo, aunque la autoridad puede apropiarse de la subversión para sus fines, esta subversión, como señala Jonathan Dollimore, 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—.

5.4. 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 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, 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. Por ello, confrontarla, como se ve forzado a hacerlo su audiencia, 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 se está analizando, el cuerpo mismo de los actores —o la presencia escénica de la actriz, en este caso— encierra un potencial discurso subversivo 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 su realidad y el tipo de relaciones que construye en ella, solo podrán ser percibidos y aprehendidos por el público a través del acto preformativo del actor o actriz, 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 alude 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 planteó 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 al este haber 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 aplica sobre la pieza como por la analogía posible entre los hechos del pasado de violencia reciente y aquello mostrado en escena, el proceso de identificación en esta puesta en escena es bastante intenso y desequilibrante para el público. 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 ha seguido en este trabajo, plantea que Ismene es un arquetipo más cercano al receptor peruano, 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, pero, 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 Ismene y, además, algunos de los espectadores de Huanta, en razón de sus experiencias de vida particulares, pueden considerarse una 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 indelebiles. 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 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. En dicho proceso, el público sigue 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 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 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 y termina deslegitimado y cargando el peso de todas las muertes que ocasionó; 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 sean 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.

5.5. 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, 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 del periodo de violencia 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 nove-



dad 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 subversivo, 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). 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.

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 reins-

cripción 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; que se inste a quienes componen este público a que ingresen 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 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 pro-

puesta (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. 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. 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 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. 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 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 re-

ceptor 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.

Epílogo

ANTÍGONA DE REGRESO EN LIMA: MEMORIA, RECONCILIACIÓN Y OLVIDO

En agosto de 2003, la 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 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 periódico que recopilaba las experiencias del grupo trabajando al lado de la CVR en las provincias 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 adquiriría 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.

En general, el trabajo de Yuyachkani al lado de la CVR, no solo en Lima sino a lo largo de una porción significativa del territorio nacional, debe leerse a contraluz del programa de reparaciones simbólicas recomendado por dicho grupo de trabajo como etapa necesaria en el proceso de reconciliación nacional. Al respecto, 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). 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 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. 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 Julie 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.

Por otro lado, la importancia de llevar de vuelta estas experiencias a la capital y com-

partirlas 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 por segunda vez) las piezas de este repertorio de Yuyachkani, en relación con la información revelada por el informe de la CVR, como afirma 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 (“Resisting Amnesia” 413). De esa manera, como ya se ha mencionado anteriormente, cuando los miembros de Yuyachkani ponían en escena el trauma colectivo de otros miembros de la nación, lo hacían 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.

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, entendido este en el sentido en el que Jelin define al “olvido liberador” (Los trabajos 32). 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). 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).

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.

No obstante, no debe perderse de vista que toda memoria es solo una interpretación so-

bre el pasado entre muchas otras lecturas posibles, y que, en consecuencia, al igual que todo discurso o evento de lenguaje, está determinada por sus condiciones de enunciación y por una serie de presupuestos ideológicos que fundamentan (o posibilitan) su representación verbal. En ese sentido, nunca existirá un único discurso acerca del pasado, sino una pluralidad inestable y dinámica de relatos sobre este, cada uno de los cuales colocará el acento sobre determinados hechos y omitirá otros acontecimientos de acuerdo a sus propios fines e intereses. Por ello, el conjunto de todos estos relatos se encuentra inserto en relaciones de poder y en luchas por obtener reconocimiento y construir su autoridad y legitimidad. En ese sentido, el teatro puede convertirse o ser entendido como una forma retórica, como una práctica cultural altamente inclusiva y como un ritual (con su respectivo potencial renovador y refundador de la comunidad) capaz de producir un discurso semióticamente complejo, e incluso basado en la corporalidad, en el que se propongan y se enfrenten interpretaciones alternativas del pasado que vuelvan a situar en la esfera pública ciertos hechos o acontecimientos que se han omitido u ocultado de la historia oficial y, desde la marginalidad que ocupan las artes en el mundo contemporáneo, polemizar con estas versiones hegemónicas, desestabilizarlas e inaugurar nuevos debates críticos en torno a la nación, la ética ciudadana y las formas de compromiso político.

Por otra parte, 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 precisar que el presente trabajo y su propuesta de análisis no agotan la discusión acerca del tema de las relaciones entre teatro, memoria histórica y violencia de origen político. Son solo un ensayo de respuesta a las preguntas que originaron esta meditación, y, en todo caso, aspiran a inaugurar un posible cauce de exploración para las artes escénicas y proponer un conjunto de herramientas teóricas y metodológicas que, independientemente del contexto histórico sobre el que se ha discutido en estas páginas y de la pieza teatral que ha constituido su principal objeto de análisis, puedan ayudar a aproximarse y repensar, desde el ámbito de los estudios teatrales, una serie de debates absolutamente vigentes en la agenda cultural, ética y política contemporánea. Sin duda, la reflexión sobre la materia y sobre los dilemas que esta plantea tanto en el ámbito académico como en el 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 compuestas a partir de estéticas y tradiciones distintas a las aquí revisadas, y, lógicamente, otras coyunturas históricas y nacionales que enmarquen dichos objetos de estudio, todo lo cual permitiría, a su vez, reflexionar sobre otras posibles maneras en que el teatro entra en diálogo con la memoria colectiva, la ética y la acción política, tales como, por ejemplo, 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; las teatralidades del poder; la representación de la alteridad; otras formas de representar escénicamente el dolor físico, la ausencia, el exilio o las relaciones entre memoria e identidad; las performances públicas de denuncia y resistencia; los rituales de reconciliación; los usos ideológicos del teatro, tanto desde las esferas del poder como desde los márgenes del sistema; el uso del teatro como espacio de negociación de poder y como estrategia orientada hacia la búsqueda de reconocimiento simbólico; las formas en que la memoria traumática se puede materializar en el cuerpo del actor; el potencial del teatro para convertirse en un espacio donde imaginar y ensayar posibles futuros; o la posibilidad del teatro de convertirse en un espacio donde imaginar reconciliaciones que la realidad cotidiana hace parecer imposibles.

Bibliografía

A'ness, Francine. "Resisting Amnesia: Yuyachkani, Performance, and the Postwar Reconstruction of Peru". *Theatre Journal* 56 (2004): 395-414.

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: pre-textos, 2000.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginarias. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D. F. Fondo de Cultura Económica, 1993.

Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto propio, 2000.

---. *La práctica de la tortura y la historia de la verdad* [on line]. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía de la Universidad ARCIS, 2002. <<http://www.philosophia.cl/articulos/antiguos0102/la%20practica%20de%20la%20tortura%20y%20la%20historia%20de%20la%20verdad.PDF>> [Consulta: 3 de septiembre de 2009]

Bal, Mieke. "Introduction". *Acts of memory. Cultural recall in the present*. Eds. Mieke Bal, Jonathan Crewe y Leo Spitzer. Hanover: University Press of New England, 1999. vii-xiii.

Balandier, Georges. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós, 1994.

Bhabha, Homi. "Narrating the Nation". *Nation and Narration*. Ed. Homi Bhabha. Londres y Nueva York: Routledge, 1990. 1-7.

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.

Bonder, Julián. "Los trabajos de la memoria: reflexiones y prácticas". *Memoria* 5 (2009): 9-26.

Boyarín, Jonathan (ed.). *Remapping Memory: The Politics of Time/Space*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

Bourdieu, Pierre. *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal, 2008.

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.

Brisson, Susan J. "Trauma Narratives and the Remaking of the Self". *Acts of memory. Cultural recall in the present*. Eds. Mieke Bal, Jonathan Crewe y Leo Spitzer. Hanover: University Press of New England, 1999. 39-54.

Burucúa, Constanza. *Confronting the "Dirty War" In Argentine Cinema, 1983-1993. Memory and Gender in Historical Representations*. Woodbridge: Tamesis, 2008.

Bushby, Alfredo. *La postmodernidad romántica de la dramaturgia peruana del cambio de siglo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú [en prensa].

Butler, Judith. *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure, 2001.

---. *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

Candau, Joel. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

Cápona Pérez, Daniela. *Antígona, historia de objetos perdidos*. Inédito. Santiago de Chile: 2001.

Cánepa, Gisella. "Esfera pública y derechos culturales: la cultura como acción". *Memoria* 5 (2009): 27-38.

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, Marla. "Antigone's Body: Performing Torture". *Modern Drama* 46.3 (2003): 381-403.

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.

---. *Performance: A Critical Introduction*. Londres y Nueva York: Routledge, 1996.

Caruth, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1995.

Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú. *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>]

Connerton, Paul. *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Conquergood, Dwight. "Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics". *The SAGE Handbook of Performance Studies*. Eds. Madison, D. Soyini y Judith Hamera. California: SAGE, 2006. 351-365.

Consiglieri, Natalia. "Arte para no olvidar". *Memoria* 3 (2008): 53-58.

Da Silva Catela, Ludmila y Elizabeth Jelin (eds). *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

Dauphinée, Elizabeth. "The Politics of the Body in Pain. Reading the Ethics of Imagery". *Security Dialogue* 38.2 (2007): 139-155.

Davis, Natalie Zemon y Randolph Starn. "Introduction". *Representations* 26 (1989): 1-6.

De Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

De Marinis, Marco. *Semiótica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milán: Bompiani, 1982.

Del Campo, Alicia. *Teatralidades de la memoria: rituales de reconciliación en el Chile de la transición*. Santiago de Chile: Mosquito Comunicaciones, 2004.

Del Pino, Ponciano. "Violencia, memoria e imaginación. Uchuraccay y Lucanamarca en la violencia política en el Perú". *Boletín IEP* 1.7 (2004): 11-13.

Degregori, Carlos Iván. *La época de la antipolítica: auge y huída de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2000.

Diamond, Elin. "Introduction". Ed. Diamond, Elin. *Performance and Cultural Politics*. 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.

Dollan, Jill. "Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance, and the 'Performativity'". *Theatre Journal* 45 (1993): 417-441.

Dollimore, Jonathan. "Shakespeare, materialismo cultural y nuevo historicismo". Eds. Penedo, Antonio y Gonzalo Pontón. *Nuevo Historicismo*. Madrid: Arco/Libros, 1998. 129-148.

DuBois, Page. *Torture and Truth*. Nueva York y Londres: Routledge, 2001.

Feitlowitz, Marguerite. *A lexicon of terror: Argentina and the legacies of terror*. Nueva York: Oxford University Press, 1998.

Felman, Shoshana y Dori Laub. *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Nueva York: Routledge, 1992.

Finkelberg, Amanda. *Text, Performance, and Politics: The Offstage Bodies of Antigone and The Island*. Major Media Texts, 2005.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. Madrid: Siglo XXI, 1978.

---. *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI, 1990.

---. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós e ICE de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1990.

Fowks, Jacqueline. "Diálogos sobre memoriales: el recuerdo que se hereda". *Memoria* 5 (2009): 61-66.

Fuss, Diana. *Identification Papers*. Nueva York: Routledge, 1995.

Gatti, Gabriel. "Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales)". *Confines* 2.4 (2006): 27-38.

Gelner, Ernest. "¿Qué es una nación?". *Naciones y nacionalismos*. Madrid: Alianza Editorial. 77-88.

Gillis, John R. "Memory and Identity: The History of a Relationship". *Commemorations. The politics of national identity*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1994. 3-24.

Godoy, Cristina. "¿El no olvido o la redención de la memoria?". *Historiografía y memoria colectiva. Tiempos y territorios*. Madrid: Miño y Dávila Editores, 2002. 17-45.

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: Apropdeh, 2007.

Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Postfacio de Gérard Namer. Trad. Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica. Barcelona: Anthropos, 2004.

Hamera, Judith y Dwight Conquergood. "Performance and Politics. Themes and Arguments". *The SAGE Handbook of Performance Studies*. Eds. Madison, D. Soyini y Judith Hamera. California: SAGE, 2006. 419-425.

Hirsch, Marianne. "Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy". *Acts of memory. Cultural recall in the present*. Eds. Mieke Bal, Jonathan Crewe y Leo Spitzer. Hanover: University Press of New England, 1999. 2-23.

---. "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory". *The Yale Journal of Criticism* 14.1 (2001): 5-37.

Hirsch, Elizabeth y Valerie Smith. "Feminism and Cultural Memory: An Introduction". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 1.28 (2002): 1-19.

Huyssen, Andreas. *Twilight memories: marking time in a culture of amnesia*. Nueva York: Routledge, 1995.

---. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica y Goethe Institut, 2002.

Ingarden, Roman. "Concreción y reconstrucción". *Estética de la recepción*. Ed. Rainer Warning. Madrid: Visor, 1989. 35-53.

Instituto de Estudios Peruanos. *Argumentos*. *Revista de análisis social* 4 (2009).

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.

---. "Exclusión, memorias y luchas políticas". *Cultura y transformaciones en tiempo de globalización*. Ed. Mato, Daniel. Buenos Aires: CLACSO, 2001. 91-110.

Jelin, Elizabeth y Azun Candina Colomer (eds). *Las conmemoraciones: las disputas en las fechas "in-felices"*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

Jelin, Elizabeth y Ana Longoni (eds.). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid: Siglo XXI, 2005.

Kancades, Irene. "Narrative Witnessing as Memory Work: Reading Gertrud Kolmar's *A Jewish Mother*". *Acts of memory. Cultural recall in the present*. Eds. Mieke Bal, Jonathan Crewe y Leo Spitzer. Hanover: University Press of New England, 1999. 55-71.

Kaufman, Griselda. *Sobre violencia social, trauma y memoria*. Ponencia presentada al seminario "Memoria colectiva y represión". Montevideo, noviembre de 1998.

Kertzer, David. *Ritual, Politics and Power*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1988.

LaCapra, Dominik. *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

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.

LeBreton, David. *Antropología del dolor*. Barcelona: Seix Barral, 1999.

LeGoff, Jaques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós, 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>. [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>. [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>. [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%20a%F1os%20de%20publicaci%F3n%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]

Lowenthal, David. *El pasado es un país extraño*. Trad. Pedro Piedras Monroy. Madrid: Akal, 1998.

MacAloon, John (ed.). *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, 1984.

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

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 Pon-tón. *Nuevo Historicismo*. Madrid: Arco/Libros, 1998. 151-191.

Moscoso, 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.

Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire". *Representations* 26 (1989): 7-24.

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

Olick, Jeffrey. "Memory and the Nation. Continuities, Conflicts, and Transformations". *Social Science History* 22.4 (1998): 377-387.

Oyarzun, Pablo. *Duelo y alegoría de la experiencia. A propósito de Alegorías de la derrota, de Idelber Avelar* [on line]. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía de la Universidad ARCIS, 2000. <<http://www.philosophia.cl/articulos/antiguos0405/alegoriadelaexperiencia.PDF>> [Consulta: 3 de septiembre de 2009]

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.

Pianacci, Rómulo. *Antígona: una tragedia latinoamericana*. California: Gestos, 2008.

Portocarrero, Gonzalo. *Razones de sangre: aproximaciones a la violencia política*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.

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.

Read, Alan. *Theatre and Everyday Life: An Ethics of Performance*. Londres: Routledge, 1993.

Reátegui, Félix. “Reseña a Clío y Mnemósine. Estudios sobre historia, memoria y pasado reciente, de Liliana Regalado de Hurtado”. *Memoria 1* (2007): 117-124.

Reinelt, Janelle y Joseph Roach (eds.). *Critical Theory and Performance*. Michigan: University of Michigan press, 1992.

Reyes Mate, Manuel. *Memoria de Auswitch: actualidad moral y política*. Madrid: Trotta, 2003.

Ricoeur, Paul. *Las culturas y el tiempo*. París: Unesco, 1979.

---. *Historia y verdad*. Madrid: Encuentro, 1990.

---. *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós, 1999.

---. *La memoria, la historia, el olvido*. 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: Aprobeh, 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: Aprobeh, 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.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

Scarry, Elaine. *The body in pain. The making and unmaking of the world*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 1985.

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.

Schwartz, Barry. "The Social Context of Commemoration: A Study In Collective Memory". *Social Forces* 61.2 (1982): 374-402.

Scott, Joan. "Experience". *Feminists Theorize the Political*. Eds. Judith Butler y Joan Scott. Nueva York: Routledge, 1992. 22-40.

Shay, Jonathan. *Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing Character*. Nueva York: Atheneum, 1994.

Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. Nueva York: Routledge, 1996.

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, and Theatricality in Latin/o America*. Diana Taylor y Juan Villegas (eds.). Durham y Londres: Duke University Press, 1994. 1-16.

---. *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/holyterrorsweb/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/holyterrorsweb/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 Historicismismo*. 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.

Trujillo Correa, Iván. *La construcción sacrificial de la memoria* [on line]. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía de la Universidad ARCIS, 2002. <<http://www.philosophia.cl/articulos/antiguos0102/La%20costruccion%20sacrificial%20de%20la%20memoria.pdf>> [Consulta: 3 de septiembre de 2009]

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.

Ubilluz, Juan Carlos; Hibbett, Alexandra; y Víctor Vich. *Contra el sueño de los justos. La literatura peruana ante la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009.

Van Alphen, Ernst. "Symptoms of Discursivity: Experience, Memory, and Trauma". *Acts of memory. Cultural recall in the present*. Eds. Mieke Bal, Jonathan Crewe y Leo Spitzer. Hanover: University Press of New England, 1999. 24-38.

Van der Kolk, Bessel y Onno Van der Hart. "The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma". *American Imago* 48 (1991): 425-454.

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/holyterrorsweb/teresa/index.html> y en <http://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla.plp>]

White, Hayden. *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación*. Barcelona: Paidós, 1992.

---. “Prefacio”. Trad. Roxana Mauri Nicastro. *Historiografía y memoria colectiva. Tiempos y territorios*. Eds. Cristina Godoy. Madrid: Miño y Dávila, 2002. 11-15.

---. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: I.C.E. de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2003.

Wilkerson, Margaret. “Demographics and the Academy”. *The Performance of Power: Theatrical Discourse and Politics*. Eds. Sue Ellen Case y Janelle Reinelt. Iowa: University of Iowa Press, 1991.

Yerushalmi, Yosef Hayan. *Usos del olvido*. Eds. Yosef Yerushalmi y otros. Buenos Aires: Nueva Visión, 1998.

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.

Zemon Davis, Natalie y Randolph Starn. “Introduction”. *Representations* 26 (1989): 1-6.



www.celcit.org.ar