

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



**HECATOMBE EN LOS ANDES: EL SACRIFICIO DE LA VÍCTIMA EN LA
CAUTIVA DE LUIS ALBERTO LEÓN BACIGALUPO (2014)**

Trabajo de investigación para obtener el grado de Bachiller en
Humanidades con mención en Lingüística y Literatura presentado
por:

AYRTON JAVIER CAYETANO LOSTAUNAU

ASESORA:

ALEXANDRA IMOGEN HIBBETT DIEZ CANSECO, PH. D.

Lima, diciembre, 2020

Resumen

La Cautiva (2014), pieza teatral del dramaturgo Luis Alberto León, es una obra que en su momento de estreno levantó mucha polémica, así como intentos de censura. Esta investigación tiene por objetivo un análisis profundo que se distancie de las críticas triviales que ha sufrido la obra y reivindique así su gran dimensión estética. Nos centraremos en una escena precisa de la pieza: el momento de la “danza frenética” o entendido aquí como “el sacrificio de la víctima”. Argumentaremos que la obra presenta un enfoque, además de en la víctima, en el sujeto no afectado por la violencia política, de manera tal que insta a la reconsideración de la responsabilidad que le corresponde a este en el crimen. Separándose de la concepción binaria de los actores sociales (víctima y victimario), *La Cautiva* invita al espectador a que se reconozca como colaborador indirecto en la victimización de la protagonista. Además, nos serviremos esencialmente del concepto del “chivo expiatorio” estudiado por René Girard para comprender los efectos críticos que implica el sacrificio del inocente.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	4
1. <i>La Cautiva</i> y el sacrificio de la víctima	10
2. El deseo mimético en torno a la víctima.....	16
CONCLUSIONES	20
BIBLIOGRAFÍA	23



INTRODUCCIÓN

Tras el período de violencia política en el Perú durante las dos últimas décadas del siglo pasado, estalló un fenómeno intenso de producción literaria sobre las remanentes del conflicto o, mejor dicho, sobre el posconflicto. Esta literatura de posconflicto dedicó a la víctima una atención preponderante; el argumento y las reflexiones sobre la violencia se desarrollaban recurrentemente en función de sus efectos en la víctima. En cambio, ha sido escasa la atención sobre otro actor social decisivo para la consumación de la violencia: el *observador distante*. En el binarismo convencional –víctima y victimario– con que se intenta discriminar a los agentes asociados al conflicto, se ha omitido la injerencia del observador distante como actor principal en la violencia. Aunque no sufrió directamente los horrores de la guerra, el observador –o espectador– jugó un rol significativo en la concreción del conflicto en la medida en que, desde su posición social e históricamente favorecida, colaboró en la consolidación de narrativas de exclusión, rechazo y segregación del indígena. El supuesto binarismo de la guerra es, en realidad, una composición triádica de actores constituida por los victimarios (agentes del orden y elementos subversivos), víctimas y, por último, los observadores distantes.

Para la producción cultural del posconflicto en el Perú, el rol de la víctima ha sido un tópico que ha evolucionado con el tiempo: clichés que respondían al discurso oficial del pasado situaban a la víctima como un sujeto inmovilizado, apresado por una guerra que volcaba su violencia sobre ella. La Comisión de la Verdad y Reconciliación, en tanto proyecto ético transicional, buscó comprender la complejidad del conflicto más allá de la reafirmación del binarismo. Salomón Lerner, presidente del proyecto, manifestó la exigencia de identificar la responsabilidad correspondiente al observador distante: “El propósito ético [de la CVR] es propiciar en nuestro país un examen de

conciencia colectiva, un reconocimiento de nuestras culpas y a partir de ello un esfuerzo sincero de reconciliación con nosotros mismos” (22). Sin embargo, se subraya al mismo tiempo la exigencia de focalizar el asunto del proyecto, primordialmente, en la víctima: “nuestro deber principal es atender a las víctimas” (Lerner, 123). Sacar a la luz a los sujetos violentados era el fin de las promociones públicas de la CVR.

Muchas veces, reduciéndole la capacidad de agencia, la víctima ha sido retratada como “pura”. Dicho modo de representación es fruto de una ética cultural promovida tras el conflicto, pensada como un fenómeno cultural preocupado por la no repetición del conflicto. Como señala Hibbett con relación al trabajo de la CVR, en este “se priorizaban figuras que daban la impresión de ser ‘víctimas puras’, es decir, que no parecían contaminadas por alguna adhesión a Sendero Luminoso ni por práctica violenta alguna, y cuya identidad principal era la de haberse encontrado atrapadas ‘entre dos fuegos’” (151). Este enorme énfasis en la víctima, como decía, ha sufrido cierta evolución con la aparición de narrativas que tratan a la víctima desde nuevos ángulos, alejándose del binarismo víctima/perpetrador; obras como *La sangre de la aurora* (2013) de Claudia Salazar Jiménez o *Los rendidos* (2015) de José Carlos Agüero construyen las experiencias traumáticas desde nuevos enfoques, sin centrarse estrictamente en la victimización (Hibbett, 158).

Siguiendo ese panorama de evolución, *La Cautiva* (2014) de Luis Alberto León también expone la complejidad de la categoría de víctima del conflicto armado interno. Toma en consideración la estructura triádica de los actores sociales involucrados, tratamiento que será decisivo para el presente trabajo. *La Cautiva* es una pieza teatral escrita por el dramaturgo Luis Alberto León y escenificada por primera vez en el teatro La Plaza, en 2014, bajo la dirección de Chela De Ferrari. Esta obra está localizada en la primera mitad de los años 80, en plena agudización de la violencia política; la

protagonizan un asistente que trabaja como forense en una morgue de Ayacucho y un cadáver que cobra vida: una niña de catorce años, víctima de la violencia del conflicto. Cuando llega el cadáver de la adolescente –la Cautiva– a la morgue, la tarea encomendada al asistente necropsiador consiste en acondicionar el cuerpo para que una tropa impaciente del ejército pueda violarla. El asistente, al comienzo escéptico ante la muerta con vida, experimenta más tarde simpatía con la víctima y conmoción frente a su brutal destino, de modo que su objetivo será convertir para la Cautiva la inminente violación en una ceremonia festiva imaginaria.

El foco de atención de este trabajo será la escena de la “danza frenética” donde la Cautiva es violada y simbólicamente sacrificada. Asimismo, el propósito de este trabajo es argumentar, a partir del concepto del *chivo expiatorio* del historiador francés René Girard, que en *La Cautiva* la responsabilidad del crimen de la víctima se extiende del perpetrador unívoco a toda la sociedad; la lógica sacrificial del chivo expiatorio nos dará luces del entramado oculto presente en la victimización de la Cautiva. La colaboración pasiva de la sociedad en la violencia es una condición todavía subrepticia, un “entramado oculto” que precisamente ha sido invisibilizado por las producciones culturales del posconflicto. Examinaremos a *La Cautiva* como una obra que busca exponer esta condición ignorada o, en todo caso, que le da una atención mucho más aguda.

Asumir la posibilidad de una responsabilidad compartida en el crimen implica conmover al espectador de manera particular: es el objetivo exponer que él ha sido inconscientemente colaborador en la victimización, pues está inscrito en una sociedad que se funda con el crimen colectivo, con la polarización del odio hacia una víctima inocente. En esa línea, mi argumento central es que la obra revela los motores ocultos detrás de los crímenes sistemáticos del conflicto armado interno. En otras palabras, *La*

Cautiva opera como el descubridor de un sentido del pasado hasta entonces poco explorado: el hecho actual de que todos somos copartícipes indirectos o directos de la masacre que asoló al país hacia finales del siglo pasado. Guarda relación además con la tendencia que, en teoría, adoptan las obras teatrales cuyas narrativas están aplicadas al contexto de violencia política; al respecto, Gino Luque sostiene que el teatro “puede convertirse también en un medio de autoconocimiento para la comunidad, pues confrontarnos con nuestras experiencias traumáticas colectivas nos permite dotar, retrospectivamente, de sentido nuestra historia” (2008: 19). Y más adelante, precisa sobre la figura del espectador-testigo lo siguiente:

Ser espectador-testigo exige asumir una responsabilidad frente a la revelación de verdades incómodas que exceden los límites de lo puramente ficcional. [...] el propio espectáculo escapa a su condición efímera al crear una comunidad de espectadores, en el sentido definido al inicio de estas reflexiones, e implicar al espectador en una experiencia estética, ética y política (Luque 2008: 23).

En este trabajo sostendré que el espectador de *La Cautiva*, al interactuar con el sentido inédito sobre el pasado que descubre en la puesta en escena, se ve impelido a hacerse cargo de una responsabilidad desconocida. La obra busca un efecto duradero en el espectador que no perezca tras abandonar la sala como se separaría de una ficción convencional que lo “hechiza” durante un lapso limitado. Conmoverlo, quien asiste a la obra se lleva consigo lo que ha presenciado y lo capitaliza en eventuales discusiones, debates o reflexiones que trascienden al espacio restringido del auditorio. Por eso, no hay un pacto de lectura fracturado con el final de la ficción, sino, por el contrario, una experiencia estética donde el pasmo catárquico trasciende las fronteras del contrato ficcional: así, se torna política.

No podemos dejar de reconocer el aspecto profundamente político de *La Cautiva*, que a su vez fue susceptible de groseras desvirtuaciones en la conocida polémica

acaecida en 2015. La Dircote¹ inició en aquel año una investigación sostenida en una necia presunción de apología al terrorismo presente en pasajes específicos de la obra. Producto de lecturas tendenciosas, la acusación no prosperó, aunque significó, desde luego, una señal concreta de la todavía reticencia a la asunción de la responsabilidad colectiva sobre los crímenes. El bando acusatorio se alarmó ante la aparente reaparición de un monstruo antiguo: el senderismo. En gran medida, la controversia fue el resultado de una perspectiva endémicamente sesgada sobre el conflicto, según la cual los cargos absolutos de la tragedia corresponden de manera exclusiva al accionar senderista. *La Cautiva*, por su parte, rasga llagas que se pensaban cauterizadas por completo; parte de esas heridas reabiertas tiene que ver con la reflexión acerca de la atribución de los cargos pendientes respecto de las victimizaciones de la violencia política. De ahí que busquemos deslindar el debate desarrollado en torno a *La Cautiva* de la obtusa discusión que la restringe a un burdo ensalzamiento terrorista. Del mismo modo, nos interesa alejarnos de la mirada trivial según la cual el valor de *La Cautiva* está en su promoción de la memoria. La configuración estética de la obra es mucho más sofisticada como para reducir el juicio valorativo al impulso de la memoria. Esta obra es mucho más que una compleja representación del drama del campesino sumergido en un contexto ineluctable; incita a la asunción de la culpa, al reconocimiento del cargo compartido. La repartición de la responsabilidad, como veremos, concierne tanto a Sendero Luminoso como a las fuerzas del orden, pero, además, se descubre la culpa insospechada: la del espectador de la obra. Planteo que, en el descubrimiento de la coparticipación, se encuentra una subrepticia remisión a la actividad de la tragedia griega: un aviso de la necesaria compenetración con *La Cautiva*; la exigencia al

¹ Fundada en 1983, la Dirección Contra el Terrorismo (Dircote) es un área específica de la Policía Nacional del Perú (PNP) enfocada en neutralizar la presencia de elementos terroristas. Actualmente, uno de sus objetivos principales consiste en combatir los remanentes de Sendero Luminoso en el Vraem.

espectador no solo de la empatía con el crimen, sino de la identificación en el acto mismo del sacrificio del inocente.



1. *La Cautiva* y el sacrificio de la víctima

En cierto momento de su análisis sobre la figura del testigo judío en el genocidio consumado por el nazismo, Giorgio Agamben se detiene ante el término “holocausto” y rastrea sus orígenes etimológicos. Tras un breve examen cuasi filológico del término, muestra los vestigios de una significación alusiva a ritos sacrificiales en pos de una divinidad superior y orientada, además, a una naturaleza sancionatoria:

En el caso del término “holocausto”, por el contrario, establecer una conexión, aunque sea lejana, entre Auschwitz y el olah bíblico, y entre la muerte en las cámaras y la “entrega total a motivos sagrados superiores” no puede dejar de sonar como una burla. No sólo el término contiene una equiparación inaceptable entre hornos crematorios y altares, sino que recoge una herencia semántica que tiene desde el inicio una coloración antijudía (2009: 31).

Resulta llamativo el vínculo semántico que rechaza Agamben entre el crimen de la víctima y el marco sacrificial en que se lleva a cabo. En *La Cautiva*, tal asociación, a diferencia del exterminio nazi, se justifica con el referente coreográfico que la misma obra establece: la violación de la Cautiva se representa a modo de coreografía delirante, una especie de danza orgiástica cargada de potente simbología con duros tonos rojos y música intrigante. El desplazamiento de los cuerpos en torno a la víctima yacente en el bloque de piedra sugiere la inminencia de un rito de inmolación.

El rasgo peculiar de esta ceremonia en *La Cautiva* radica en que el verdugo no es más un opuesto único cuya relación con la víctima es, además de antagónica, binaria. La correspondencia del crimen excede a la de dos individuos antitéticos: se disuelve la dualidad víctima-victimario. Si bien quien corona el acto de violación es el capitán, quienes participan del preludeo son, además de él, el cabito, el senderista y el propio auxiliar. En primera instancia, podemos señalar que el espectro acostumbrado de la categoría perpetrador admite nuevos agentes:

Los muertos se levantan. El CAPITÁN, el cabito y el senderista, se colocan a los lados de la losa convertida en el anda de la CAUTIVA. El AUXILIAR también es parte de este momento. Los cuatro se mueven como si llevaran el anda. La CAUTIVA es tomada por los hombres. La violan. El AUXILIAR presencia la escena. La música de la procesión ha crecido al máximo. La confusión crece. Los cuerpos se confunden. La violación es una especie de danza frenética

Más allá de los ya presumibles, a saber, los militantes subversivos y los representantes de las FF. OO. el Auxiliar se adhiere al orden de los victimarios; de manera que, el rol de verdugo muta su condición unitaria a una múltiple, pero también deviene heterogénea. Pensemos que los actores que participan en la coreografía macabra son, a la vez, referentes alegóricos de sectores específicos de la sociedad: el capitán y el cabito representan a la institución estatal del orden; el senderista, por supuesto, a la organización subversiva-terrorista; la Cautiva, a las comunidades indígenas violentadas; y el Auxiliar, personaje con el cual el espectador se identifica, representa al *observador distante* con muchos matices cabe resaltar, pues viene de una familia andina pero al mismo tiempo busca no involucrarse en las transgresiones que ocurren ante sus ojos. Este microcosmos de la sociedad peruana funciona para identificar claramente a quienes les corresponde la responsabilidad del crimen.

No sería descabellado integrar al grupo híbrido de victimarios al médico quien de alguna manera participa en la concreción del acto sacrificial. El médico no es ingenuo ante las atrocidades que se ejecutan en la morgue; al contrario, las percibe como un ejercicio naturalizado al que uno debe acoplarse para no ser devorado por el sistema: “La voz del médico, al contrario, es cercana a la voz de la criollada: no es nativo de la sierra, es cínico frente a su realidad, es corrupto, en suma, alguien que se ha adaptado al sistema” (Calderón: 3). El médico adopta la transgresión de la ley como un medio necesario para sobrevivir en un sistema corrompido. Así, pues, el médico se comporta

como una especie de colaborador indirecto, como lo demuestra su actitud ante la frecuente actividad necrofilica:

MÉDICO	¿Y? ¿Ya terminó el jefe?
AUXILIAR	Acaba de empezar.
MÉDICO	Carajo, ya no sé qué hacer con éstos. Tan chupando como condenados, calientes están por la emboscada a la patrulla el lunes.

El médico asume con extrema naturalidad los abusos que suceden en la morgue. En este ambiente, la infracción de la ley pasa a ser un asunto excepcional a un hecho interiorizado en la vida cotidiana, un delito común y corriente. Obedece a una conducta que coopera con la norma vulnerada, pero además es el anuncio de una lógica transgresora que se instalará a cabalidad en el Fujimorato de los años noventa. Juan Carlos Ubilluz nos explica que, en el *cinismo* de los noventa, “el sujeto transforma falsamente el conflicto en inevitabilidad, la dificultad en impotencia, convirtiéndose así en cómplice de un orden transgresivo” (29). El médico conscientemente tiende a protestar contra la conducta de la tropa: “ya no sé qué hacer con éstos”. Expresa una aparente disconformidad con la perversión, pero asume la transgresión como pauta imperativa para permanecer vivo. Sin embargo, como veremos luego, más profundamente, el Médico colabora en la eternización de este “régimen de la contravención”, del imperio de la corruptela.

Entonces, ¿qué nos dice el hallazgo del perpetrador como especie a la vez multiforme y ecléctica? Propongo que el hecho de que los partícipes involucrados en el crimen (cuyo referente simbólico es la danza frenética) pertenezcan a las facciones enfrentadas en el conflicto (las FF. OO. y SL), y que junto a ellos también haya sujetos ajenos a esos bandos, da cuenta de una participación socialmente colectiva del sacrificio. El compromiso de la victimización reconfigura sus horizontes de acceso: no

tanto más los bandos en disputa que la sociedad en su conjunto se ve inculpada con la cristalización del crimen.

La lógica sacrificial del asunto contiene, según René Girard, un motivo fundacional de la cultura en una comunidad. Respaldo con el deseo mimético (el deseo del objeto de deseo de un modelo otro), Girard sostiene que la sociedad entra en una crisis de rivalidad aguda donde se pone en juego su autodestrucción, por lo que resulta vital la invención de un responsable al que se le atribuye una culpabilidad ficticia:

La única reconciliación posible, el único medio de interrumpir la crisis y salvar a la comunidad de la autodestrucción, pasa por la convergencia de toda esa cólera, de toda esa rabia colectiva, en una víctima designada por el mimetismo mismo y adoptada de forma unánime. En plena locura de violencia mimética, surge un punto de convergencia bajo la forma de un miembro de la comunidad que pasa por ser la única causa del desorden (Girard, 62).

La violencia juega un papel determinante en la fundación de una sociedad: localiza un foco de concentración en quien vaciar el odio producto de la rivalidad mimética. Este ímpetu de victimizar al inocente responde a una necesidad expiatoria de purgar la furia de la que los individuos se encuentran presos.

La violencia como recurso indispensable para alcanzar cualquier clase de expiación está presente, desde luego, en *La Cautiva*. Para el auxiliar, obrar con violencia parece el medio más óptimo para la purga interior. Prueba de esto es cuando el auxiliar elimina al capitán en pos de una redención moral personal. El auxiliar ha sido, como he señalado, colaborador indirecto –pues presencia y forma parte de la danza frenética– de la violación de la Cautiva; ello implica un agobiante peso moral con el que tiene que cargar: se ve a sí mismo como deudor de un crimen que no pudo interrumpir a causa de su cobardía: “He finds courage—so much so that he defends her dead body [de

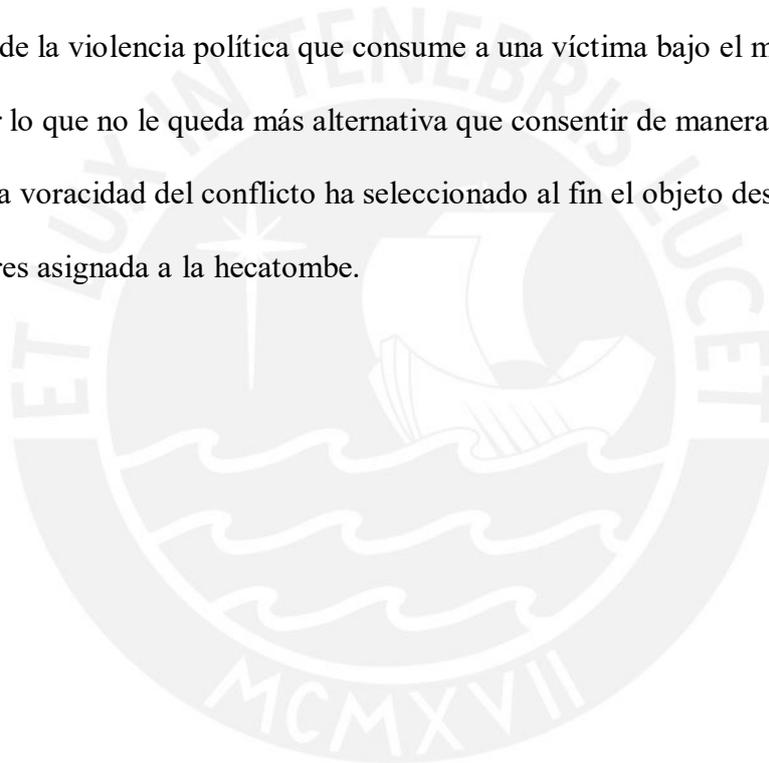
la Cautiva] and takes his own life, and in doing so recognizes himself as "guilty" (for he killed the army commander)" (Milton). El auxiliar se sabe responsable o colaborador indirecto del crimen, por lo que el dilema moral que afronta le exige explorar algún medio de redención personal.

El asesinato que comete se entiende, entonces, como vehículo inexorable para la obtención del resarcimiento. Sin embargo, este mecanismo expiatorio va más allá: al asesinar al capitán, el auxiliar encaja en la categoría de perpetrador, de agente de la violencia; así se lo hace saber el médico cuando este, al presenciar el homicidio, le declara lo siguiente: “¿Sabes lo que te van a hacer? ¿Sabes? *Eres uno de ellos*” (el subrayado es mío). Ante este suceso imprevisto, opta nuevamente por el mecanismo de purga: el suicidio. (Recordemos la petición del auxiliar: “Déjeme hacer lo que tengo que hacer. Usted sabe lo que tengo que hacer”). El suicidio como acontecimiento que se *tiene que hacer* anuncia lo que ya he mencionado: la técnica de la violencia como vía imperativa, ineludible. Ambos son métodos violentos de reparación: primero, el homicidio; luego, el suicidio: los dos son modelos equivalentes de ejecución de violencia. No obstante, no podemos soslayar el carácter individual de la redención del auxiliar que dista de la victimización de la Cautiva en la medida en que esta última apunta a una depuración colectiva. Al fin y al cabo, la autoaniquilación del auxiliar es un medio ineficaz para conseguir el alivio comunitario, pues su finalidad contiene un estímulo moral, mientras que el orden colectivo violento ha trascendido las categorías morales.

En el punto culminante del drama, resulta inquietante cómo la Cautiva toma consciencia de la fuerza colectiva que la está asediando; tal es el extremo del reconocimiento que acepta contemplarse como una ofrenda:

CAUTIVA Vamos a dejar que los invitados entren. Todos quieren ser felices, solo quieren ser felices. Vamos a darles a todos lo que quieren. Que entren. Ya vamos a celebrar. Seré el plato principal de la fiesta. (El subrayado es mío).

Finalmente, la Cautiva renuncia a la autonomía, se entrega al festín orgiástico y al apetito voraz de los invitados. Se produce una ruptura en la trama imaginaria tejida por el Auxiliar para hacer llevadera la violación y la víctima parece reconocer a tientas la naturaleza de las fuerzas que, ansiosas, la asedian. La obra demuestra aquí el grado desmesurado de la violencia política que consume a una víctima bajo el marco del sacrificio, por lo que no le queda más alternativa que consentir de manera dócil ser sacrificada. La voracidad del conflicto ha seleccionado al fin el objeto destinado al sacrificio, la res asignada a la hecatombe.



2. El deseo mimético en torno a la víctima

¿Qué antecedente motriz activa la elección de la Cautiva en tanto chivo expiatorio? El deseo colectivo hacia la Cautiva: en uno, definido por un lazo afectivo y en otros, por la búsqueda del goce sexual. Calderón anota lo siguiente acerca de la vehemente pulsión presente en los militares de la obra: “Hay algo de goce personal y consciente que además está relacionado con la fundación de una comunidad en base a ese goce” (3). El goce, el deseo que congrega y rivaliza a la comunidad, es parte de esa fundación; la otra parte que complementa este circuito instaurador es el acontecimiento del sacrificio. Gracias a la oblación, el odio enardecido por el goce encuentra un espacio de fuga y, con ello, un estado transitorio de paz. Además, al ser un motor estrictamente pulsional el del goce, los límites morales son traspasados de modo que la absolución moral como alternativa (el suicidio del auxiliar) resulta imposible. La alternativa es la centralización del odio, la focalización de la violencia en un objeto determinado; el vaciado de la inquina de los hombres como descongestionante irreflexivo. De no ser por el sacrificio de la víctima, las pulsiones sexuales que hacen de los agentes masculinos de la obra adversarios irreconciliables habrían terminado en una masiva destrucción del orden social, en la apertura definitiva al caos, la aversión y la catástrofe.

Señalé líneas atrás que para Girard el deseo mimético era un rasgo sintomático del posterior arranque de violencia. En el pequeño microcosmos que nos provee *La Cautiva*, ocurre un procedimiento paradigmático en cuanto a la lógica sacrificial del chivo expiatorio: el objeto inicial de deseo disparador de la discordia es, al mismo tiempo, el objeto seleccionado para el sacrificio, el chivo expiatorio. Tanto para el capitán como para el Auxiliar –con propósitos de aproximación distintos, por supuesto– la Cautiva es el objeto de deseo; también lo es para los soldados que, anhelantes, aguardan en la puerta su oportunidad de violar el cadáver inerme. Y para desbordar la

ya evidente crisis de apetito sexual, el médico también la examina como un objeto de deseo:

MÉDICO Bonita carita tiene. Qué vergüenza.

Le acaricia la mejilla a la joven.

Un ángel, la chica. Qué desperdicio Tiene perforación de bala, ve. Así debe ser en el Paraíso, con un cajón de cervezas al polo y unas cuantas como ésta.

Esta lasciva inspección de los rasgos físicos del cuerpo que realiza el Médico lo desnuda ante el espectador: advertimos en él por fin un estado de degradación que lo equipara con los soldados ansiosos. Tal cual señalé en líneas anteriores, aquí está el momento en que el Médico expresa su colaboración en el fortalecimiento del orden transgresor. Si antes concedía “a regañadientes” los abusos por parte de los agentes del orden, en esta escena cargada de erotismo y depravación vaciados sobre el objeto del deseo colectivo, el Médico nos muestra que forma parte de esta red de actores transgresores, que su rol es activo en este sistema de la perversión.

Todos, aunque el auxiliar no la perciba con apetito sexual, se aproximan a la Cautiva como objeto de deseo. El deseo en torno al mismo objeto, explica Girard, ocasiona una rivalidad ascendente y “acumulativa”:

Al principio, las rivalidades pueden tener distintos centros de polarización, pero éstos tienden a contaminarse entre sí, volviéndose cada vez más atrayentes miméticamente, a medida que atraen a un mayor número de enemigos. Es tanto como decir que la mimesis de hostilidad es acumulativa. Acaba originando, finalmente, una última y única víctima. Al haber una sola víctima, la rabia no resurge una vez que se la ha matado, porque lo que todo el mundo aborrecía era precisamente esa víctima (63).

Interesante el apunte final de Girard: “la rabia no resurge una vez que se la ha matado”. En efecto, la concentración de la violencia en la Cautiva permitió evaporar la

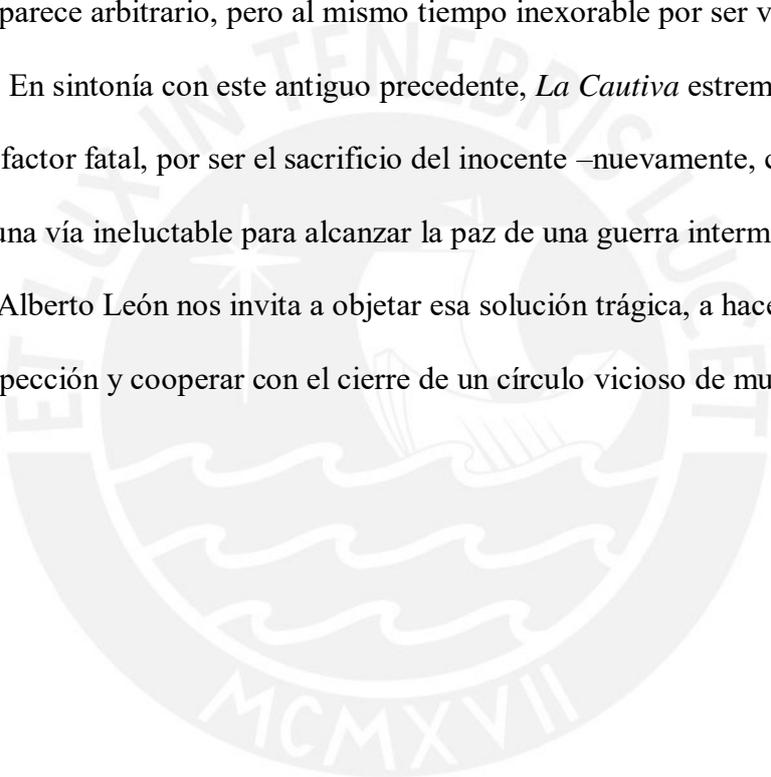
urdimbre de odio que conectaba a los personajes. Se inaugura mediante el sacrificio un lapso de bienestar que el auxiliar había anticipado. El auxiliar comprende que la violación es un suceso inapelable, que ya no hay vuelta atrás. Unido a este reconocimiento, presagia que después del sacrificio vendrá una especie de paz. Si bien el futuro de sosiego que promete puede ser el de dos mundos –por un lado, la calma provisional en el conflicto o, por otro lado, el retorno a un país utópico, un paraíso mágico–, lo que nos interesa es el tiempo de paz que presuntamente sucede al sacrificio:

AUXILIAR Échate aquí bonito, tú hazme caso nomás y vas a cantar con el corazón más alegre, el más ancho y alegre porque volveremos al mundo y seremos calor de los soles, purito oro haremos llover.

Este “estado de paz” que señalé previamente se nos sugiere hacia el final de la obra que trae como consecuencia en el espectador la impresión de una ruptura abrupta. Minutos antes atestiguaba –importante: el espectador tiene que ser, sobre todo, testigo– una coreografía delirante donde los danzantes se disputaban la presa dispuesta para el sacrificio; luego, aún conmocionado, presencia un desenlace bucólico: los protagonistas, ambos muertos ahora, caminando hacia un destino idílico, Nueva Huanta. La apelación a la alteración brusca de la emoción del espectador es, en suma, determinante: su apreciación “objetiva” de la narración habrá de notificarle que en esta transición del crimen al bienestar o, siendo más preciso, en ese comportamiento causal, algo está operando de manera inadecuada. El mecanismo del chivo expiatorio se hace explícito ante sus ojos, esto es, la sucesión forzosa entre el sacrificio y la paz consecuente. La consciencia ética sale a flote para resistirse ante el final de la obra, para no tomar por sentado que la convivencia armónica de la comunidad requiere el sacrificio de una víctima inocente. Los tentáculos de la responsabilidad han ido aprehendiendo diversos agentes dentro de los que el espectador ocupa la etapa final. *La Cautiva* funciona como un teatro hondamente de la experiencia; su rasgo singular tiene que ver con el acontecer

emotivo de la audiencia que asiste a la representación: la sensación final de negación y rechazo como un imperioso deber que produce la muerte del inocente.

Existe una analogía notable entre el tema de la Cautiva y el mito griego de Ifigenia. En el mito, para el viento soplar y los navíos aqueos puedan zarpar con destino a Troya, la diosa Artemisa exige el sacrificio de la hija mayor de Agamenón. La muerte del inocente en beneficio de la gloria colectiva. Al traspasar el mito en tragedia, Eurípides resalta la incertidumbre de los familiares –Agamenón, Clitemnestra– ante un sacrificio que parece arbitrario, pero al mismo tiempo inexorable por ser voluntad de una divinidad. En sintonía con este antiguo precedente, *La Cautiva* estremece por la repetición del factor fatal, por ser el sacrificio del inocente –nuevamente, como en la Antigüedad– una vía ineluctable para alcanzar la paz de una guerra interminable. La pieza de Luis Alberto León nos invita a objetar esa solución trágica, a hacer un trabajo serio de introspección y cooperar con el cierre de un círculo vicioso de muertes inocentes.



CONCLUSIONES

En este trabajo, he propuesto que la obra teatral *La Cautiva* descubre al espectador –posiblemente muchos de ellos *observadores distantes* del conflicto– los alcances genuinos de la responsabilidad sobre los crímenes ocurridos en el período de violencia política. Procuré demostrar que el sacrificio del personaje de la Cautiva implica la participación de un conjunto múltiple y heterogéneo de agentes, de manera que se extiende la culpa del crimen no solo a los victimarios directos, sino además a los *observadores distantes*.

Para sostener el argumento anterior, me valí de la figura del chivo expiatorio analizada por René Girard. Así, comprendimos que la Cautiva, en tanto chivo expiatorio, es puesta en sacrificio en virtud del bienestar social, la purga colectiva y la paz transitoria. Todos los actores involucrados en la “danza orgiástica” –o sea, el ritual del sacrificio– toman a la víctima como objeto de deseo. Este deseo comunitario sobre el mismo objeto provoca el ascenso desmedido de la violencia; para mitigarla –y evitar así la autodestrucción de la sociedad– se pone en funcionamiento la lógica sacrificial. Así concluimos, pues, que, en la pieza teatral, la condición de posibilidad del bienestar colectivo es la muerte del inocente, solución ante la cual el espectador experimenta el más hondo rechazo.

En la violación de la Cautiva sale a la luz la urgencia de reparar cuanto antes la angustia que asfixia a una sociedad consumida por el devenir inclemente del conflicto armado interno. Es fundamental reparar en el odio que corroe a los bandos en conflicto, pero también en el de los no afectados –los observadores distantes– cuya aversión hacia la víctima se ha materializado en indiferencia y rechazo ante las olas de violencia que asolaron a los Andes durante la guerra. Este último grupo es el más problemático pues tiende a no comprender su papel categórico en la sistematización de la violencia del

campesino. Tenemos, por lo tanto, dos manifestaciones del odio hacia la víctima potencial: una directa y aniquiladora; la otra de desprecio y repudio.

Las narrativas contemporáneas sobre la violencia política exponen los crímenes perpetrados en el conflicto: las masacres ejecutadas por Sendero Luminoso, los frecuentes actos de abuso sexual por parte de las fuerzas del orden. En *La Cautiva*, a la par de mostrar y denunciar estos delitos, se desentraña el mecanismo oculto que opera en la victimización del campesino. Visto este como chivo expiatorio, nos permite comprender una nueva cara del pasado que es a la vez su semblante más siniestro: el uso de la violencia como recurso catárquico para expiar el odio colectivo.

¿Qué hace el espectador con una obra que incomoda tanto? La obra apunta a desestabilizar sus concepciones preestablecidas sobre el conflicto, le reclama una mirada crítica sobre lo que ha atestiguado. La recuperación de las experiencias traumáticas del pasado es vertida a los ojos de un espectador no afectado por el conflicto. Esta actividad no es gratuita: Todorov entiende este procedimiento como el uso de la “memoria ejemplar” donde el pasado es recuperado para que “la colectividad pueda sacar provecho de la experiencia individual” (38). Se emplea la memoria ejemplar como recuperación de un hecho paradigmático del pasado que el presente debe adoptar en su dimensión de ejemplaridad: que lo ocurrido sea aprovechado para que lo mismo no vuelva a repetirse.

Cuando le preguntaron a Girard si la comunidad escoge al chivo expiatorio de manera consciente o si es una elección aleatoria y azarosa, contestó, sin descartar taxativamente la posibilidad del azar, que existe un modelo de víctima que resulta más propicia para el sacrificio:

Estudiando atentamente los mitos, nos damos cuenta de que las víctimas son con gran frecuencia personajes inválidos, seres con alguna limitación o minusvalía concreta, o bien individuos ajenos a la comunidad. Lo son, de hecho, con demasiada frecuencia como para

que podamos decir que se les elige puramente al azar. El hecho de sufrir algún tipo de invalidez o de venir de otro lugar aumenta las posibilidades de ser seleccionado. Ahora bien, el hecho de poseer uno o varios «signos preferenciales de selección victimaria» incrementa las posibilidades de llegar a hacer de chivo expiatorio, pero sin que se pueda asegurar nunca que tal cosa sucederá efectivamente (65)

No es casual, lo sabemos todos, que la gran mayoría de víctimas que se cobraron en el conflicto armado interno hayan sido quechuahablantes. Da cuenta de la ubicación marginal que la sociedad ha destinado para ellos, del desprecio con que, desde la ciudad, se reaccionaba ante los crímenes en los Andes. En ese sentido, *La Cautiva* es una nueva oportunidad para replantear nuestra responsabilidad en los crímenes pasados y también en los del presente (siguiendo la línea de Todorov) donde los perjudicados son los sujetos históricamente apartados por una consciencia centralizada en la ciudad. Hace falta para ello, no compadecerse con los atentados del otro, sino considerar nuestra agencia en esos crímenes mediante una mirada de compromiso auténtico con la víctima.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. “El testigo”. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2009.
- Blásica, Miguel. “La cautiva: vehículo teatral de una visión de la memoria”. Sacro-rebelde, 2014.
 <<http://sacro-rebelde.blogspot.pe/2014/12/la-cautiva-vehiculoteatral-de-una.html>> (consultado el 11 de julio de 2020).
- Calderón, Iván. “Trauma, militancia y utopía: la violencia política en “La Cautiva”, de Luis Alberto León”.
 <https://www.academia.edu/9789113/Trauma_militancia_y_uto%C3%ADa_la_violencia_pol%C3%ADtica_en_La_Cautiva_de_Luis_Alberto_Le%C3%B3n>
 (consultado el 10 de julio de 2020).
- Lerner, Salomón. *La rebelión de la memoria. Selección de discursos 2001-2003*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones (CEP), 2004.
- Girard, René. “«Una teoría con la que se puede trabajar»: el mecanismo mimético”. *Los orígenes de la cultura. Conversaciones con Pierpaolo Antonello y João Cezar de Castro Rocha*. Trad. José Luis San Miguel de Pablos. Madrid: Trotta, 2006. 51-81.
- Hibbett, Alexandra. “La problemática de la centralidad de la víctima en la memoria cultural peruana”. *Decir e imaginar. Violencia, memoria y derechos humanos en América Latina. Un enfoque multidisciplinar*. Ed. Lucero de Vivanco y María Teresa Johansson. Santiago de Chile: Fondo Editorial de la Universidad Alberto Hurtado, 2019. 149-165.
- La Cautiva*. De Luis Alberto León. Dir. Chela de Ferrari. Act. Nidia Bermejo. Teatro La Plaza, Lima. 2014.

Luque, Gino. “Escenificar el abismo: teatro, memoria y violencia”. *Pausa*, 30 (2008). 13-24.

Milton, Cynthia. Reseña de *La Cautiva* de Luis Alberto León y dirigida por Chela De Ferrari.

<https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-121-caribbean-rasanblaj/e121-review-milton.html> (consultado el 11 de julio de 2020).

Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Trad. Miguel Salazar. Barcelona: Paidós, 2000 (1995).

Ubilluz, Juan Carlos. “El sujeto criollo y el fujimonte-cinismo”. *Logos Latinoamericano*, 6 (2006). 25-44.

