

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



PUCP

La dramaturgia peruana del conflicto armado interno a través de tres obras de teatro: un enfoque ético que inhibe la política emancipatoria

Tesis para optar el grado académico de Magíster en Estudios Culturales

AUTOR

Jorge Luis Villanueva Bustíos

ASESOR:

Juan Carlos Ubilluz Raygada

Lima, junio del 2020

Resumen

A partir del análisis de tres obras teatrales este trabajo investiga cómo se está abordando la temática de la violencia política en una muestra significativa de la dramaturgia peruana contemporánea. Concretamente, se plantea que los planteamientos en las obras se rigen de acuerdo al paradigma del denominado “giro ético”. La hipótesis de esta tesis es que este discurso humanitario se ve representado de diferente forma dentro de las obras seleccionadas y que ello constriñe la reflexión acerca de lo acontecido durante ese período, así como de los eventos sucedidos posconflicto. Para demostrar esto, en primer lugar, se analizará la obra de teatro *La Cautiva* (2013) a partir de la construcción de la protagonista como una víctima inocente, las referencias al imaginario cristiano, la crítica planteada frente a la violencia sexual perpetrada por los militares y la representación de la facción senderista como agentes del mal. En segundo lugar, se examinará cómo en la obra de teatro *Carnaval* (2017) se enfatiza el imperativo de “no olvidar” lo acontecido durante el periodo de violencia política, así como la representación compleja de los habitantes de una comunidad andina y el deseo de justicia social de uno de ellos. Finalmente, se analizará la obra *La hija de Marcial* (2015) a partir de su relación intertextual con dos versiones del mito de Antígona y con lo que se cuenta sobre el caso de Honorio Curitomay en el documental *Lucanamarca*. Asimismo, se examinará a la protagonista de esta obra y la forma en la que se aborda el drama por el que tiene que atravesar, así como lo que devela la irrupción de los restos de su padre senderista sobre la comunidad peruana en tiempos de posconflicto.

Índice

Introducción.....	3
Capítulo 1. Cautiva entre dos fuegos.....	17
1. El cuerpo inocente de la víctima.....	20
2. Imaginario religioso y representación de la violencia sexual en <i>La Cautiva</i>	26
2.1. El discurso cristiano.....	26
2.2. La representación de la violencia sexual perpetrada por militares.....	32
3. La representación de Sendero Luminoso en <i>La Cautiva</i>	35
3.1 El terrorista como lo más abyecto.....	36
3.2. El mandato superyoico de los padres de María Josefa.....	38
Capítulo 2. Atrapados en el recuerdo de la violencia.....	43
1.Rememorando el recuerdo (o la importancia de no olvidar).....	47
2.Sobreviviendo a la violencia.....	54
3. La respuesta a la injusticia social.....	60
Capítulo 3. La incómoda presencia de los restos abyectos en <i>La hija de Marcial</i>	67
1. Antígona y la presencia política.....	71
2. El vínculo afectivo en Juana, la hija de Marcial.....	82
3. Un recordar más incómodo.....	90
Conclusiones.....	96
Referencias bibliográficas.....	101

Introducción

En esta investigación, se busca estudiar concretamente la presencia del paradigma del giro ético en algunas obras significativas de la dramaturgia peruana actual que aborda la temática de la violencia política. En las últimas décadas, ha cambiado la manera en la que el teatro peruano se relaciona con lo político a raíz de grandes acontecimientos a nivel mundial, como la caída de la Unión Soviética y la instalación del sistema neoliberal en un mundo globalizado; y a nivel local, a partir de los veinte años de violencia política en la historia reciente, así como por las consecuencias de dicho periodo en una sociedad de posconflicto agrietada por las desigualdades y el discurso del progreso. Debido a estos acontecimientos, se han reconfigurado los paradigmas políticos y se han empezado a cuestionar las luchas del pasado. A partir de ese punto de inflexión, relacionado con el cambio de época, han surgido una serie de preguntas relacionadas a pensar la actual dimensión política en el teatro peruano. En la segunda mitad del siglo XX, el teatro peruano se caracterizaba por su beligerancia y crítica en el medio urbano, popular y campesino. Frente a ello, ¿de qué manera se han representado en el teatro las dos últimas décadas del siglo XX, marcadas por la violencia política y el fantasma de Sendero Luminoso? ¿Está el teatro peruano alineado o influenciado en gran parte por el paradigma de la memoria oficial? ¿Se ha inhibido la reflexión sobre nuevos discursos emancipatorios?

A partir de estas interrogantes, se busca indagar en un aspecto del tratamiento de la violencia política en el teatro peruano que no se discute con frecuencia: las limitaciones del discurso ético humanitario para la reflexión acerca de dicho periodo y de sus consecuencias en el posconflicto. El propósito de esta investigación es demostrar que una parte significativa de la emergente y actual dramaturgia peruana, representada en tres obras estrenadas en el circuito cultural limeño, está fuertemente influenciada por tópicos

de la memoria oficial o hegemónica, y por el discurso de los derechos humanos. De esta forma, al estar enfocadas desde esa perspectiva, se velan otras aristas y discursos que permiten reflexionar de forma diferente sobre lo acontecido y sobre sus consecuencias en la actual situación sociopolítica de la nación. El teatro, con la potencia comunicadora y vivencial que posee, resulta un vehículo efectivo para seguir descentrando los tópicos que conciben la memoria como un ente monolítico y sin movimiento. Sin embargo, parece ser que una considerable parte de la producción teatral contemporánea se encuentra limitada por el paradigma del giro ético.

Las obras seleccionadas para desarrollar este análisis son *La Cautiva* (2013) de Luis Alberto León, *Carnaval* (2017) de Miguel Ángel Vallejo y *La hija de Marcial* (2015) de Héctor Gálvez. El criterio que se ha tenido para seleccionar estas obras se basa en que tienen aspectos en común muy significativos. En primer lugar, han sido escritas en tiempos de posconflicto, y las tres han merecido reconocimiento o premios en el medio tras participar en los principales concursos de dramaturgia nacional. De hecho, la aparición de los concursos de dramaturgia ha incentivado la aparición de una nueva generación de escritores teatrales. En este caso, los tres autores son relativamente jóvenes; y provienen de disciplinas distintas, como la pintura, el cine y la literatura; es decir, ninguno es un dramaturgo consolidado. En segundo lugar, son obras que han sido montadas en Lima y han sido confrontadas ante una audiencia; además, las tres se han presentado en el Lugar de la Memoria (en adelante, LUM) y han impactado de diferentes maneras en el público. En tercer lugar, se ha buscado analizar obras que han tenido aceptación y acogida en el ambiente cultural limeño; por ello, no se han elegido obras de la periferia, del circuito más independiente o fuera de las salas convencionales. Por último, en la realización de las tres obras, se ha realizado trabajo de campo e investigación, y se han atravesado largos procesos de estudio y creación.

El marco teórico para el análisis de esta investigación será el de la reflexión crítica acerca de la noción del “giro ético”, sobre todo a partir de lo teorizado por autores como Alain Badiou (1999; 2004; 2007), Jacques Rancière (2007; 2011) y Slavoj Žižek (2003; 2010; 2014a; 2014b). Más adelante, se expondrá con detalle dicho concepto, los alcances y críticas desarrolladas desde la teoría crítica contemporánea. Además, en el transcurso de la investigación, se revisarán las categorías del “buen recordar” y el “recordar sucio”, planteadas por Francesca Denegri y Alexandra Hibbett (2016) en el estudio introductorio de *Dando cuenta, Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)*. Así mismo, se utilizarán algunas categorías del psicoanálisis lacaniano, sobre todo a partir de las reflexiones de Žižek (2010; 2014a; 2014b), Dominick LaCapra (2008) y Juan Carlos Ubilluz (2006; 2008; 2009; 2017), ya que sus planteamientos permitirán reflexionar acerca de algunas fantasías ideológicas dentro del contexto del posconflicto.

Es oportuno mencionar que el orden en el que se analizarán dichas obras responde a la manera de cómo están concebidas dentro del paradigma del giro ético. Así, la primera obra a analizar, *La Cautiva*, será la que más se circunscriba a ciertas categorías hegemónicas dentro de dicho paradigma, mientras que las otras dos, *Carnaval* y *La hija de Marcial*, serán obras que irán ampliando algunos de sus aspectos de su discurso (sobre todo la última de estas), sin necesariamente agujerearlo o salirse de este.

Contexto

Antes de adentrarse en el periodo abordado por los autores que serán revisados en la investigación, se hará un breve recorrido de la escena teatral peruana en las últimas décadas. Dicha revisión partirá de cómo el teatro se ha relacionado con la dimensión política.

En los años sesenta, surgió un fuerte movimiento teatral campesino promovido principalmente por Víctor Zavala Cataño (Huamantanga, 1932). Este autor escribió

numerosas obras de teatro que tenían como principal discurso la visibilidad de las injusticias que sufría el campesinado. Las obras de Zavala fueron editadas en 1969 y se representaron por muchos años. Cuando apareció Sendero Luminoso, la dramaturgia del teatro campesino fue investigada al verse asociada a lo subversivo; de hecho, Zavala fue un senderista activo que se mantuvo durante mucho tiempo en la clandestinidad, hasta que fue apresado en 1999¹. Por ello, su teatro de la reivindicación del campesinado, que por muchos años fue escenificado, se deslegitimó y estigmatizó. Incluso, en el año 2010, en una muestra de la historia de la dramaturgia nacional en la Casa de la Literatura, su nombre y obra fueron censurados (Toledo, 2010).

En la década de los ochenta y noventa, más de cien grupos de teatro de todo el Perú, principalmente de la periferia, organizados con el nombre de “Movimiento de Teatro Independiente” (MOTIN), organizaban muestras de teatro regionales, las cuales eran acogidas en salas llenas en diferentes partes del país (Asociación Cultural Yawar, 2010). Muchos de los temas que recogían las obras representadas estaban enfocados en la crítica social, por lo que demostraban el fuerte compromiso político propio de aquellos años. Durante los años en los que la violencia fue más encarnizada, dichos encuentros tuvieron más movimiento. A través del arte teatral, se canalizaron preguntas, críticas y desconciertos que enmarcaban una época oscura; al mismo tiempo, las producciones dieron testimonio de una gran diversidad teatral.

El nexo entre la violencia política y la creación teatral también se manifiesta en las obras presentadas por el Teatro de la Universidad Católica (TUC) y el Teatro de la Universidad San Marcos (TUSM); y en las producciones de los grupos más legitimados por el público limeño, como el grupo Ensayo, dirigido por Luis Peirano (*Ay Carmela!*) Umbral dirigido por Alberto Isola (*Simón, La nona*), el de Alfonso Santistevan (*Vladimir*,

¹ Este autor aún se encuentra recluido en el penal Miguel Castro Castro. Para un mayor análisis de su proyecto dramático, se puede revisar Valenzuela Marroquín (2011).

Pequeños héroes) o el grupo Brequereos de Roberto Ángeles (*¿Quieres estar conmigo?*). Además, el teatro de grupo era una sólida institución artística representada, por ejemplo, por Teatro del Sol dirigido por Luis Felipe Ormeño y Alberto Montava (*El beso de la mujer araña*), Yuyachkani (*Encuentro de zorros, Contrael viento*) y Cuatrotablas (*Oye nuevamente*), además de un sinnúmero de grupos emergentes de Lima y provincias. Hugo Salazar del Alcázar (1989) describe de esta manera el panorama teatral durante los años de violencia política:

Un repaso en la cartelera teatral podría sorprender a más de un científico social. Viendo algunas de estas obras, podría constatar que algunas de las reflexiones académicas del aula universitaria se encuentran alegorizadas y/o ritualizadas en muchas de las obras de la cartelera. Este deslizamiento de la reflexión teórica hacia la propuesta estética y teatral de la misma, habría que explicarlo dentro de las particularidades del proceso teatral peruano. Ninguna otra disciplina artística que se desarrolla en el Perú actualmente podría, por ejemplo, jactarse de la capacidad de movilización que tiene el teatro peruano al interior de sí mismo (p.15).

A pesar de este fuerte vínculo con el contexto sociopolítico, se ha generado un cambio drástico de los paradigmas en la escena local a partir de los grandes acontecimientos mundiales y nacionales. Desde finales del siglo XX y las primeras décadas del siglo XXI, se han promovido los pactos de una economía de libre mercado entre países. Siguiendo esa línea, el discurso del progreso se instaló en las subjetividades de la clase media peruana. Además, las distintas miradas sobre el pasado de la violencia política en la historia reciente han polarizado y dividido a la sociedad peruana. Frente a ello, la publicación del *Informe final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (en adelante, CVR) en el 2003 ha sido clave para dar cuenta de la dimensión real del conflicto,

así como de los responsables directos, las víctimas² y las consecuencias tangibles de veinte años de violencia política.

Los aportes de la CVR para conocer y seguir confrontando a la población con los eventos sucedidos durante las dos últimas décadas del siglo XX han sido fundamentales como base para ahondar en el complejo periodo de la violencia, así como por sus consecuencias en el posconflicto. La discusión que esta investigación intenta aportar se plantea a partir de una memoria en constante movimiento, que, como se señala en el mismo informe de la CVR, aún no está “cerrada”, pues sigue interpelando a la población a partir de su articulación con el presente. De esta manera, por medio de esta tesis, se busca contribuir a los estudios que continúan con la discusión sobre los años de violencia política en la historia reciente peruana, concretamente desde el teatro.

En esta investigación, se plantea que los discursos de un importante espectro de la actual dramaturgia posconflicto tiene como referente fundamental el *Informe final* de la CVR (2003), cuyos tópicos serán discutidos en el siguiente acápite. Es en este contexto y bajo este paradigma que las tres obras a trabajar han sido creadas. En ese sentido, las tres obras están alineadas con el discurso de la CVR y esa matriz discursiva se ha convertido en el principal y quizá único enfoque para hablar en el teatro de memoria en el Perú. Se trata de un discurso enfocado en una mirada ética enunciada desde la capital en tiempos de posconflicto, que mira atrás en el tiempo y construye una representación de la violencia política a partir de dicho derrotero.

El giro ético y la CVR

Se denomina “giro ético” a un paradigma sostenido por la ética de los derechos humanos, el consenso democrático y la intervención de ayuda humanitaria, que

² En el *Informe final* de la CVR (2003), son consideradas como “víctimas” aquellos sujetos que no ejercieron ningún tipo de acciones beligerantes, sino inocentes que perdieron la vida a causa de los agentes de la violencia. La víctima pura o químicamente pura constituye el paradigma de víctima según la CVR. Este aspecto se profundizará en el primer capítulo de la tesis.

despolitiza procesos de lucha y reivindicación apelando a no volver a un pasado de violencia o de desastre totalitario. Como señala Rancière (2011)

el giro ético contemporáneo es la conjunción singular de dos fenómenos. Por un lado, la instancia del juicio que aprecia y elige se ve rebajada ante la fuerza de la ley que se impone. Por el otro, la radicalidad de esa ley que no permite escoger reduce a la simple obligación de un estado de cosas. La indistinción creciente del hecho y de la ley da entonces lugar a una inédita dramaturgia del mal, de la justicia y de la reparación infinita (p.134).

Este paradigma, además de impulsar a varios grupos políticos “progresistas” (por lo general, de centro o de “izquierda moderada”), también tiene una marcada influencia dentro de la producción cultural de las últimas décadas. Según Ubilluz (2017), se trata de un viraje ideológico “que sacraliza a la ética “democrática”- humanitaria hasta el punto de inhibir la política de emancipación”. Si bien existió paralelamente a la secuencia revolucionaria, se afianzó “a partir del fracaso del experimento soviético”. Por ello, desde entonces “se instala en el horizonte cultural la certeza de que todas las revoluciones terminan en el Estado totalitario y el campo de concentración”, lo cual se afianza en el Perú con mayor fuerza debido al accionar de Sendero Luminoso (p. 232).

Entonces, tenemos al giro ético como un paradigma que se enfrenta a la tradición de la denominada “política de emancipación”. De esta manera se conoce a la propuesta política que, a partir de un horizonte utópico, busca desarticular la hegemonía del capitalismo en favor de la transformación social, lo cual, durante el siglo XX, estuvo directamente asociado con la secuencia comunista y la figura de la revolución armada. Como señala Ubilluz, este tipo de política intenta elevar “lo singular al estatus de lo universal (el *demos* como la nueva presentación del todo-social, el proletariado como la clase que pondrá fin a la sociedad clasista)”, además de que “resalta el compromiso

heroico con una irrupción democrática que divide a la sociedad en dos (“nosotros” el pueblo contra “ellos” los ricos, por ejemplo)” (2017, pp. 11). Se trata así de una lógica que, si bien ha sufrido un fuerte revés ideológico desde la caída del Muro de Berlín, aún constituye una alternativa política frente a las contracciones del capitalismo tardío (sobre todo si se le consigue encauzar creativamente dentro de un proyecto que articule la subjetividad colectiva en pleno siglo XXI). El problema, entonces, es que desde el giro ético se evita el si quiera pensar en una propuesta así, pues se asocia directamente la política emancipatoria con la catástrofe, lo cual termina actuando en favor del orden establecido.

Por su parte, las conclusiones de la CVR (2003) dan cuenta de una fractura en la sociedad peruana, cuyos orígenes se remontan a las diferencias sociales instauradas a partir de la Colonia. Como resultado del periodo de violencia política de las últimas décadas del siglo XX, quedó un saldo de casi 70000 muertos. En ese sentido, no es gratuito que nociones como la del giro ético rijan ahora las subjetividades de los ciudadanos como reacción inmediata que rechaza volver a un pasado violento, pues la sombra de Sendero Luminoso aún persiste y proyecta el recuerdo de un tiempo de horror. Si el proyecto emancipatorio (representado en Sendero Luminoso) condujo al desastre, se asume que conducir un nuevo proyecto revolucionario volverá a conducir a la nación al mismo devenir. Entonces, parecería lógica la idea de que hay que entronizar ese giro hacia una ética humanitaria que nos salve del todo de cualquier catástrofe³.

Sin embargo, el paradigma ético vela varias problemáticas que deben ser evidenciadas. En primer lugar, asume el periodo violento como parte de un tiempo pasado y cerrado, lo que invisibiliza el síntoma mismo que dio origen a la violencia política en el país. Como señala y explica Zizek (2014b), más allá de la “violencia subjetiva” que se

³ Justamente, como señala Rancière (2011), el giro ético ha llevado a cabo una “transformación de los esquemas interpretativos de nuestra experiencia” (p. 139).

presenta en los crímenes en los que se pueden identificar claramente a los agentes implicados (como la facción senderista o las Fuerzas Armadas en el caso peruano), hay que observar también la persistencia de la “violencia sistémica”, aquella que se relaciona con “las consecuencias a menudo catastróficas del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económico y político” (pp. 9-10). Concretamente, la violencia estructural y sistemática que dio origen a Sendero Luminoso y a las atrocidades que se cometieron durante el conflicto, tanto por parte del grupo subversivo como por las Fuerzas Armadas, se remonta a la época de la Colonia y ha estado presente durante toda la historia republicana hasta el presente. Actualmente, la convivencia con diferentes manifestaciones de violencias persiste en el día a día, pues el mismo sistema neoliberal y el discurso del progreso acentúan las brechas de inequidad, discriminación y explotación⁴. Entonces, resulta problemático pensar en el pasado como un tiempo violento frente a un presente ya del todo pacífico. Por el contrario, se hace necesario analizar el pasado de la violencia política a partir de su interpelación al presente, y no como un tiempo estático y concluido.

En segundo lugar, el enfoque del giro ético, en su dimensión más tradicional, puede llegar a velar lo que se encuentra “detrás” de las categorías fijas que plantea. Así, figuras como la víctima, el terrorista, la comunidad andina o el militar se convierten en conceptos cerrados que no admiten mayores variaciones. Eso conlleva a no tener en cuenta cada contexto o circunstancia singular que surgió en el periodo confuso de la guerra. Si bien el giro ético, en su dimensión más contemporánea, puede llegar a incluir las “zonas grises” y claroscuros de los contextos de violencia política, no pierde el

⁴ Muestra de ello se evidencia en casos reportados de empresas actuales. Entre ellos, se encuentran las negligencias reportadas por los empleados de la franquicia Mac Donald's; por no contar con las mínimas condiciones de seguridad, la vida de algunos trabajadores se vio comprometida. Otro caso es el de la empresa transnacional Uber, que no ofrece ningún derecho laboral ni protección a sus trabajadores.

enfoque en la figura de la víctima y tampoco deja de lado la incredulidad frente a los proyectos emancipatorios.

Finalmente, al estar tan presente en los discursos de la actual memoria cultural hegemónica, y centrarse en la víctima y en su sufrimiento, el giro ético alerta que el saldo de la guerra conlleva la muerte de miles de inocentes. Como alerta el giro ético, toda guerra trae desastre. Más allá de eso, cabe tomar en cuenta que no todas las guerras responden a las mismas circunstancias y que la “revolución” no es sinónimo de “guerra”. ¿No está acaso el giro ético velando las singularidades que trae cada proceso emancipatorio?

Cabe precisar que esta investigación está lejos de desvirtuar los necesarios alcances y aportes que la CVR ha encontrado. Se tratan de planteamientos fundamentales y valiosos para seguir construyendo y ampliando la discusión que no debe darse por cerrada. No obstante, en este intento por ampliar la discusión, se observa que el giro ético está claramente presente en el discurso de la CVR y en algunos tópicos que se han desprendido por su influencia, como el de la centralidad de la víctima y el de “la comunidad en el medio dos fuegos”⁵. El primer aspecto ya ha sido referido en el párrafo anterior. El segundo consiste en la representación del conflicto en la comunidad andina, que se ve asolada en el medio de dos fuegos: los senderistas y los militares. La noción del giro ético está presente en este tópico, ya que parte de la concepción de los tres agentes como categorías fijas⁶. Como se ha visto, esto impide ver las particularidades de cada contexto y las complejidades sociohistóricas presentes en cada caso. Sin duda, existieron comunidades que se vieron asoladas por ambos frentes y que no tuvieron la ocasión de

⁵ No obstante, no se puede decir que este tópico sea sostenido completamente por el mismo Informe final de la CVR (2003). Como observan Hibbet y Denegri (2016), en el discurso de la CVR conviven aspectos bastante prototípicos del giro ético y otros que exceden dichas limitaciones. Lo que sí resulta claro es que la CVR ha promovido algunos tópicos relacionados al “buen recordar” “en ciertas dimensiones de sus actividades o productos” (p. 27).

⁶ Las implicancias de la narrativa de la comunidad entre dos fuegos se desarrollarán con mayor detalle en el segundo capítulo de la tesis.

desplegar mayor agencia; sin embargo, en su intento por sobrevivir, muchas comunidades tuvieron que politizarse, lo que supone la diversificación y descentramiento de las categorías fijas referidas. Como se verá más adelante, el conflicto tuvo zonas grises, por lo que tratar de entender y acercarse a su complejidad es un desafío constante. Por ello, son valiosos los aportes que siguen pensando y trabajando este periodo tan difícil y complejo de la historia reciente.

El “buen recordar” y el “recordar sucio”

Aunque el marco teórico principal está basado, como se ha dicho, en la crítica a la noción del giro ético, también se tomarán las categorías del “buen recordar” y el “recordar sucio” planteadas por Francesca Denegri y Alexandra Hibbett (2016) en el estudio introductorio de *Dando Cuenta: Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980: 2000)*. Si bien se explicarán aspectos de ambas categorías a lo largo de la tesis, resulta oportuno referirse de forma general a ellas por ser herramientas centrales para el análisis de las obras seleccionadas.

El enfoque de la categoría del “buen recordar” está relacionado a concebir la memoria como una linealidad histórica, a partir de la cual se recuerda el pasado traumático con la idea de sanarlo con el tiempo y los cuidados necesarios. Por ello, se hace necesario conocer la historia y aprender sobre ella para desde allí retomar la vida reconciliado con aquel pasado. Este enfoque deja de lado que las causas de la herida del pasado son el síntoma de un mal aún mayor.

El buen recordar está fuertemente instalado en la memoria cultural hegemónica, por lo que se convierte en parte del sentido común. Si bien el buen recordar tiene propósitos positivos para el individuo, al concebir la memoria como una linealidad histórica, plantea una visión cerrada del tiempo. En ese sentido, el pasado se convierte en un lugar del que hay que aprender. Asimismo, el sujeto del buen recordar no es la víctima

que ofrece su testimonio, sino el receptor al que se le llama a empatizar con la víctima y demanda el no haberla atendido. Por ello, se genera un movimiento de culpa y piedad en el receptor a partir de un discurso cristiano y piadoso. Por último, cabe recalcar que esta categoría despolitiza el pasado; es decir, al quitarle agencia a la víctima, se le concibe como un sujeto inocente y despolitizado a merced de agentes asociados al mal, vinculados a la violencia y a la insurgencia.

Por otro lado, desde el “recordar sucio”, la memoria no se concibe como algo fijo, sino en movimiento. Así, pasado y presente están en una constante tensión que conlleva continuamente a una confrontación de los hechos que sucedieron en el pasado, y que afecta y mueve el presente. Desde ahí, se siguen construyendo y entendiendo nuevos paradigmas que son concebidos como entes dinámicos. Al presentar esta última categoría, Denegri y Hibbett la relacionan también a la noción de “zona gris” desde la óptica de Primo Levi. La “zona gris”, en términos de Levi, es un determinado tiempo/espacio cardinal o extremo, como un campo de concentración, en el que los límites entre el bien y el mal se difuminan. En un contexto como ese, solo los que han estado presentes pueden ejercer un juicio frente a lo sucedido, por lo que la mirada externa es problemática. Al usar el concepto de “zona gris” para analizar el contexto del conflicto peruano, se puede evidenciar que muchas comunidades andinas estuvieron politizadas, por lo que se distorsionaron los márgenes, y la dicotomía entre víctimas y victimarios.

No obstante, resulta claro que tanto el “buen recordar” como el “recordar sucio” se encuentran inscritos dentro del giro ético, ya que ninguno de ellos se relaciona con el pasado mediante la lógica de la política de emancipación. Ambas categorías resultan útiles porque nos permitirán observar si las obras se encuentran imbuidas dentro de una visión bastante prototípica del giro ético (el “buen recordar”) o si acaso contienen

aspectos que indagan en las zonas grises de este paradigma (el “recordar sucio”), sin que por ello lleguen a atravesarlo o descentrarlo por completo.

Las obras

Como se ha mencionado, se trabajará con tres obras teatrales de ficción que han sido escritas en tiempos de posconflicto. Cada una presenta una crítica y discusión diferente sobre la violencia. Más allá de las diferencias, en esta tesis, se postula que el discurso de las tres obras se plantea dentro del enfoque del giro ético, aunque con diferentes matices y problematizaciones.

Con respecto a *La Cautiva* (2013) de Luis Alberto León, se intentará demostrar cómo algunos tópicos del giro ético están sólidamente planteados en su discurso. Con ello, la obra legitima nociones ligadas mayormente a la producción cultural acerca de la memoria hegemónica y al tratamiento artístico sobre el conflicto. Se comenzará con el análisis de la representación del personaje de María Josefa, protagonista de la obra. Luego, se examinarán las simbologías y alegorías que la obra plantea en relación al discurso cristiano y piadoso, así como a la representación de la violencia sexual por parte de los militares. Finalmente, se observará cómo la obra representa a Sendero Luminoso y a sus miembros como “agentes del mal”.

Con respecto a *Carnaval* de Miguel Ángel Vallejo (2017), se explorará la estructura circular de la obra, y qué dice dicho movimiento cíclico con respecto a la memoria y al imperativo de no olvidar el pasado violento. Luego, se analizarán los personajes para contrastar sus respectivos discursos para así indagar en las dimensiones de cada uno. Por último, se examinará al personaje de Carlos para ahondar en el discurso emancipatorio que defiende, para así observar si este irrumpe o agujerea el giro ético.

Con respecto a *La hija de Marcial* (2015) de Héctor Gálvez, en primer lugar, el análisis se centrará en la relación intertextual de la obra con *Antígona* de Sófocles y con

la versión de dicha tragedia de José Watanabe y Yuyachkani; así mismo, se examinará el vínculo de la obra con el testimonio de Honorio Curitomay en el documental *Lucanamarca* (2008). Así, se podrán vislumbrar con qué arquetipos éticos y experiencias traumáticas se relaciona lo presentado en *Carnaval*. Después, se explorará el personaje central de Juana para observar cuál es su posición frente a las circunstancias que enfrenta en su intento por enterrar a su padre senderista. Así, se verá si su discurso interpela a la comunidad ante la injusticia que siente por la hostilidad a la que se ve expuesta. Así mismo, se indagará en cómo está planteada su relación con los padres y de qué manera este vínculo la moviliza. Por último, se revisará qué personajes indagan en aspectos más incómodos del recordar, qué dice el cuerpo abyecto del senderista enterrado y qué impacto genera en los miembros de la comunidad, para así comprender el alcance de la crítica social que llega a desarrollar esta obra.

Al inicio de esta introducción, se han comentado los criterios tomados para elegir las obras. Para complementar lo dicho, cabe mencionar que las tres obras tienen un alto grado de calidad estética. Además, en su enunciación y realización, han contribuido bastante al panorama de la escena local, pues han abordado temáticas urgentes, y han incentivado la discusión respectiva de manera informada, seria y profesional. Así como se comentó con respecto a la asociación del paradigma del giro ético con el discurso de la CVR, no es objeto de este trabajo desvirtuar en absoluto el trabajo tan dedicado que ha hecho posible la realización de estas obras, llevado a cabo por muchos artistas, intelectuales e investigadores comprometidos con el teatro y el arte. La intención de esta investigación es seguir discutiendo, en este caso desde el teatro, un tema que exige ser constantemente revisado.

Capítulo 1

Cautiva entre dos fuegos

La Cautiva, texto de Luis Alberto León (2013), ganó el concurso de la primera edición del festival de dramaturgia Sala de Parto en el año 2013. El texto siguió siendo trabajado para ser llevado a escena dos años después en el Teatro La Plaza bajo la dirección de Chela de Ferrari. Como el programa de mano de dicha puesta en escena señala, el texto de Luis Alberto León fue reajustado con aportes y anotaciones de la directora que quedaron en la versión final del montaje.

Desde su estreno, *La Cautiva* ha sido una obra que ha dado mucho que hablar: fue estrenada en el centro de Miraflores, distrito de clase media y media alta de Lima, en un teatro que, hasta ese momento, tenía un público poco acostumbrado a temáticas relacionadas al conflicto armado interno. Así mismo, cuando la Dircote⁷ investigó la obra por supuesta apología al terrorismo⁸, *La Cautiva* se hizo incluso más conocida. Desde ese entonces, se ha presentado muchas veces, incluso fuera del país.

Tras la temporada inicial en el Teatro La Plaza, *La Cautiva* se ha presentado en diversos espacios del medio, como en el LUM. La obra se representó como parte de la programación de actividades de dicha institución, que tiene como objetivo visibilizar y discutir aspectos de la memoria reciente sobre los años de la violencia política entre los años 1980 y 2000. Además, *La Cautiva* ha representado a Perú en numerosos festivales internacionales de teatro, como el Festival Santiago a Mil (Santiago de Chile, 2016) y el Festival de Teatro Político Latinoamericano (Heidelberg, Alemania, 2017), entre otros.

⁷ La Dirección Contra el Terrorismo (Dircote) es un órgano de inteligencia de la Policía Nacional del Perú (PNP). Fue activado en 1983 para combatir a los grupos subversivos Sendero Luminoso y MRTA (Movimiento Revolucionario Túpac Amaru).

⁸ En noviembre del 2014 se realizaron tres denuncias anónimas ante la sede de la Dircote Lima. En ellas, se señalaba que la obra *La Cautiva* hacía apología al terrorismo. Así mismo, el procurador antiterrorismo, Juan Galindo, amenazó con denunciarla. Sin embargo, la acusación no llegó a concretarse por no haber obtenido las pruebas suficientes. Por su parte, Oscar Arriola, jefe de la Dircote, no encontró indicios razonables para acusar a los productores, la directora, los actores o el autor del delito de apología al terrorismo (Ayma, 2015).

De hecho, se trata de una de las obras de teatro peruano que ha abordado la violencia política del conflicto armado que más se ha representado en el extranjero.

Como se desarrollará más adelante, *La Cautiva* se inscribe dentro de la producción cultural del posconflicto, cuyo enfoque se centra en la categoría de la víctima pura. La obra refuerza cánones de la actual memoria cultural hegemónica, por lo que ha obtenido gran aceptación del público, y la crítica dentro y fuera del país⁹. Aun así, no todos los sectores de la sociedad peruana comparten el mismo grado de aceptación frente al tratamiento del contexto del conflicto armado interno en la obra. Por ejemplo, el discurso de la seguridad justifica el accionar represivo y en algunos casos minimiza o niega los excesos cometidos por las Fuerzas Armadas y agentes del Estado. Desde ese lugar de enunciación, la obra fue duramente cuestionada y estigmatizada.

La Cautiva está contextualizada en Huamanga (Ayacucho) en los años ochenta. La obra se desarrolla en una morgue, donde los cuerpos de los caídos de la guerra, tanto militares como senderistas, son llevados para su reconocimiento y clasificación. La obra empieza con un diálogo entre el auxiliar y el técnico forense de la morgue: han traído a una niña de nombre María Josefa, hija de profesores senderistas que los militares han asesinado en un asalto. El técnico forense le pide al auxiliar, de nombre Mauro, que prepare y aliste el cadáver, ya que este será ultrajado y violado por una tropa de soldados a mando de un capitán que ha anunciado su pronta llegada¹⁰. Ya desde el inicio y más aun cuando Mauro se queda después a solas con la joven muerta, queda claro que la obra gira

⁹ La categoría de la “víctima pura” no se restringe solo a la problemática peruana, sino que se inscribe en el llamado “giro ético”, como se ha señalado en la introducción. Esta categoría es ampliamente desarrollada por autores como Alan Badiou (2005, p. 37), Jacques Rancière (2004, p. 44) y Slavoj Žižek (2003).

¹⁰ Rita Segato (2006) señala que, como un ritual de hermandad patriarcal, los victimarios sellan su vínculo a través de pactos de semen (violación) y sangre (asesinato): “El mensaje que el perpetrador trasmite a través del crimen está dirigido a los pares que conforman la hermandad o cofradía masculina, y tiene como fin alimentar la estabilidad de aquella a través de un tributo que expresa la posición femenina rendida a los miembros de la hermandad (...). En ella se da un pacto de semen, un pacto de sangre en la sangre de la víctima, que sella la lealtad de grupo y, con esto, produce y reproduce la impunidad” (p. 7).

en torno a la inminente llegada de los militares. Por eso, la tensión irá creciendo en el transcurso de la obra a medida que se acerca ese momento.

Luego de que el técnico forense se va, el auxiliar limpia el cuerpo de la niña hasta que de pronto esta empieza a hablarle. El auxiliar pasa entonces por un proceso en el que primero alude al estrés y al agotamiento para entender lo que está sucediendo. Sin embargo, luego se irá convirtiendo en el soporte de María Josefa, pues intenta apaciguar su desconcierto y sufrimiento ante su confrontación con la muerte.

Progresivamente, la joven va recordando diversos fragmentos de su vida, que se irán intercalando con el tiempo en el que se encuentra con Mauro constantemente durante toda la obra: desde la relación que tenía con sus padres, adeptos a Sendero Luminoso; hasta la nostálgica y maternal relación con su abuela y la ilusión de celebrar su fiesta por sus quince años. El auxiliar recurre, entonces, a diversas estrategias para distraerla y apaciguar su miedo: recrea e inventa situaciones en donde la hace reencontrarse con su abuela y su pretendiente, con lo que logra por momentos un escape ilusorio e ingenuo frente al sufrimiento que los recuerdos le causan a María Josefa.

La puesta en escena dirigida por Chela de Ferrari es de gran prolijidad: ningún detalle parece escapársele a la directora en la articulación de los diversos elementos que componen el montaje. Todo el universo planteado contribuye a acercar a los espectadores a lo que vive María Josefa: la cuidada escenografía, música e iluminación crean atmósferas inquietantes que apelan a reforzar el dolor de la protagonista, por lo que contribuyen con generar la identificación y empatía del espectador. La característica de pureza que se plantea para María Josefa es resaltada principalmente por la interpretación de la actriz Nidia Bermejo, que encarna a su personaje con una gran movilización emocional, que parte del descubrimiento del horror de saberse muerta. El desconcierto, miedo y vértigo que María Josefa atraviesa dejan agujeros en el mundo simbólico; y

logran que el espectador se conmueva ante el cuerpo sufriente de la víctima pura, cautiva en el medio de dos fuegos. A partir del personaje de María Josefa y su historia, la obra propone tópicos y lugares comunes que son constantes en la mayor parte de la producción cultural relacionada al tema de la violencia política y la memoria hegemónica en Perú, pues se centra en la víctima y en la importancia del acto de recordar para que el horror no se repita. En ese sentido, se velan otras aristas, síntomas y zonas grises que sin duda fueron parte de la complejidad de la guerra. De esta manera, se inhibe cualquier propuesta emancipatoria, ya que esta sería sospechosa de traer más muerte y catástrofe.

El presente capítulo se dividirá en tres secciones. La primera parte se centrará en el análisis del personaje de María Josefa y en la constitución de la misma como una víctima pura e inocente. La segunda parte se enfocará en la representación simbólica y en las referencias que se hacen en *La Cautiva* al discurso cristiano y a la violencia sexual perpetrada por los militares durante el conflicto. Por último, la tercera parte se ocupará sobre cómo se representa a Sendero Luminoso en la obra y si la visión que se quiere transmitir con esa representación encaja o no dentro del discurso del giro ético, para así visibilizar los alcances y limitaciones de dicho discurso.

1. El cuerpo inocente de la víctima

María Josefa, una joven de catorce años, yace muerta con su uniforme de colegio en una morgue de Huamanga en el año 1982, es decir, durante los años de violencia política. Aunque quien lleva la acción dramática¹¹ es el joven auxiliar Mauro (es decir, el personaje que a través de sus acciones va a mover el engranaje de la obra), será María Josefa quien simbólicamente será el centro del tejido dramático. Esto implica que todo lo que haga el auxiliar será motivado por la joven muerta; su representación desvalida,

¹¹ El concepto de “acción dramática” se encuentra en la *Poética* de Aristóteles, primer tratado que analiza la tragedia griega. Alonso Alegría (2012) propone la siguiente interpretación de este concepto: “la acción dramática es la voluntad rectora, porque todas las demás voluntades de todos los personajes se supeditan a ella. Es la acción que “manda”, porque causa los principales eventos y hace que la obra sea lo que es” (p. 60).

inocente y pura ocasionará en él (y, por consecuencia, en el público) sentimientos de empatía, compasión y paternalismo, que lo llevarán a realizar una serie de acciones que le traerán las consecuencias más extremas en un intento final por salvar el cadáver de María Josefa, terminará asesinando al capitán.

La Cautiva intenta influir afectivamente en el espectador, ya que se trata de resaltar el lado más vulnerable de un ser humano que es inocente y que sufre una situación injusta. Sin embargo, ¿qué se ve más allá de la compasión? ¿No hay algo que queda velado por la inocencia e ingenuidad del personaje? Se intentarán responder estas preguntas tras analizar algunos aspectos claves de la dimensión del personaje de María Josefa a partir de la categoría de “víctima pura”.

Desde el momento en el que despierta en la morgue, María Josefa se encuentra desorientada. La angustia, el miedo y el desasosiego la sobrepasan. Cuando van apareciendo los recuerdos, María Josefa vuelve a vivir las experiencias traumáticas evocadas: el asesinato de sus padres, la violencia de los militares o el discurso afiebrado de Sendero Luminoso. Durante toda la obra, el joven auxiliar intentará calmarla distrayéndola para apaciguar su temor. Entre las estrategias para alegrar y alejar a la joven por un momento del horror, el auxiliar performa y asume el personaje de la abuela. María Josefa hace alusión a la abuela constantemente, pues se trata de un personaje que representa el símbolo del hogar y amor filial del que la joven carece desde que sus padres militan en Sendero Luminoso. Como se ve en el siguiente fragmento, cuando el auxiliar interpreta a la abuela, alude al quinceañero que ha organizado; y a Esteban, el joven pretendiente de María Josefa que irá a la fiesta:

Auxiliar: Pues el señor invisible va a estar en tu fiesta, te va a recibir. Yo hablé con él y aceptó ir.

Cautiva: Abuela. Qué vergüenza. Y no me dijeron. Va a pensar que soy una monga. Qué nervios.

Auxiliar: Va a salir muy bien. Anda mírate. Pareces una virgen. Hermosa, mira qué linda.

Cautiva: Está lindo, abuela, y nunca me había visto con los labios pintados. Qué lindo, gracias.

Auxiliar: Ya eres mujer, las mujeres se pintan, ¿no? Anda vamos que el chico te está esperando.

Cautiva: Abuela, tengo miedo. Nunca he salido sola con un chico. Me da vergüenza. Qué le voy a hablar, me da roche. [...] ¿Y por qué tu no me acompañas? Por favor, acompáñame. ¿Por qué no puedes venir conmigo? (León, 2013, p.250)

A partir de este diálogo, María Josefa se ruboriza solo al pensar que estará a solas con Esteban. Se preocupa por lo que él piense de ella y porque la considere una tonta, pues ella misma se percibe ingenua e inexperta, características que constantemente configuran al personaje. Si bien ya tiene catorce años, más que presentarse como una adolescente inquieta por el despertar de su sexualidad, está representada como una niña ingenua e inocente. Del mismo modo, se remarca su pureza, como cuando la abuela la compara con la virgen. De hecho, muchas de las alusiones a la pureza de María Josefa parten de referencias cristianas.

María Josefa se refugia en su abuela, pues el vínculo con ella es muy fuerte. A partir de ello, se evidencian otras características del personaje que trascienden el contexto de la morgue: frente al temor inicial que muestra, también es una chica alegre y cariñosa. La abuela es su cómplice, pues incluso le confiesa el miedo que siente por sus padres. “Ellos solo quieren que estés bien” (León, 2013, p. 252) le dice la abuela con el propósito de aliviarla. La relación con los padres parece no ser cercana, por lo menos desde que

militan en Sendero Luminoso. Si bien los padres eran parte de la comunidad, no se hace referencia al vínculo que pudieron haber tenido con ella antes de la época de violencia. Ello habría supuesto quizá mostrarnos también una dimensión más humana y compleja de los padres, pero la obra no apuesta por ese camino.

Por su parte, en el extremo de la otra orilla, se encuentran los militares, que representan una amenaza para María Josefa, por lo que se mantiene en tensión a lo largo de la obra. El miedo de la joven no es infundado, pues en vida presencié a mano de “los cachacos” (como ella llama a los militares) el asesinato de sus padres; y ha experimentado el más alto nivel de violencia y miedo con su propia muerte:

Cautiva: Me hago en el calzón. Me levanta la falda y me miran mi calzón sucio. Miro la cara de mi papá. Mi papá no me mira. No me levanté las medias. La pila tibia baja entre mis piernas. Cae en mis medias. Huele a caca [...]. Suena un cuetón y sale fuego de la pistola. Huele a fiesta, a castillo de luces, a chanco asado. Caliente siento y mis rodillas son de manteca y me estoy cayendo. Veo las luces de los castillos y no paro de caer nunca. (León, 2013, p. 235)

Esta manera descarnada de describir la violencia y el miedo que sufrió a manos de los militares remarca su vulnerabilidad, que trasciende a lo psicológico y emocional al manifestarse en la pérdida de control sobre su propio cuerpo. A través de la manifestación del miedo en el cuerpo y la excrecencia, María Josefa se reduce al despojo y residuo corporal inerte. Además, se resalta como ella percibe la indiferencia de su padre al no mirarla, como si ella no existiese para él.

La obra presenta a la protagonista cautiva entre dos fuegos y en una zona liminal entre la vida y la muerte. Su condición no le permite defenderse. Está anulada ante la posibilidad de actuar, ya que ha sido arrojada a ese espacio y tiempo. Ya desde el inicio, la obra presenta el cuerpo de esta niña despojada de todo: se trata de una víctima

químicamente pura. A partir de estos aspectos del personaje, cabe reflexionar sobre las limitaciones de la categoría de víctima. En una entrevista realizada por Javier Seoane (2014), Elizabeth Jelin, que ha realizado importantes aportes sobre temas de memoria, comenta la centralidad que ha ido cobrando esta categoría en las últimas décadas:

Dentro del paradigma de los derechos humanos no importa lo que la persona hizo o no hizo, solo importa lo que le hicieron. Al darle solo la dimensión de víctima pierde la noción de actor y se queda en el lugar de la indefensión (p. 332).

De esta manera, Jelin se refiere al peligro de estandarizar al individuo y convertirlo solo en un cuerpo que sufre, pues se despolitiza y se le niega agencia. Por otro lado, Alan Badiou (2004) presenta una postura más radical con respecto al estatus de la “víctima”, pues postula que “el estado de víctima, de bestia sufriente, de moribundo descarnado, asimila al hombre a su sustancia animal, a su pura y simple identidad de ser viviente” (p. 35), lo que implicaría limitar al sujeto solo a su condición biológica. Así, no se considera que el hombre ha demostrado a lo largo de diversos contextos adversos una obstinación en persistir en ser lo que es; es decir, [ser] precisamente otra cosa que una víctima, otra cosa que un ser-para-la-muerte, o sea: otra cosa que un mortal”. La condición de víctima lo condena a eso, pues le quita su potencial dimensión “inmortal”, su dimensión infinita (Badiou, 2004, pp. 35-36).

Desde el pensamiento filosófico de Alan Badiou, la ética de los derechos humanos coloca a la víctima solo en una dimensión vinculada a un cuerpo que sufre, y al que hay que socorrer y atender. Frente a ello, Badiou (2007) propone otro tipo de ética: una ética de las verdades que genere procesos que lleven al individuo a un acontecimiento (emancipatorio). La dimensión del sujeto en este proceso va más allá del cuerpo mismo:

En experiencias cruciales, como el amor, la creación artística, los descubrimientos científicos, la lucha política, debemos superar los límites de nuestras

determinaciones vitales y sociales. Debemos encontrar, dentro de nuestra propia humanidad, el elemento oscuro, violento, al mismo tiempo luminoso y pacífico, de inhumanidad dentro del elemento humano mismo. [...] La humanidad no se puede reducir a la animalidad, en la medida en que lo inhumano es una parte creativa de la humanidad (Badiou, 2007).

Lo verdaderamente humano en el sujeto para Badiou es lo que está más allá de lo finito del cuerpo: lo inmortal. Esta dimensión lo hace trascender a través de algún proceso de verdad. En el caso de María Josefa, se ha visto que el personaje se configura como una víctima pura. A partir de los planteamientos de Badiou, tal configuración resulta problemática, pues al personaje se le anulan todas las capacidades “realmente” humanas; es decir, se le reduce a la mera animalidad y se deja de lado su potencial para trascender dicho estado. Además, se busca que esa visión sea la que llegue a influir en el sentir del espectador.

Sin embargo, presentar al personaje de María Josefa como agente no es una operación tan fácil. La obra está inserta dentro del discurso de los derechos humanos y no desde la “ética de las verdades”. Esto responde a un proceso complejo de la historia peruana, pues la CVR, que es la matriz discursiva de la ética en *La Cautiva*, cumplió un papel fundamental para la reflexión sobre lo acontecido en un conflicto en el que murieron miles de personas y que ha tenido terribles consecuencias para la nación peruana. La presencia y persistencia del giro ético, por tanto, no resulta gratuita. Fueron veinte años de guerra y gobierno autoritario, durante los cuales la ola de la violencia alcanzó también a niños y niñas que, como en el relato de la cautiva, tampoco supieron qué hacer.

No se pretende deslegitimar ni minimizar el dolor y la pérdida de miles de personas sufridas en la época de la violencia política, sino señalar las limitaciones que trae una mirada inmersa totalmente en el enfoque de la ética humanitaria: si se busca que

el cuerpo no sufra, si “la guerra solo trae destrucción”, si solo hay que tener cuidado con evitar el “desastre”, ¿dónde quedan tantos proyectos emancipatorios que han llevado a la liberación del oprimido? ¿Dónde queda esa parte inmortal del sujeto de la que habla Badiou? Los contextos en un conflicto siempre van a ser distintos y es desde ese lugar que deben ser estudiados. Así mismo, las zonas grises de una guerra se materializan en una realidad tan compleja que hacen sumamente difícil su análisis. Los discursos maniqueos en un tema tan complejo como el del conflicto armado interno son problemáticos, porque invisibilizan otras aristas y dimensiones que carga.

2. Imaginario religioso y representación de la violencia sexual en *La Cautiva*

La Cautiva es una obra que presenta varios símbolos y alegorías dentro de su discurso, tanto en el texto como en la puesta en escena. A continuación, se analizará de qué forma se representa simbólicamente al discurso cristiano y a la violencia sexual perpetrada por los militares dentro de la obra, para así poder evaluar cómo es que dichos aspectos se unen para construir un relato asociado al giro ético, a la ética de los derechos humanos y a reforzar sentidos comunes de la memoria cultural predominante.

2.1. El discurso cristiano

El discurso cristiano está muy presente en diversos elementos. Cabe recordar que la acción de la obra sucede en Viernes Santo. Como analogía a la muerte de Cristo, María Josefa también será sacrificada simbólicamente (a través de la violación). Esa visión cristiana se encuentra en consonancia con aspectos de la memoria hegemónica que constantemente vuelve a un discurso piadoso sobre la víctima. El tema de la obra también es una clara analogía al ritual de la misa católica que nos recuerda que Cristo murió en la cruz: como dice la oración del *Confietor*, “por mi culpa, por mi culpa, por mi gran culpa”.

Como señalan Alexandra Hibbett y Francesca Denegri (2016),¹² la categoría del buen recordar también se vincula con el discurso cristiano:

Se trata de una noción de memoria que concibe el pasado violento como una herida que es necesario reabrir, a pesar del dolor que produce este acto, para lograr la cura individual y colectiva que nos llevaría, al final del recorrido, a un país purificado y reconciliado consigo mismo (p. 26).

La memoria del buen recordar, al ser hegemónica, está naturalizada en la sociedad y es parte del sentido común. Lo problemático es que vela las zonas grises del conflicto y otras aristas necesarias para poder vislumbrar otras memorias articuladas también con el presente. En un sentido paralelo a lo comentado por Hibbett y Denegri, el ritual católico reabre simbólicamente la herida por la muerte de Cristo para purificar al creyente a través de la comunión.

Cabe preguntarse qué otros elementos están presentes en el texto y en la puesta en escena de *La Cautiva* que refuerzan la simbolización cristiano religiosa. Como se señaló, la obra se desarrolla en el marco de Viernes Santo en Huamanga, ciudad conocida como la ciudad de las 33 iglesias y la capital religiosa del Perú; de hecho, la celebración de la Semana Santa en el Perú es una de las festividades religiosas más importantes y tradicionales de Latinoamérica. Durante Viernes Santo, se lleva en procesión a la Virgen de la Dolorosa de la iglesia de Santo Domingo. Es el día de la conmemoración de la muerte de Cristo y, en la obra, María Josefa volverá a morir ante la vejación de su cadáver para trascender acaso como la “Virgen Dolorosa” ayacuchana. Es oportuno observar también que las instituciones turísticas de la ciudad de Huamanga promueven mucho estas fiestas. La carga religiosa y cristiana que tiene esta festividad es muy potente simbólicamente y

¹² En el estudio introductorio del libro *Dando Cuenta, estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)* (2016), Denegri y Hibbett señalan la importancia de los alcances de la CVR; no obstante, plantean también los vacíos y omisiones que existen en su discurso y en las políticas de memoria del país.

la puesta en escena de *La Cautiva* hace un muy buen uso de referentes pertenecientes a este imaginario.

Siguiendo el análisis de la obra a partir de los referentes religiosos, Iván Calderón (2014) hace una interesante apreciación vinculando el martirio y el testimonio como parte del vía crucis que vivirá la cautiva en el día más álgido de la fe cristiana. En ese sentido, señala que la manera de sublimar el trauma es a través del sacrificio de la víctima y la alusión al martirio cristiano:

Hay una prohibición que tiene como consecuencia la romantización de la víctima, su transformación en mártir y en santa a través de su testimonio. En el terreno político, el sufrimiento de la víctima, en este caso, no motiva la acción social: no es una verdad que desestabilice, no resulta incómoda. Tampoco funda una utopía, o si lo hace, esta utopía es muy particular, no es extensible a los lectores, no hay comunidad. El *deus ex machina* suprime toda posibilidad de militancia, y con ella, también de reelaboración del trauma de la violencia política en el Perú (p. 2)¹³.

El sufrimiento del personaje de María Josefa no resulta incómodo, porque se despolitiza. La acción se centra en su sufrimiento y el discurso incide en mostrar el sacrificio y sufrimiento de la víctima para purgar a la nación, para poder al fin sentar las bases para la reconciliación. No hay zonas grises ni un “recordar sucio” que abran otras grietas, otras discusiones que reelaboren los tópicos y sentidos comunes que el discurso de la memoria hegemónica ha instalado en la subjetividad de la sociedad. Para entender mejor lo referido por Calderón en la cita anterior, cabe analizar el final de la obra

¹³ Si bien se coincide con lo planteado por Calderón, cabe aclarar que parece equivocarse al identificar al recurso simbólico de la obra como *deus ex machina*. En latín, *deus ex machina* significa “dios que desciende en una máquina”. En ciertas puestas en escena de las tragedias griegas, se usaba un artilugio ante la dificultad de resolver el final de la obra: un dios descendía “del cielo” a través de una grúa y de pronto solucionaba el conflicto y acababa la obra. Patrice Pavis (1987) señala que el recurso del *deus ex machina* “suele utilizarse cuando el dramaturgo tiene dificultad en encontrar una conclusión lógica y cuando busca un medio efectivo para solucionar de golpe todos los conflictos y todas las contradicciones” (p. 209). No obstante, en la obra analizada, el recurso simbólico remite más bien al plano de la alegoría y no a un artilugio dramático que resuelve el conflicto dentro de la lógica de la historia.

propuesto tanto en la indicación del texto dramático como en la puesta en escena, que usa elementos espectaculares potentes:

La Cautiva sube a la losa y se para como si fuera la Virgen en el anda. Mientras se oye pasar la procesión, La Cautiva abre el manto que la cubre y lo extiende. El Auxiliar está mirando todo. Los muertos se levantan. La Cautiva es tomada por el cabito y el senderista. La violan. La música de la procesión ha crecido al máximo. La confusión también. Los cuerpos se confunden. La violación es una especie de danza frenética. El Auxiliar interviene y ahora la violación se transforma en procesión y en veneración (León citado en Calderón, 2014, p. 9).

En la puesta en escena, la vejación del cadáver es confusa. La guerra es simbolizada por medio del senderista y el soldado que se levantan de la muerte, mientras que María Josefa queda al medio de ambos. De esa manera, se sublima de manera poética el momento más crudo de la obra: la violación. Esta ruptura frente a las convenciones anteriores del montaje parece querer subrayar elementos espectaculares que logran un impactante clímax. La composición de esta escena fue encargada a Ana Correa, integrante del grupo Yuyachkani, que ha explorado dentro de su larga trayectoria artística la teatralidad de tradiciones culturales del país. Con esa experiencia, Ana Correa trabaja la composición de la escena a partir de elementos y símbolos teatrales que remiten a la estética de tradiciones culturales peruanas; mediante estos elementos, la violación se transforma en una alegoría del pueblo andino ultrajado por los dos bandos enfrentados social y políticamente en la obra: las fuerzas militares y los senderistas. Entre los elementos escénicos que colaboran en la construcción de esta escena, se encuentran la música, la coreografía, algunos objetos simbólicos (bandera roja, vestido blanco), y la

fisicalidad y movimiento de los combatientes que remiten a animales furiosos, entre otros recursos espectaculares que inciden en una impactante teatralidad¹⁴.

Este recurso que la obra plantea hacia el final sacraliza y a la vez simplifica al cuerpo. En el discurso cristiano, se honra al cuerpo torturado y sufriente de Cristo, que es sacrificado para purgar los pecados de sus torturadores y de todos los hombres. Este discurso cristiano puede ser contrastado con la lectura que hace Badiou de San Pablo como una figura militante que funda una verdadera universalidad. Para Badiou (1999), si para un “cristianismo del calvario” la muerte de Jesús cumple una función redentora (y, por ello, se le presta tanta atención a lo que sucede con la carne de Cristo), “la predicación de Pablo no incluye ninguna propaganda masoquista para las virtudes del sufrimiento, ningún *pathos* de la corona de espinas, de la flagelación, de la sangre que chorrea, o de la esponja empapada de hiel” (p. 72). Por el contrario, para el apóstol la resurrección es el verdadero acontecimiento al que se le debe prestar atención, pues esto es lo que permite fundar una singularidad universal: el sujeto cristiano “no preexiste al acontecimiento que declara (la Resurrección de Cristo)”, por lo que no se aceptan condiciones extrínsecas para su existencia o identidad (no es necesario ser judío o pertenecer a una clase social o a un sexo determinado) y eso permite la articulación de una comunidad universal de creyentes (p. 15). Esta lógica militante no es contemplada en el discurso cristiano propugnado por *La Cautiva*, ya que se aleja de su visión despolitizada de la figura de la víctima y del énfasis que se hace en el conmovedor valor que debería tener el sufrimiento de la joven para la reflexión moral de la audiencia.

En uno de los foros de conversación con el público asistente, la directora Chela de Ferrari comentó que María Josefa representa al pueblo andino que fue quien más sufrió

¹⁴ Al definir el concepto de “teatralidad”, Patrice Pavis (1987) cita a Antonin Artaud para señalar que la teatralidad es “[t]odo aquello que no obedece a la expresión de palabra, o si se quiere todo aquello que no cabe en el dialogo. [...] es lo espacial, visual y expresivo de una escena espectacular e impresionante” (p.234).

los años de violencia (Teatro La Plaza, 2015). Asimismo, mencionó que con la puesta en escena de la obra quería resarcir de alguna manera la indolencia que tuvo gran parte de la población capitalina en los primeros años del conflicto, además de una deuda personal que ella sentía hacia el poblador del Ande (Teatro La Plaza, 2015; Mezzanine VIP, 2014). En la analogía propuesta por la directora, María Josefa representa al pueblo andino vejado históricamente, e incapaz de revertir su categoría de víctima sufriente y sin agencia. Por un lado, este discurso muestra el horror de lo que le hacen ambos bandos a la protagonista, una joven inocente que “no ha hecho nada”. A partir de ello, la obra parece sugerir que una manera de purgar la culpa del público capitalino que fue indiferente a la violencia sería empatizar con el dolor y martirio de María Josefa. La memoria cultural coincide en ese enfoque. Por ejemplo, esto se evidencia en ciertas actividades realizadas por la CVR, como la transmisión por televisión de las audiencias públicas, en las que el testimonio de las víctimas del conflicto armado interno impactaba a la ciudadanía. Alexandra Hibbett (2019) plantea que, ya que el Perú es un país con brechas de desigualdad tan grandes, una parte significativa de la población peruana ha sido históricamente indiferente a la población rural y a sectores socioeconómicos menos favorecidos. Ante esta situación, una forma para que el sector privilegiado de la población atiende y se comprometa con la información que se empezaba a visibilizar sobre el conflicto fue a través de la focalización en la víctima y sus testimonios:

La única voz que habla de ello en el foro público, y a la vez puede generar consenso y hacer que el público indiferente de Lima se dé por aludido, es la víctima inocente; más aún si se presenta en nociones cristianas de culpa y redención (p.150).

Siguiendo esa línea, la preocupación de la obra incide principalmente en este aspecto. Hacia el final de la obra, el clímax dramático aprovecha los recursos expresivos

para que el martirio y la pasión cobren niveles de emotividad muy altos. Al presentarse referentes del imaginario popular cristiano, se alcanzan niveles sensoriales muy intensos por la potencia de los símbolos elegidos: además de representar los dos bandos opuestos en el conflicto por medio del senderista que agita la bandera roja y el soldado (ambos enfebrecidos por la violencia), se presenta la procesión de la virgen en anda. En ese sentido, se coincide con Calderón cuando se refiere a que la resolución de la obra recurre a un efecto que suprime la reelaboración del trauma y la posibilidad de la militancia (aunque no a modo de un *deus ex machina*, sino por medio de la apelación a la alegoría). La escena final está cargada de una gran teatralidad y un discurso escénico muy bien articulado, que pretenden apelar a la parte sensorial de la audiencia para emocionarla. Con estos recursos se estaría sublimando o romantizando el dolor, y se conseguiría la máxima piedad ante el cuerpo de la inocente. Sin embargo, se velaría la posibilidad de una política emancipatoria, u otro tipo de salida o reflexión que descentre el paradigma de la memoria cultural hegemónica.

2.2. La representación de la violencia sexual perpetrada por militares

El aspecto mencionado en el título de esta sección constituye un tema enfatizado en la obra, ya que la posición que se toma con respecto al mismo parte de una abierta crítica a los militares. Como se comentó previamente, esto conllevó a que la obra se vea involucrada en un escándalo mediático al ser cuestionada por supuesta apología al terrorismo.

La obra presenta una posición crítica frente al accionar de Sendero Luminoso y los militares a partir de la representación del personaje de la niña inocente que es expuesta a diferentes grados de violencia, que llegan incluso a la posible violación después de su muerte. Ya que la amenaza de violación y su posterior consumación es tan medular en la obra, cabe preguntarse qué dice sobre la mujer que sufre esta vejación. ¿Plantea la obra

una verdadera crítica a la violencia de género? O, por el contrario, ¿incide y refuerza estereotipos patriarcales históricos sobre el hombre y la mujer al intentar visibilizar lo que se le hace a la víctima? En ese sentido, ¿no estaría el enfoque del giro ético despolitizando a la mujer por medio de la representación de María Josefa?

Antes de intentar responder estas preguntas, se revisará cómo el tema de la violación fue concebido para articular toda la estructura dramática de la obra. Ya desde los primeros momentos de la obra, se anuncia la pronta llegada del pelotón para vejear el cadáver. Esta amenaza hará que la acción avance. Cuando la violación es consumada, la obra termina, por lo que es parte esencial de todo el tejido dramático.

El tema de la violación en la obra parte del testimonio de un militar en las audiencias de la CVR (Castañeda, 2015). En dicho testimonio, el militar daba cuenta de la violación a cadáveres de mujeres senderistas por parte de militares como forma para “recompensar a la tropa” por el estrés que sufrían. Según diversos testimonios reunidos por la CVR (2003), la violación por parte de fuerzas del ejército a mujeres indígenas fue una práctica sistemática. Así mismo, en las conclusiones finales del mismo informe se adjudica responsabilidad a miembros de las Fuerzas Armadas de violencia sexual contra la mujer¹⁵. Han salido a la luz voces que dan cuenta de ello y remiten a que el cuerpo de las mujeres no solo fue violentado o vejado, sino que fue asumido como parte del botín de guerra; incluso, muchas de las mujeres tomadas como prisioneras fueron convertidas en esclavas sexuales del capitán de turno (CVR, 2003). Tras pasar por un periodo en cautiverio, eran asesinadas. En promedio, las mujeres afectadas fueron mayoritariamente jóvenes; en el caso de asesinatos y ejecuciones extrajudiciales, se constata que las mujeres

¹⁵ En las Conclusiones generales de la CVR (2003) sobre la actuación de las Fuerzas Armadas se señala lo siguiente: “La CVR ha constatado que las violaciones más graves de los derechos humanos por parte de agentes militares fueron: ejecuciones extrajudiciales, desaparición forzada de personas, torturas, tratos crueles, inhumanos o degradantes. La CVR condena particularmente la práctica extendida de violencia sexual contra la mujer. Todos estos actos constituyen una deshonra para quienes fueron sus perpetradores directos y para quienes, en su condición de superiores jerárquicos, los instigaron, permitieron o encubrieron con mecanismos de impunidad” (p. 324, tomo VIII).

afectadas fueron de todas las edades. Ello implica que en este tipo de delito las matanzas a mujeres fueron indiscriminadas.¹⁶

A partir de la información comentada, cabe preguntarse cómo se representa a la mujer violada en *La Cautiva*. ¿Hay una correspondencia del personaje de María Josefa con el imaginario social, y el tópico o motivo recurrente de la mujer víctima y cautiva? O, quizá, ¿se construye el personaje a partir del tópico de la mujer cautiva vejada por sus captores, que pertenece a un inconsciente colectivo latinoamericano? Alexandra Hibbett y Cecilia Esparza (2015) hacen una revisión del tópico del personaje de la cautiva en la literatura española e hispanoamericana, y se centran principalmente en la tradición literaria argentina. A partir de su disertación, concluyen que el tópico de la cautiva se encuentra “cargado de historia colonial y poscolonial”. Como comentan las autoras, la cautiva es un personaje central en la literatura española, pues su aparición se remite a diversos cancioneros populares. De hecho, la literatura oral alrededor de este personaje surge durante la época de la ocupación de los moros: la cautiva blanca, española y cristiana es raptada por los moros, que la mantienen prisionera. En su cautiverio, el personaje sufre por su belleza, pureza y honradez. Estos atributos despiertan el deseo, la lascivia y la violencia de sus captores bárbaros. Más adelante, en el siglo XIX, la cautiva va a ser también un motivo central en gran parte de la literatura argentina. Un ejemplo canónico es *La cautiva* (1837), poema de Esteban Echeverría. En dicho texto, nuevamente se manifiesta el sufrimiento de una víctima femenina en manos del poder masculino: como señalan Hibbett y Esparza (2015), la cautiva “es un cuerpo en peligro, que encarna por otra parte a la nación” (p. 15). Como las autoras señalan, en el siglo XX César Aira invierte el motivo racial del personaje en *Enma, la cautiva* (1981). En ese caso, la cautiva

¹⁶ En el *Informe Final* de la CVR (2003), se hace un análisis de la violencia en cuanto a género y cómo fue diferenciada y vivida la violencia entre hombres y mujeres: “encontramos que, si bien en promedio las mujeres afectadas son mayoritariamente jóvenes, esto no es así en el caso de los asesinatos y las ejecuciones extrajudiciales donde se constata que las mujeres afectadas son de todas las edades. Ello implica que en este tipo de delito las matanzas a mujeres fueron indiscriminadas” (p. 49, tomo VIII).

ya no es blanca, sino una mujer oscura apresada por el ejército. (Hibbett & Esparza, 2015, p. 14).

El tópico de la cautiva ha cambiado a lo largo del tiempo, pues ha pasado a ser una mujer indígena cautiva por los blancos y militares, que la vejan y mantienen en cautiverio como esclava sexual. Indagar de dónde viene el motivo de la cautiva resulta pertinente para discutir cómo esa representación perdura desde la Colonia y sigue en el inconsciente colectivo de las naciones hispanoamericanas. En el caso del Perú de los años de violencia política, la imagen de la cautiva ha dado pie a una diversa producción cultural: entre ellas, se encuentran *La hora azul* (2005), novela de Alonso Cueto; y *Magallanes* (2015), película escrita y dirigida por Salvador Del Solar. La producción de estas y otras obras de ficción se ha dado en parte a raíz de testimonios dados a conocer a través de las audiencias públicas de la CVR.

Volviendo al caso de *La Cautiva*, no se muestra al personaje María Josefa como cautiva o prisionera en vida, sino ya muerta. Además de ser un objeto de deseo, no tiene voz; y, de tenerla, esta solo resonaría en la mente de Mauro. Se trata de un personaje ambiguo, pues es una mujer que tiene una “no vida”; a la vez, es una “no muerta”, ya que deambula en un “no lugar” y su ánimo solo es vista por Mauro; es decir, sí se encuentra muerta para los demás personajes. María Josefa también está “cautiva” en el espacio liminal de la existencia, es decir, en el umbral entre vida y muerte.

3. La representación de Sendero Luminoso en *La Cautiva*

En esta sección, se analizará cómo se representa a Sendero Luminoso y cuáles son las implicancias que esta representación conlleva en la lectura de la obra. Como se ha mencionado, la protagonista se encuentra atrapada entre dos fuegos antagónicos que se asemejan entre sí, representados al inicio en los cuerpos del soldado y el subversivo. Si bien ambas fuerzas son representadas como negativas y, por ende, traen el mal a la

comunidad y a la vida de María Josefa, es oportuno mencionar que el único personaje que representa al bando de Sendero Luminoso es el cuerpo del senderista caído. En cambio, la figura del militar es representada por medio del personaje del lascivo capitán que aparece en la escena final. Si bien Sendero Luminoso no se representa por medio de un personaje que se encuentre vivo en escena, el texto dramático y la puesta en escena van definiendo por otros medios las características y naturaleza del grupo subversivo. La configuración de Sendero Luminoso en la obra no se aleja demasiado de la imagen construida por los medios de comunicación y el discurso estatal en la realidad peruana. Para analizar esta simbolización, se examinarán dos partes de la obra: la referencia a los “terroristas” por parte del médico forense y el mandato superyoico de los padres de la joven.

3.1. El terrorista como lo más abyecto

En el imaginario peruano, ya se encuentra instalado el reconocimiento del periodo de las dos décadas de violencia política, entre los años 1980 y 2000, como la “época del terrorismo”. Por lo tanto, al subversivo, militante de Sendero Luminoso o el MRTA (Movimiento Revolucionario Túpac Amaro), se le ha estigmatizado como “terrorista”. Dicha categoría resulta problemática, porque uniformiza y anula al sujeto al despojarlo de otras dimensiones identitarias. El discurso de la seguridad y los medios de comunicación han construido un halo impenetrable alrededor del “terrorista” que lo configura como lo más abyecto: se trata de un sujeto sin derechos ciudadanos, por más que haya cumplido una condena de décadas de cárcel. Se ha visto en los últimos años como diferentes grupos de poder se valen de discursos que giran en torno al miedo y al retorno del terror con el propósito de manipular y controlar intereses propios. La misma Ley de Apología al Terrorismo consiste en un mecanismo que censura e inhibe la libertad de expresión en una sociedad en la que justamente es urgente poner estos temas en

discusión. En contraposición a esto, la aparición de algunos textos ha abierto otras perspectivas ¹⁷que complejizan y visibilizan las zonas grises del conflicto.

La obra comienza con el técnico forense que instruye y alecciona a Mauro, el auxiliar, sobre el oficio que desempeñan en la morgue. Ya que es mayor, experimentado y “pendejo”¹⁸, trata de aleccionar a Mauro desde casi el inicio de la obra: “Este es otro mundo, si no eres una mierda eres comida para perros. (...) No te fíes de nadie, si eres vivo saca algún tajadón de toda esta mierda” (León, 2013, pp. 226-227). Desde este lugar de enunciación, que parte del descreimiento y la poca valoración hacia posibles proyectos nacionales y colectivos, el técnico se va a referir a “los dos bandos”. Con respecto a los militares, muestra cierta condescendencia empática; incluso, su discurso coincidirá con el del capitán de la escena final: “Olvidados los mandan a morir por algo que no es suyo, y cuando ven a alguien más jodido que ellos se desquitan con todo. Así sienten que la vida les devuelve algo.” (León, 2013, p. 226) De esa manera, el técnico justifica la violación anunciada: le encuentra un sentido justo y coherente, y alardea de su virilidad mostrando hacia la muerte un goce que acaso lo perturba:

Así debe ser el paraíso, con un cajón de cervezas al polo y unas cuantas como esta. (...) Hasta parece que sonrío la pendeja, como pidiendo. (...) Déjamela bien desinfectada. Me voy a comer una entrada y segundo. A esta la dejo para el postre. (León, 2013, p. 228)

El técnico es un personaje que aparece para marcar la diferencia con Mauro, al cual evidentemente le horroriza lo que le sucederá a María Josefa. Al marcar características claras y opuestas entre los dos, se enfatiza la actitud noble, la empatía y

¹⁷ Libros como *Memorias de un soldado desconocido* de Lurgio Gavilán (2012), y *Los rendidos. Sobre el don de perdonar* y *Persona* de José Carlos Agüero (2015; 2017) han abierto otros debates acerca del conflicto, pues amplían perspectivas de discusión y problematizan aspectos de este periodo.

¹⁸ Juan Carlos Ubilluz (2006) define al “pendejo” como el cínico contemporáneo, un sujeto que transgrede la norma y goza con ello: “El cínico es el que niega la existencia del gran Otro, el que no cree en el deber-ser colectivo ni en la posibilidad o en la necesidad de su vigencia” (p. 41).

cierta bonhomía en Mauro. En cambio, el técnico asume que el personaje de María Josefa ha sido terrorista sin tener pruebas que avalen su pertenencia a Sendero Luminoso. Aun así, se verán cambios en la actitud del técnico en el desarrollo de la escena. Antes de dejar a Mauro solo con la muerta, asoma en el técnico cierta mirada compasiva e incluso compara al cadáver con su nieta, ya que ambas asemejan la misma edad. Resulta revelador lo que el técnico comenta a continuación: “Bonita cara tiene. Qué vergüenza” (León, 2013, p. 227). La vergüenza a la que alude no es sobre la próxima vejación del cadáver, sino porque la joven está “manchada” por el “terrorismo”. Podemos relacionar esta idea al concepto de “basurización simbólica” al que alude Rocío Silva Santisteban (2008):

El autoritarismo basado en una relación de tutelaje con los subalternos sostiene un desprecio hacia este tipo de alteridad que reside en -basurizar al otro- convirtiéndolo en un ser desechable que prácticamente ha perdido su condición humana: un *homo sacer*, un hombre muladar, un tele-pobre, un desecho abyecto (p. 157).

Tanto el técnico como el capitán de la escena final inciden en este discurso autoritario que señala como abyecto el cuerpo de la niña muerta. Aunque ambos personajes la “basuricen”, la obra permite que se genere empatía hacia el devenir de María Josefa, pues se trata de una víctima inocente que no tiene responsabilidad por las acciones de sus padres. Así, el planteamiento de la obra construye un personaje puro, no “contaminado” por Sendero Luminoso. Los subversivos en la obra están representados como un agente del mal; tal connotación se desarrollará a lo largo de toda la obra de una manera cada vez más incisiva.

3.2. El mandato superyoico de los padres de María Josefa

Los padres de María Josefa (que no aparecen directamente en la obra, pero que son mencionados constantemente) son representados como sujetos abocados totalmente

a su actividad política. Por medio de los padres, el discurso de Sendero Luminoso está representado en la obra a partir de un mandado superyoico, que, inevitablemente, llega también a ser conocido por María Josefa por medio de sus progenitores. No hay espacio para su hija en sus vidas, pues hay una clara distancia y recelo en el vínculo: “Mi papá odia mi quinceañero (...) Mis ilusiones son veneno para él (...)” (León, 2013, p. 252). María Josefa no entiende el discurso político de sus progenitores; solo tiene la certeza de que es algo negativo, y que atenta contra sus ilusiones y mundo construido:

Cautiva: Nunca me gustó irlos a visitar. Me dan miedo cuando hablan de la guerra popular. Esas palabras que suenan a trueno. [...] Cuando se discursea me hago la zonzona. Silencio y cierro los ojos por dentro, enmudezco, el cuerpo y el corazón se va aplomando con cada palabra, con cada gesto de su mano. (León, 2013, p. 252)

En este fragmento, se observa como el discurso político de sus padres representa para ella una fuerza oscura y negativa que intuye claramente y rechaza con todas sus fuerzas. No los visita, porque percibe y siente una carga destructiva y tanática en ellos. Representan su antípoda: si ella es luz, ellos son oscuridad. No hay aquí zonas grises: sus padres son personas politizadas durante todo el tiempo. Por lo tanto, se sugiere en la obra que el vínculo con ellos es tenso y está configurado solo a partir de su dimensión política¹⁹. Ella se siente rechazada por sus padres. Ya que todo lo que María Josefa anhela es despreciado por los padres, ella también lo es. De esta manera, el vínculo con los padres está sustentado en el miedo a lo político. María Josefa es invisible para ellos, porque su sola existencia representa un obstáculo para la guerra popular: “su amor quiere destruirme porque soy un obstáculo para eso que hablan, triunfo de la democracia proletaria y del pueblo, dicen” (León, 2013, p. 252).

¹⁹ Existen otras narrativas posconflicto que problematizan el vínculo entre hijos y padres subversivos. En *Los rendidos. Sobre el don de perdonar* de José Carlos Agüero (2015), la relación con los padres senderistas se complejiza, pues existe una dimensión fuera de lo político en los personajes que crea otras aristas en el vínculo.

Los padres de la joven son representados como seres gobernados por la lógica del superyó, aspecto que se muestra en la obra como tremendamente negativo. Cabe recordar que el superyó es la instancia que se relaciona con el sacrificio del deseo (o del principio del placer) en pos de la exigencia moral del “Gran Otro”. Como señala Zizek (2014b), no se trata de una agencia ética estricta, sino de “un agente sádico que bombardea al sujeto con exigencias imposibles, disfrutando escandalosamente del fracaso del sujeto en satisfacerlas” y así “cuanto más obedecemos sus exigencias, más culpables nos sentimos” (pp. 157-158). De esta forma,

El superyó es un círculo vicioso hecho de culpa y obediencia que se rige siempre por la lógica del más: mientras más se obedece al mandato moral del superyó, más culpable se siente uno de no haberle obedecido; mientras más se sacrifica uno por cumplir con su imperativo, más culpable se siente uno de no haber realizado los sacrificios necesarios para cumplir con él (Ubilluz, 2008).

Si bien no es posible acceder directamente a su subjetividad, es posible notar que los padres de María Josefa encarnan estos excesos del superyó que perturban la narración de la joven y que se presentan, desde el discurso de la obra, como agentes del mal. Como observa Zizek (2003), “el mal atribuido a los llamados ‘fanáticos fundamentalistas’ [...] es un mal del superyó: el mal realizado en nombre de la devoción fanática a algunos ideales ideológicos” (p. 114). La representación de ambos senderistas se condice con la figura del fanático que deja de lado a su familia (o en este caso, su labor de madre o padre) para encarnar el ideal de la lucha armada. Esto, visto desde la perspectiva de la hija, busca generar más empatía hacia el desamparo de la protagonista y mayor rechazo hacia los padres de esta, lo que se resalta, por ejemplo, en el comentario que ella hace desde el inicio de la obra: “Mi papá no me mira” (León, 2013, p. 235).

Uno de los agregados más notorios a la primera versión del texto y que causó gran controversia mediática es el momento cuando la protagonista lanza arengas de Sendero Luminoso y marcha con un fusil imaginario. Los recursos que usa la directora para plantear esta escena apelan a crear una atmósfera perturbadora. Los lemas y llamados a la lucha popular, los vivas al “presidente Gonzalo” o la canción antifascista *Bella Ciao* son atravesados por María Josefa como una posesión del mal de la que ella es víctima. En esta parte, ella se convierte en un canal de la voz superyoica de los padres. El efecto continúa haciendo más víctima a la víctima, como si se tratara de un demonio que ha poseído un cuerpo inocente y al cual hay que exorcizar para librarlo del mal. En ese sentido, la representación de Sendero Luminoso como agente del mal se recrudece.

Algo que también refuerza esta representación del mandato superyoico de Sendero Luminoso es cuando el capitán le cuenta a Mauro el relato sobre la matanza de los niños de Huertahuaycco²⁰, uno de los pocos momentos en los que se trata de humanizar a este personaje militar, por lo que no se presenta su discurso con una visión demasiado crítica. Este relato, basado en un hecho real, es usado para mostrar un aspecto siniestro de la agrupación senderista, ya que se señala que la madre de María Josefa era una lideresa sanguinaria que obligó a las mujeres de la comunidad a ahogar a sus propios hijos para que los militares no oigan a los niños llorar para así no ser descubiertos. En la puesta en escena, el capitán concluye su relato señalando lo siguiente: “¿Tú sabes quien mandó matar a esas criaturas? Su mamacita, tú crees que a ella le importó un pincho los hijos de alguien ¿Por qué me va a importar a mí entonces?” (Teatro La Plaza, 2014). Se sugiere así que la militancia y la maternidad no pueden ser compatibles en Sendero Luminoso, pues el mandato superyoico ordena anteponer la revolución antes que la crianza de los

²⁰ Este relato ha sido tomado del libro *Chungui, Violencia y trazos de memoria*, de Edilberto Jiménez (2018). En él, se describe cómo los jefes senderistas, ante el peligro de verse descubiertos por los militares por el llanto de los niños, ordenaron matarlos a todos. Primero, obligaron a las madres a asesinar a sus bebés y, luego, los mismos senderistas los ahogaron con soguillas.

hijos. De esta manera, Sendero Luminoso se representa como el mal padre: aunque Sendero Luminoso no esté presente físicamente en escena, su mandato y amenaza están latentes, como los mil ojos y oídos al que aludían sus militantes.

Se ha revisado en cada uno de los acápites del presente capítulo cómo se configura de distintas maneras una fuerte identificación con la víctima, y cómo se representa a este personaje sin ninguna posibilidad de acción. El que sea una niña muerta de catorce años tal vez sería un motivo para justificar su anulación; sin embargo, la falta de agencia termina siendo problemática, pues refuerza tópicos del giro ético que, como se ha visto, incide en el sentido común de la actual memoria cultural. En los siguientes capítulos, se verá cómo el mismo giro ético se amplía al abrir nuevas discusiones, pero manteniendo aún un núcleo duro, difícil de transgredir o agujerear. Este se relaciona a la politización de las comunidades andinas, la culpa heredada de los deudos de senderistas y la dificultad de sostener algún movimiento o discurso emancipatorio.

Capítulo 2

Atrapados en el recuerdo de la violencia

Carnaval, obra de teatro escrita por Miguel Ángel Vallejo Sameshima, recibió una mención honrosa en el Concurso Nacional Nueva Dramaturgia Peruana de 2017 en la categoría Teatro para la Memoria organizado por el Ministerio de Cultura. Es la primera obra de teatro escrita por el autor, aunque ha publicado varias obras narrativas, como *Vallejo Urreta: historias de una familia peruana* y *La muerte no tiene ojos*. La dirección de la puesta en escena de *Carnaval* estuvo a cargo de Mirella Quispe y Renzo García Chiok, y se estrenó en el Teatro de la Asociación de Artistas Aficionados (AAA) en agosto del 2018. La obra también se presentó en el LUM, y tuvo una segunda temporada en agosto del 2019 en el auditorio de la Alianza Francesa en el distrito de Miraflores.

La acción de *Carnaval* se desarrolla en un pequeño pueblo andino del Perú a mediados de la década de 1980, en uno de los momentos más álgidos del periodo de violencia política. La obra está estructurada a partir de la conversación entre los dos personajes centrales: Fano y César, de 70 y 65 años respectivamente. Al revivir momentos del pasado, los personajes develan secretos, rencores y culpas, que son reforzadas con la presencia y voz de sus familiares muertos. La obra tiene una estructura circular que empuja a los personajes a vivir, y recordar una y otra vez lo que vivieron en los días que coincidieron con el último carnaval del pueblo, vinculado directamente con la violencia y la muerte. Así, se representa el mandato continuo de una memoria que insiste en que esos hechos no sean olvidados.

En la obra, se presenta a César, dueño de una pequeña tienda de abarrotes. Durante una madrugada, juega una partida de cartas con Fano, un vecino de la comunidad. Ambos apuestan dinero y el saldo de deudas antiguas. Fano gana una y otra vez, pero su verdadero propósito es convencer a César para irse a las montañas esa misma noche para refugiarse,

ya que teme que los militares lleguen al amanecer y los confundan con “los senderos”²¹, lo que llevaría con seguridad a una cruel represalia contra de ellos. Por su parte, César se niega a irse, ya que, en un inicio, no se siente amenazado: él conoce a “Ruso”, un capitán del ejército al que ha abastecido constantemente con víveres de su tienda; por ello, se siente confiado por ese vínculo. En la obra, aparecen también otros tres personajes: fantasmas que interactúan con César y Fano, y que están presentes durante toda la acción sin que los protagonistas sean conscientes de su presencia. Ellos son Carlos, el hijo de cuarenta años de César; Melita, la hija de ocho años de Carlos; y Raquel, la esposa de sesenta años de Fano. Mientras va desarrollándose la acción, se da a conocer que estos tres personajes han sido asesinados extrajudicialmente en los días del último carnaval: a Raquel la mataron los senderistas; y a Carlos y Melita, los militares. El clímax de la obra sucede cuando, a insistencia de César, Fano confiesa que, para salvarse de una redada que le hicieron los militares (y aturdido por el alcohol y el miedo), calumnió y señaló a Carlos como senderista. Ya que Fano sabe que los militares ahora involucrarán también a César con Sendero Luminoso, se explica por qué durante toda la obra le pide a César huir al monte.

El final devela que efectivamente los militares llegaron y los mataron. De esa manera, el público se entera que desde el inicio de la obra ellos también estaban muertos, solo que estaban repitiendo los sucesos de aquel último día. A partir de ese momento, la obra adquiere una atmósfera distinta, ya que los personajes rompen la cuarta pared y se dirigen al público para anunciar que han sido convocados para contar su historia. Cada personaje dice su nombre completo. Luego, la obra vuelve a la primera escena, por lo que se plantea un círculo que se reiniciará. El juego de cartas entre los dos viejos es una

²¹ “Los senderos” es la manera en que ambos personajes nombran y se refieren a los militantes de Sendero Luminoso. Nótese que no se refieren a ellos como “terrucos” o “terroristas”, lo que genera una neutralidad en su referencia a ellos; es decir, no hay en su expresión una connotación despectiva ni familiar o cercana.

repetición constante, un espiral que incide en repetirse, un recuerdo que persiste porfiadamente.

El autor comenta que la idea de la obra nació a partir de entrevistas y testimonios de su propia familia para su novela documental *Vallejo Urreta. Historias de una familia peruana*: “Descubrí el argumento base: mi abuelo y su cliente bebiendo en un pequeño pueblo andino mientras todos los demás habían huido a las montañas para esconderse de la anunciada incursión. Me impactó mucho la imagen a lo Pedro Páramo” (Fonseca, 2018). Esa idea se fue fortaleciendo y nutriendo en un taller de teatro político y memoria organizado por el Goethe Institut y la Universidad del Pacífico en el 2017. Además, en dicho taller conoció a los que serían más adelante los directores de la obra. Mirella Quispe comenta que “Carnaval fue un proceso de casi un año de estudiar temas de memoria entre el dramaturgo y los que al final asumimos la dirección”²². La puesta en escena está fuertemente centrada en las actuaciones y en lograr determinadas atmósferas a través del sonido y del tratamiento del espacio escénico, los cuales logran transmitir una precariedad y marginalidad latentes en todo el tratamiento de la puesta. La incidencia de los anuncios de la radio, que está estropeada, y, por ello, constantemente se interrumpe y cambia de dial por sí sola, genera una atmósfera confusa que disloca el tiempo con las noticias de otra época. Elementos como este son parte del entretejido dramático que perturban y ayudan a construir esta estructura circular que da el efecto de una repetición constante e interminable.

A partir de esta propuesta, cabe preguntarse si la preocupación de la obra con respecto a la insistencia en el recuerdo y el volver a este de forma cíclica no está acaso limitándose a la repetición sin la posibilidad de vislumbrar ninguna salida; es decir, la propuesta remite a la lógica de una memoria cultural hegemónica, que enfatiza

²² Comunicación personal.

constantemente que no olvidar el pasado “hace sanar” la herida dejada por la violencia²³. En ese sentido ¿incide la obra en tópicos del giro ético como la centralidad de la víctima o la evocación de la comunidad andina en el medio de dos fuegos? Estas interrogantes serán desarrolladas a lo largo del capítulo. Antes de ello, cabe comentar que *Carnaval* ha sido producto de la colaboración creativa del autor y los directores en un proceso de estudio en el que se han visibilizado críticamente ciertos motivos recurrentes en la producción cultural en temas de memoria. Así, la obra explora aspectos complejos y ambiguos en los personajes y su relación con la violencia, por lo que intentan alejarse de discursos maniqueos que simplifican el tema del periodo de violencia política. El autor conscientemente tiene una postura crítica e interpela este tipo de tópicos:

[...] la visión de pueblo entre dos fuegos me parece nociva y muy peligrosa, porque deshumaniza a las personas y a la naturaleza del conflicto. Es como decir que el mal llegó de otro planeta y que asoló a gente inocente, sin historia, sin cultura, sin conflictos preexistentes. Por un lado, la idea de la población entre dos fuegos simplifica el papel de quienes cometieron crímenes, como si ellos hubieran sido entes de maldad pura que llegaron a un lugar de bondad pura a destruirlo, y nos impide ver la evolución del conflicto, sus variables, lo que evidencia de las dinámicas sociales anteriores al conflicto. Por el otro, simplifica el mundo tradicional rural peruano, idealizándolo como al buen salvaje. Asimismo, pensando en el presente y el futuro, la mirada de la población entre dos fuegos nos priva de un acercamiento a lo que ocurre ahora luego del conflicto al pensar, primero, que los actores de los crímenes ya no están en el lugar de sus crímenes, cuando un porcentaje muy alto sigue viviendo en la comunidad donde asesinó o torturó a

²³ Véase la Introducción donde se hace referencia a la categoría del “buen recordar”, tomada del estudio introductorio de *Dando cuenta* de Francesca Denegri y Alexandra Hibbett (2016).

alguien; y segundo, nos hace creer que el problema ya se resolvió, porque “el mal” ya no está²⁴.

Tanto el autor como los directores apuntan a convocar a la discusión del tema fuera de los paradigmas y tópicos comunes de la memoria cultural. Por ello, tratan de explorar otras aristas y dimensiones tanto de los personajes como del contexto, con lo que se complejiza el difícil entramado de la representación de la violencia. Sin embargo, ¿logran al final agujerear el giro ético? Esta pregunta será respondida a través del análisis, que se detendrá en los diferentes momentos y movimientos de la obra.

El presente capítulo estará dividido en tres acápites. El primero se centrará en un tópico que la obra remarca constantemente: la importancia de no olvidar y de rememorar el recuerdo que sigue (o debe seguir) prevaleciendo, lo que se analizará a través de la conversación de los personajes de César y Fano. En el segundo acápite se analizarán a los personajes en sus interrelaciones y acciones dentro del contexto de la violencia: sus negociaciones tanto con Sendero Luminoso como con los militares se convierten en estrategias para sobrevivir, por lo que se vuelven ambiguos y complejos en su caracterización. Por último, la tercera parte se centrará en indagar cómo es el tratamiento o respuesta a la injusticia social, y si es que la obra plantea algún discurso emancipatorio latente.

1. Rememorando el recuerdo (o la importancia de no olvidar)

Los personajes de la obra vuelven una y otra vez al recuerdo del carnaval del pueblo. En ese sentido, asocian el universo del carnaval con el de la violencia, atropello y muerte. Se trata de un contraste potente: los personajes se muestran coloridos por los collares de serpentina y de celebración, pero, al mismo tiempo, el talco festivo del

²⁴ Comunicación personal con el autor.

carnaval en sus rostros los representa como figuras espectrales que deambulan en un limbo donde el tiempo transcurre de manera circular: el tiempo cronológico externo avanza, pero ellos están atrapados en el tiempo del mismo carnaval, que es un tiempo estático y repetitivo. El carnaval posee diferentes connotaciones. Por un lado, se trata del rito que año a año se va a repetir; con él, se instaura el singular tiempo de confusión en el que la realidad se ve alterada, lo que supone que las convenciones cotidianas se trastocan y que las diferencias entre clases sociales se difuminen. Como propone Mijaíl Bajtín (2004), en el carnaval

[...] se elabora, en una forma sensorialmente concreta y vivida entre realidad y juego, un nuevo modo de relaciones entre toda la gente que se opone a las relaciones jerárquicas y todopoderosas de la vida cotidiana. El comportamiento, el gesto y la palabra del hombre se liberan del poder de toda situación jerárquica (estamento, rango, edad, fortuna) que los suele determinar totalmente en la vida normal, volviéndose excéntricos e importunos desde el punto de vista habitual. La excentricidad es una categoría especial dentro de la percepción carnavalesca del mundo (pp. 179-180).

De esta manera, el carnaval se constituye como una dinámica que permite la suspensión temporal de las jerarquías sociales. En la obra, el carnaval se constituye como una “fiesta” confusa entre los habitantes del pueblo, en la que además el vecino se comporta completamente distinto a la realidad cotidiana y el individuo aparentemente más despolitizado “baila” con “máscaras” que antes jamás pensó ponerse; por ejemplo, Fano acepta como regalo por parte de militantes de Sendero Luminoso carne de los animales de un poblador de la comunidad que habían asesinado; por su parte, César les da comida a los militares y negocia con ellos para que le permitan mantener la tienda. Aparentemente, el carnaval trastoca las convenciones de toda la comunidad. Como se

mencionó, se trata de un rito que es esperado cada año. Paradójicamente, en la obra, los personajes se encuentran suspendidos en un tiempo circular análogo al del carnaval, como si se tratara de un rito que los lleva a una repetición constante de celebración de vida y muerte a través de un recuerdo que se esfuerza por no apagarse o extinguirse, por no dejarlos descansar en paz.

La lógica de la repetición es también abordada por Sigmund Freud (1992), quien observa que la compulsión de repetición “nos aparece como más originaria, más elemental, más pulsional, que el principio del placer que ella destrona” (p. 23). Esto se debe a que se encuentra muy vinculada con la pulsión (de muerte) y su carácter “conservador”:

Una pulsión sería entonces un esfuerzo, inherente a lo orgánico vivo, de reproducción de un estado anterior que lo vivo debió resignar bajo el influjo de fuerzas perturbadoras externas; sería una suerte de elasticidad orgánica o, si se quiere, la exteriorización de la inercia en la vida orgánica (p. 36).

Por su parte, LaCapra (2008) reconoce una relación entre la repetición y el trauma: El trauma se produce oscuramente a través de la repetición, pues el acontecimiento lentamente traumático no se registra al momento de su ocurrencia, sino solo tras una brecha temporal o periodo de latencia, que en su momento es inmediatamente reprimido, desplazado o negado. Por ello, “el trauma ha de retornar compulsivamente como lo reprimido” (p. 188).

Entonces, la lógica de la repetición se ha abordado en relación a la pulsión de muerte y como representación del trauma, dos aspectos que se desarrollarán más adelante para entender los alcances del discurso desarrollado por *Carnaval*. La obra nos plantea el limbo en el que se hayan atrapados los personajes, por lo que se encuentran condenados a recordar y repetir este ritual de muerte. Asimismo, los personajes se ven amenazados

perpetuamente por dos fuerzas: los militares y los senderistas. Estos grupos no son representados bajo el concepto de “comunidad pura”²⁵, pues, como se mencionó, el autor intenta salir de tópicos simplistas en torno al periodo de violencia y evita representar una comunidad pasiva frente a dos ejes del mal. Aun así, la presencia de estos “dos bandos” de la guerra en sus vidas es lo que articula prácticamente todo el tejido dramático. La obra adopta hacia el final un carácter solemne de conmemoración y denuncia, pues, como se mencionó, los personajes se dirigen al público y develan el verdadero motivo de estar allí:

Fantasmas (*mirando al público*): Acá hemos llegado porque de nosotros han hablado. Y con ustedes nos hemos reunido, un ratito siquiera.

[...] *Todos los personajes dicen su nombre mirando al público:*

Fantasma Raquel: Yo soy Raquel Luisa CCahua de Fano.

[Sucesivamente, cada uno se presenta. Luego, todos juntos dicen lo siguiente:]

Todos: ¿Dónde estamos? ¿Quién nos mató? (Vallejo, 2017, p.38)

En este momento final, se toma consciencia de que los personajes han sido convocados por el público para que cuenten su historia. A partir de su naturaleza cíclica, se puede desprender la premisa principal de la obra: la importancia de recordar un pasado violento y a las víctimas de la guerra. Como sucede por su propia naturaleza, la puesta en escena será representada sucesivas veces, y en distintos años y espacios, por lo que el público cambiará con el tiempo. Sin embargo, las víctimas de la violencia, seres humanos atrapados en el recuerdo, podrán dar su testimonio y sus voces no serán olvidadas.

Con respecto a la preocupación de la obra en recalcar la importancia de recordar un pasado violento, hay que volver a tomar en cuenta las dificultades que implica concebir

²⁵ Se examinará este aspecto con más detalle en el siguiente subcapítulo.

el conflicto solo como un problema del pasado que ya concluyó y tuvo trágicas consecuencias. La articulación del pasado con el presente es fundamental para pensar el conflicto como un síntoma de un problema cuya fractura viene de mucho más atrás y aún continúa. Mirar el pasado aislado del presente, es decir, asociado a eventos que sucedieron y de los cuales se puede aprender, sitúa al espectador en un contexto alejado de la violencia estructural que sigue vigente. Muestra de ello se manifiesta en las diferentes formas de violencia que se siguen viviendo en la sociedad y que están relacionadas directamente con la violencia política de aquellos años. A partir de ello, cabe tomar en cuenta lo propuesto por Francesca Denegri y Alexandra Hibbet (2016):

El “érase” una vez del “buen recordar” invita a cerrar los vacíos del relato, unir las discontinuidades, atar los hilos sueltos para conocer el pasado “como verdaderamente ha sido” y cerrar la herida de una vez por todas. Esta operación restringe el reconocimiento de la fuerza presente de las catástrofes de la historia como movilizadoras del cambio hacia una sociedad más justa; y limita el horizonte de lo posible en el presente. (p. 30).

Si bien la circularidad de *Carnaval* es una estrategia que intenta traer el pasado al presente, la manera en la que esto se lleva a cabo resulta bastante cercana a la del “buen recordar”. Esto se debe a que se aborda lo acontecido como si se encontrara en un tiempo suspendido que no debería olvidarse, pero cuya verdad se encuentra demasiado cerrada en la denuncia de las víctimas de lo que ya pasó. En ese sentido, la estructura de la obra, es decir, el volver a recordar una y otra vez el mismo carnaval de violencia en un eterno retorno interminable, remite a una constante de la memoria cultural que rige actualmente. Además, se explica la repetición de los sucesos vividos por los personajes por haber sido convocados por un público que quiere acercarse a ese pasado desde la distancia del presente. En el fragmento previamente citado, Denegri y Hibbet plantean que el pasado

de un periodo violento, al estar en una constante apertura y revisión, va a contribuir a que se articule e intervenga directamente con el presente. Concebir el pasado como un recuerdo condenado a repetirse y cerrado en el tiempo implica que ese periodo se desvincule. De esa manera, se naturaliza la violencia estructural. En cambio, cuando el pasado interrumpe y descentra el presente, evidencia fracturas más complejas y permite que la memoria esté en un constante movimiento y devenir.

Así, la lógica circular presenta una serie de limitaciones relacionadas con el abordaje del trauma y la manera en que se aborda la obra. Si la estructura de *Carnaval* se aferra al sentido demasiado circular, puede terminar por caer en un discurso demasiado cerrado en la idea de repetir el suceso traumático hasta que este termina por sublimarse. Parece que la circularidad se sustenta en la repetición impulsada por el limbo en el que se encuentran los personajes; y en la ética que se trata de comunicar a los espectadores, que aborda la importancia del recuerdo y de nunca olvidar lo sucedido. De ser así, la lógica de la lógica se sostendría en el concepto del “eterno retorno de lo mismo”. Como señala Gilles Deleuze, se puede diferenciar el eterno retorno de lo diferente (de carácter nietzscheano, que supone “un círculo siempre excéntrico”, en otras palabras, con “el poder de afirmar el caos”) del eterno retorno de lo mismo; este último es de carácter platónico y supone el devenir “amaestrado, monocéntrico, determinado a copiar lo eterno” (citado en Ubilluz, 2009, p. 39). Si al final la lógica de la repetición de la obra cierra demasiado su sentido en el resquebrajamiento de la cuarta pared ya mencionado (que consiste en un gesto de denuncia y defensa de la memoria de lo acontecido para después regresar al entrampamiento circular), la obra presenta un eterno retorno de lo mismo, lo cual se aleja de una dinámica más compleja entre el pasado y el presente (así como del ansia de transformación con miras al futuro).

A partir de la propuesta cíclica de la obra, cabe también analizar cómo se ha enfocado el planteamiento de la víctima. Como se ha señalado previamente, un constante lugar donde el giro ético está muy presente es en la centralización de la víctima. Evidentemente, se cree que es fundamental que se realice una reparación simbólica a las muchas personas que sufrieron atropellos durante los años de la violencia política; esto resulta necesario, sobre todo en una sociedad como la peruana, cuya violencia estructural e indiferencia hacia los diferentes deudos de la guerra aún persiste. Más allá de este punto, se busca enfatizar que en *Carnaval* existen muchas zonas llenas de claroscuros en los laberintos siempre complejos de la memoria. En el momento en el que se da voz a las víctimas, la atmósfera de la obra cambia: se mezcla la ficción con la realidad. Además, el ambiente adquiere una solemnidad particular, pues, por ejemplo, cada actor carga una foto de una víctima verdadera de la guerra. Así se comprueba que los personajes han ido reconstruyendo ante la audiencia sus propios atropellos contra los derechos humanos a manera de testimonio, hasta el momento de ser asesinados por uno u otro bando.

En la escena final, se encuentra el discurso más latente que la obra plantea: el de los derechos humanos y su centralidad en la víctima, aunque se intente ir más allá de la representación de la víctima “pura” a través de personajes ambiguos y contradictorios por el contexto de la guerra. Como se ha revisado en otras secciones, la memoria del discurso de los derechos humanos presenta la importancia de conocer las heridas del pasado para sanarlas, y así poder superar el trauma y volver a la normalidad. Los personajes de la obra están condenados a recordar el carnaval de la violencia que vivieron y buscan una reparación simbólica en su relato. No se intenta desvalorizar ni deslegitimar ninguno de estos preceptos, como lo hace el discurso de la seguridad o el negacionismo. Más bien, se busca abrir las perspectivas a partir de las preguntas movilizadoras de esta investigación: ¿qué sucede con las zonas grises del conflicto? ¿Qué se está velando

cuando se centraliza a la víctima en la guerra interna? Estas inquietudes son parte de una memoria incómoda que implica el ejercicio de un “recordar sucio” como se ha visto en la introducción.

Más allá de la centralización en la víctima, la obra abre discusiones necesarias. Entre otros aportes, desarrolla personajes complejos, alejados de estereotipos. Este aspecto será analizado en el siguiente acápite. Se analizarán los personajes y sus vínculos. Como se ha mencionado, se trata de personajes contradictorios y ambiguos, como muchos pobladores de comunidades que tuvieron que adaptarse, negociar y encontrar la mejor manera de sobrellevar la guerra.

2. Sobreviviendo a la violencia

Como se ha mencionado, un aspecto destacable de la obra corresponde a sus personajes, porque con estos se intenta retratar de manera compleja las contradicciones propias de la gente que vivió en un momento de máxima violencia. Las dinámicas representadas se basan en los acuerdos, tratos y complicidades que surgen entre los pobladores, y su relación con Sendero Luminoso y los militares en el periodo de violencia. Desde el principio, los dos viejos protagonistas, Fano y César, mantienen un vínculo tenso. Más allá de lo que se ve en su dinámica cotidiana de cliente y dueño, guardan secretos y traiciones que complejizan su relación:

César: No me quiero ir contigo. Acá eres un cliente. Acá pagas y te tengo que atender, así me debas plata. En el cerro, si estamos juntos, es porque serías mi amigo, y tú y yo no podemos ser amigos. (Vallejo, 2017, p.29)

Se revela que la base de este vínculo es la culpa. César siente culpa por haberse acostado durante años con Raquel, mujer de Fano; por su parte, Fano siente culpa por haber incriminado como senderista a Carlos, hijo de César, ante los militares. A través de

esa tensión, la obra se va estructurando y llega al clímax en el momento en que ambos secretos son revelados. Durante el desarrollo de la obra, ambos personajes callan o dicen poco sobre los acuerdos y negocios que han hecho tanto con Sendero Luminoso como con los militares. La obra maneja muy bien la ambigüedad en los protagonistas, pues muchas situaciones no se esclarecen ni se sabe quién miente a quién: “César: ¡Acá el amigo de los senderos eres tú! Fano: Los he visto, no más. Nunca he hablado con ellos como tú hiciste. Ni sabía bien quiénes eran senderos ni lo que hacían hasta hace poquito” (Vallejo, 2017, p.25).

Como se ha comentado, la acción dramática de la obra está directamente relacionada a estos dos personajes, especialmente Fano, quien durante toda la obra intenta convencer a César de huir hacia las montañas ante el inminente peligro que teme venir. En ese sentido, los otros tres personajes, los fantasmas, van a ayudar o dificultar, según sea el caso, a cumplir el objetivo central. Además, estos tres personajes están concebidos desde el recuerdo del carnaval: por momentos, bailan, cantan, se llenan de accesorios coloridos o relatan su muerte sin mayor dolor. Habitan un no-lugar y un no-cuerpo. Al encontrarse atrapados en un plano de realidad distinto al de los mortales, se ven alejados de la victimización y el espanto. Se encuentran acaso en un plano “entre dos muertes”, de acuerdo al concepto propuesto por Lacan (1988) con respecto a su análisis de *Antígona*²⁶. Como señala Jorge Jaramillo (2008)

El “entre dos muertes” se refiere a las dos fronteras en las que Antígona se encuentra: la primera es la muerte fáctica, el desenlace final, la corrupción del cuerpo [...]; y la segunda frontera como aquella que da cuenta de un deseo del hombre por aniquilarse para -dice Lacan- inscribirse allí, en los términos del ser (2008).

²⁶ Este volverá a ser referido con mayor detalle para el análisis del siguiente capítulo.

De acuerdo a esta propuesta, se plantea la muerte física o biológica, y la muerte simbólica. Como señala Zizek (2014a), la brecha entre ambas perspectivas puede ser entendida de diferentes formas. Por ejemplo, en el caso del padre de Hamlet, se presenta “la muerte real sin que esté acompañada de la muerte simbólica, sin un ajuste de cuentas” (p. 181). Un caso similar es el de los fantasmas de *Carnaval*: estos han muerto físicamente a causa de lo sucedido durante el período de la violencia política, pero aún no cumplen con su destino simbólico de ayudar a los dos personajes a cumplir el objetivo de escapar del peligro y de la culpa; al final, no conseguirán este objetivo, pues César y Fano también se encuentran muertos y, por lo tanto, están atrapados en el eterno retorno de lo mismo.

Otro punto a recalcar con respecto a los personajes corresponde a la representación de las mujeres de la comunidad. Las dos mujeres de la obra no se definen a partir de los estereotipos que comúnmente se asigna a las mujeres de las comunidades andinas. Así, Raquel, la esposa de Fano, no muestra inhibición con respecto a su sexualidad como tampoco culpa ni arrepentimiento de haber sido infiel. Fue feliz con su vida, porque, además, hizo feliz a su esposo:

Raquel: Las habladas de la gente me tenían sin cuidado. A la viuda López peores cosas le dicen, y ella siendo soltera cría a sus tres hijos con la frente en alto. Como yo era casada, hablaban a mis espaldas, no más. Gentes ignorantes. La culpa en mí no entra. ¿Por qué sentir culpa si mi marido feliz era, si lo cuidaba yo, si me encargaba de negocio y dormía en su cama? (Vallejo, 2017, p.25)

A partir del fragmento, se observa que el empoderamiento de Raquel con respecto a su vida sexual dista del estereotipo con el que se le suele asociar a las mujeres de las comunidades andinas. Por otro lado, la relación y el acuerdo mutuo con su esposo sobre su libertad e independencia escapan a la representación de una pareja convencional de la sierra, donde la incidencia patriarcal es muy fuerte. Por su parte, Melita, nieta de ocho

años de César, es una niña con opinión y carácter. Cuando César intenta desesperadamente alejarla del pueblo y encarga que la lleven a Lima, Melita huye y asume su decisión:

Melita: El papá César quería que me vaya lejos. “Con tu abuela Rosa y tus tías vas a vivir en la capital, en casa con luz y agua”, me decía. Una mañana de helada cuando mi papá Carlos estaba en la mina, el papá César me quiso subir a un camión con un señor que se iba a Lima, “me la deja con mi mujer, paisano, apúrese” le dijo, y ahí salí corriendo. [...] Miedo no tenía yo. (Vallejo, 2017, p.26)

Como se observa, se trata de una niña que toma decisiones, pues se rebela ante la inminente partida hacia Lima. Tiene firmeza y hace escuchar su voz: defiende y dice lo que piensa, y es consecuente con ello. De esa manera, se aleja del estereotipo de la niña desprovista de agencia o victimizada.

Todos los personajes muestran a lo largo de la obra diversos contrastes que les dan una dimensión humana y creíble. Un mérito adicional de los directores es haber convocado a actores y actrices que cumplen a cabalidad el tránsito por el que recorren sus complejos personajes. Sin embargo, hay un punto hacia el final en que los personajes de alguna manera se uniformizan, la acción dramática se resuelve y la obra se convierte en casi un homenaje. ¿Por qué se da este giro en la obra? Aunque el autor es crítico frente al tópico de la comunidad inocente entre los dos fuegos y crea personajes complejos, no logra que estos interrumpen los tópicos convencionales en los que los discursos de la memoria cultural inciden. Al respecto, el autor comenta lo siguiente: “Decidí mostrar personajes que no podían quedar fuera de los dos bandos en conflicto, sea por imposición, miedo o simpatía sincera”²⁷.

²⁷ Comunicación personal con el autor (22 abril del 2020).

Como el mismo autor señala, aunque los personajes de la obra tienen claros matices a resaltar, terminan por constituirse como víctimas de uno u otro bando. De esta manera, el autor se refiere a que “no quedan fuera”, porque toda la comunidad fue víctima de la violencia perpetrada de uno u otro modo por las dos fuerzas. Ello lleva a analizar las implicancias de que los personajes “no queden fuera”: ¿supone ello que los personajes también son parte de la violencia misma? De ser así, ¿por qué la obra marca constantemente una distancia entre los perpetradores y ellos? O, en todo caso, ¿hay una preocupación por quitarles el peso y la sospecha de haber sido ellos también subversivos?

Kimberly Theidon (2004) plantea que sin negar “las presiones ejercidas tanto por los cabecillas de Sendero cuanto por las fuerzas armadas, la idea de "estar entre dos fuegos" no nos ayuda a entender la violencia brutal que involucró a pueblos enteros ni que había un tercer fuego, compuesto por los mismos campesinos” (p. 20). Así, se incide en que para entender el periodo de la violencia política en las comunidades andinas hay que descentrar la idea de los dos bandos (con el pueblo como víctima al medio) y entender que la participación de los comuneros también fue activa, que se defendió y actuó de acuerdo a las circunstancias extremas de la guerra. La frase que motivó el título del libro de Theidon es, en ese sentido, reveladora: “¡Jesucristo, mira lo que hemos hecho entre prójimos!” (p. 19). Entonces, se entiende que la realidad de lo acontecido en el periodo de violencia es más compleja que la presentada en la narrativa del pueblo “entre dos fuegos”. Además, como señala Theidon, la complejidad se evidencia también en las consecuencias históricas de la época:

La naturaleza fratricida del conflicto armado interno implica que en cualquier comunidad viven ex senderistas, simpatizantes, viudas, licenciados, huérfanos... es un paisaje social volátil; una mezcla de víctimas, perpetradores y aquel segmento significativo de la población que borra la dicotomía anterior (p. 20).

De esta manera, se puede observar que, en la comunidad andina de posconflicto, los vínculos sociales cargan con toda esta impronta problemática, la cual, además, remarca las tensiones que se produjeron dentro de estos mismos pueblos durante la violencia política. Según lo estudiado por Theidon con respecto a las consecuencias de dicho período en las comunidades en Ayacucho, resulta claro que esos años trastocaron y modificaron sustancialmente todo el tejido social de estos pueblos. Por ello, la realidad se convirtió en un devenir aciago, aunque más adelante se tendieron distintas prácticas intracomunales de “reconciliación”, muy distintas a lo planteado por los discursos hegemónicos (pp. 257-258). En ese sentido, la analogía del carnaval es muy significativa: se plantea un espacio/tiempo trastocado y febril, en el que la lógica circular de la obra y su repetición del gesto de homenaje a las víctimas hace que la reflexión que provoca el retrato complejo de los personajes andinos se uniformice y se transforme en un gesto meramente transgresor.

Asimismo, otro aspecto a considerar es el de la significancia de la figura del carnaval. En su estudio sobre la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento, Bajtín proponía que, a diferencia de las fiestas oficiales que consagraban al régimen vigente, el carnaval “era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto” (2003, p. 15). A partir de ello, parecería que servirse de esta figura dentro de la obra apunta, como ya se ha mencionado, a trastocar las convenciones de toda la comunidad y a ser así un gesto aparentemente subversivo que resalta las complejidades del periodo de la violencia política. No obstante, como señala Ubilluz (2006), en los carnavales descritos por Bajtín, “amos y siervos intercambiaban sus roles sociales por un tiempo predeterminado para luego retornar sin

protesta al orden jerárquico anterior”. Entonces, “el carnaval es un poner el mundo al revés que ayuda a que el mundo siga estando derecho; es en ese sentido que la transgresión completa la ley” (pp. 38-39). De esta manera, resulta paradójico que, si la intención era explorar las zonas grises de la representación de una comunidad andina durante la violencia política, se trajera a colación la figura del carnaval, pues este tiene la lógica de ser un tiempo de desfogue, pero del cual se regresa al orden establecido. Lo mismo parece suceder en la obra: la ambigüedad en los personajes, que parecería ser un gesto subversivo, más bien ayuda a sostener a un humanismo que no deja de estar vinculado con la matriz discursiva del giro ético y su paradigma victimocéntrico.

Después de haber revisado este punto, cabe imaginar si uno de los personajes de la obra hubiera sido un subversivo. Tal posibilidad, además de abrir otras discusiones, seguramente no hubiera permitido que se realice la escena del homenaje y rememoración a las víctimas. Esto se debe a que el discurso de la obra hubiera sido otro, ya que el marco que la obra plantea está alineado al enfoque de la CVR y los derechos humanos. En dicho discurso, un militante de Sendero Luminoso o sus familias no son consideradas “víctimas puras”. Esta discusión no pretende ser una crítica negativa, solo una apreciación que ayuda a comprender la dirección a la que apunta el enfoque de los derechos humanos y el énfasis que la obra pone en él. No es el punto central de este análisis ampliar la categoría de víctima ni debatir quién o no debe ser considerado como tal: solo se revisa la categoría para contrastarla y cuestionarla. El siguiente acápite se centrará en analizar si se plantea un discurso emancipatorio en la obra, de qué manera está enfocado y cómo el personaje de Carlos cumple un importante papel en este punto.

3. La respuesta a la injusticia social

La obra presenta claramente un argumento de crítica social, principalmente en la representación del hijo minero, Carlos. Este personaje de cuarenta años tiene una hija de

ocho años, Melita. Ella vive con su abuelo, ya que su madre murió en el parto y su padre trabaja en una mina²⁸. La condición económica de la familia es precaria: por más que conservan la bodega, se encuentran en tiempos de austeridad y pobreza. El trabajo del hijo en la mina trae preocupación a su padre, quien le pide que la deje por la contaminación a la que está expuesto. Además, Carlos está sometido a un régimen de explotación laboral y exceso de trabajo.

César: Carlos, hijito, cuando te metías en la mina yo vivía asustado, meses largos pasabas en un socavón rodeado de peligros. [...] de la mina regresabas flaco con marcas en el cuerpo. [...] Poco te importaba tu hija la Melita, que mamá nunca tuvo porque se murió al dar a luz. [...] Tu carácter no se podía amansar (Vallejo, 2017, p.23).

Carlos es un potencial revolucionario, pues quiere cambiar las condiciones laborales de la mina. Además, es un personaje que muestra sensibilidad social. Durante el transcurso de sus intervenciones, cita a poetas y escritores peruanos, cuyo pensamiento incide en la injusticia y el cambio social; entre ellos, se encuentran Alejandro Romualdo (1926-2008), Manuel Scorza (1928-1983), José María Arguedas (1911-1969) y César Vallejo²⁹ (1892-1938). Esto se observa, por ejemplo, cuando cita un fragmento del poema “Temblor” de Arguedas: “Carlos: “No tiembles, no estés temblando; no es sangre; no son montañas; es el resplandor del Sol que llega a la pluma de los cóndores”. Escribió taytacha poeta Arguedas. ¿No era sangre, tayta?” (Vallejo, 2017, p.19). Paula Miranda (2002) analiza este poema dilucidando su fuerza revolucionaria:

²⁸ No se explicita en ningún momento de qué mina se trata, pero, por las características del trabajo, se entiende que la mina es explotada por una empresa sin mayor compromiso hacia los derechos laborales de los trabajadores, que son expuestos a riesgos de contaminación y sometidos a explotación laboral.

²⁹ La referencia a Vallejo no parece ser casual, ya que se puede hacer la conexión con la novela *El Tungsteno* (1931), cuyo tema aborda la explotación laboral en las minas, que es también el agente movilizador del personaje de Carlos.

El canto invoca a diversas fuerzas naturales y mesiánicas para liberar al pueblo atormentado por la injusticia y “tristeza”. La intención, entonces, es lograr por medio del poder performativo de la palabra convocar las fuerzas necesarias para producir una catarsis social.

Carlos está representado como un ser sensible, instruido y que constantemente defiende ideológicamente la lucha de los trabajadores que son explotados a costa de las empresas. Sin embargo, no encuentra cómo canalizar su frustración: solo lo hace por medio de los poemas. Entonces, militar en Sendero Luminoso se convierte en una posibilidad, pues es simpatizante de su ideología. Sin embargo, nunca termina por tomar la decisión de unirse al partido:

Carlos: Yo solo quería llevarme bien con los senderos, porque ellos querían cambiar las cosas. [...] Hablaban mucho y raro, yo no les entendía, pero justicia decían de vez en cuando, y justicia siempre he querido. [...] De seguro algunas ideas en común tendríamos con los senderos, pero no era sendero yo. (Vallejo, 2017, p.20)

En la cita, Carlos presenta un claro y firme deseo por la justicia social, pero, al mismo tiempo, resalta que este no se puede encauzar por medio de un discurso como el de Sendero Luminoso. Resulta significativo que “no los entienda”, pues deja en claro que su propio discurso emancipatorio contrasta con el de Sendero Luminoso (lo cual sugiere un desencuentro entre su visión del mundo y la ideología senderista). Aun así, hacia el final, ante la incriminación que hace Fano, los militares terminan por detener y asesinar a Carlos. Luego, irán a su casa y encontrarán los poemas, que verán como material subversivo.

Hasta este momento, se han presentado características generales del único personaje de la obra que plantea una discusión explícita con respecto a la injusticia social,

pues es crítico y consciente de la fractura social que existe entre explotadores y explotados. A través de ese personaje, se evidencia una voz inconforme, pero, a la vez, resignada ante una realidad que lo supera. No encuentra en él el impulso que lo empuje a una acción concreta, no necesariamente por medio de la militancia en Sendero Luminoso, sino, por ejemplo, a través de la participación en movimientos de sindicatos o huelgas. Su discurso se apoya en exponer el problema; en ese sentido, al recordar y recitar poemas, los conecta con su frustración. De esta manera, el personaje se acerca, hasta cierto punto, a la noción hegeliana de “el alma bella”: con esta figura se designa “la actitud histórica de deplorar los despropósitos del mundo mientras se participa activamente en su reproducción” (Zizek, 2016, p. 39). El deseo de justicia de Carlos lo lleva a criticar abiertamente la realidad social, pero nunca se llega a movilizar lo suficiente como para demostrar en la praxis sus afanes de transformarla. Además, como se verá a continuación, la misma obra teatral es la que no deja que este personaje trascienda más allá de sus reclamos y demandas al gran Otro.

Algunos de los autores a los que Carlos hace referencia pertenecieron al movimiento indigenista, corriente artística e intelectual cuyo tema central era la justicia social y un álgido deseo emancipatorio del indígena. Juan Carlos Ubilluz (2017) alude a la efervescencia y pulso de esta corriente:

Muy lejos del dogmatismo, la narrativa indigenista no solo ha hecho suyo el deseo de emancipación del indio, sino que ha indagado sobre su potencia y su sentido ideológico. A lo largo de sus cuentos y novelas, se desarrollan preguntas perspicaces sobre la relación entre los indios y la nación, la cosmología andina y el socialismo, y las comunidades indígenas y el partido vanguardista. Quizás no exista en la historia del Perú una corriente literaria que haya acogido con tanta

vitalidad la potencia y la apertura de un proceso de emancipación todavía en curso (p. 13).

El movimiento indigenista, por tanto, es un llamado urgente a trastocar el orden dominante y opresor. En ese sentido, el motor movilizador del personaje de Carlos evoca los deseos de los protagonistas de la literatura indigenista. Sin embargo, el planteamiento de la obra (en disonancia frente al potencial crítico de dicho personaje) decide ir por el lado del giro ético, porque sigue el paradigma de la producción cultural que aborda el conflicto armado interno. En este punto, se aprecia claramente lo que Ubilluz (2017) sustenta con respecto a la diferencia entre los discursos de la literatura indigenista y la del conflicto armado:

La literatura indigenista presupone la toma de poder violenta. Y a veces la espera con tanta ansiedad y la demanda con tanta fuerza que se despreocupa de las violaciones a la ética del estado de derecho “democrático” y del discurso humanitario. Asumiendo en parte que el mayor acto de amor es eliminar a quienes condenan al pueblo a la miseria, el indigenismo inhibe la ética en nombre de la política. La literatura del conflicto armado pertenece, por el contrario, a la época del giro ético [...] una postura ideológica que sacraliza la ética “democrática” - humanitaria- hasta el punto de inhibir la política de emancipación (pp. 231-232).

Siguiendo esta idea, se puede afirmar que la perspectiva revolucionaria de Carlos, cercana a la de la literatura indigenista, se ve sublimada por la lógica del giro ético presente en el discurso de esta obra, la cual se inscribe dentro de la tradición de la producción cultural sobre el conflicto armado. Esto permitirá transformar a este personaje en una víctima convencional, por lo que no se perturbará demasiado la narrativa humanitaria hegemónica que termina por sostener *Carnaval*.

Las cifras y balances sistematizados por la CVR (2003) han sido producto de años de trabajo e investigación; asimismo, han supuesto el trabajo en conjunto de muchos profesionales de las ciencias humanas y sociales, así como de un gran equipo que recogió cientos de testimonios, archivos y material que han sido necesarios para comprender la magnitud de la guerra. A partir de lo expuesto por la CVR, se sabe que, en esos años, en medio de la guerra, no era fácil distinguir el despropósito y poca coherencia que tuvo Sendero Luminoso con la población andina. Entonces, ¿cómo se explica que Carlos, un hombre sensible a la injusticia social y de espíritu revolucionario, no haya terminado militando en Sendero Luminoso? ¿Cómo este minero y padre viudo de una hija tenía la claridad para distinguir que los propósitos de Sendero Luminoso distaban de sus deseos revolucionarios? Evidentemente, es posible que el personaje tome decisiones a partir de intuiciones o aspectos subjetivos. Más allá de eso, se considera que las interrogantes planteadas con respecto a este personaje en concreto deben tomarse en cuenta, ya que, para el discurso principal de la obra, es importante que quede claro que Carlos no perteneció a la agrupación senderista. Esta idea refuerza el enfoque de la obra a partir del discurso de la categoría de la víctima: resulta más oportuno o políticamente correcto que los militares asesinen a un hombre inocente y trabajador que a un “terrorista”, que se constituye como un sujeto execrable y abyecto que no encaja en los discursos centrales de la memoria.

Entonces, por un lado, en *Carnaval*, se distingue el discurso de Sendero Luminoso, que no tiene rostro, es extremo y hay que condenar; por otro lado, se encuentra el discurso de Carlos, cuyo deseo revolucionario no termina de concretarse. Aunque el personaje simpatiza con la agrupación senderista y entiende su lucha, decide quedarse al margen y en la duda. Esto lleva nuevamente al planteamiento inicial de la investigación: lo ético inhibe lo político, es decir, la emancipación. Así, se presenta a un potencial

revolucionario aplastado por el discurso del giro ético que sostiene la obra. Si bien por medio de Carlos se insinúa la posibilidad de un proyecto emancipatorio distinto al de Sendero Luminoso, su acción en esa dirección tampoco termina por concretarse, ya que se le convierte en una víctima más. En cambio, se presenta sin ambages la realidad de lo acontecido en ese período de la historia peruana: el discurso emancipatorio de Sendero Luminoso y la guerra que declaró al Estado conllevaron a casi 70000 muertos, tanto por el accionar senderista como por el de las fuerzas del orden y las de los demás actores involucrados; y una crisis social y económica incalculable. Como consecuencia de esta catástrofe, se ha instalado en el imaginario peruano el miedo a que el fantasma de Sendero Luminoso regrese; además, dicha idea se ve apoyada por ciertos sectores políticos y económicos, y medios de comunicación. En ese sentido, cualquier discurso de emancipación que busque liberarse de opresiones e inequidades ha sido inhibido. Lo que sucede con Carlos dentro de *Carnaval* resulta, entonces, bastante sintomático de este trasfondo, en el que el giro ético no permite pensar en la posibilidad de que la emancipación no tenga por qué llevar solo al desastre y a la destrucción, sino que acaso también tendría el potencial de conducir a la población a un mundo más justo e igualitario.

Capítulo 3

La incómoda presencia de los restos abyectos en *La hija de Marcial*

Elegida como una de las obras ganadoras del concurso de dramaturgia Sala de Parto 2015³⁰, *La hija de Marcial*, obra de teatro escrita y dirigida por Héctor Gálvez, se estrenó en el Teatro de la Universidad Pacífico en septiembre del 2017 y en el LUM ese mismo año. Héctor Gálvez es un cineasta consolidado en nuestro medio: películas como *Paraíso* (2009), *NN: Sin identidad* (2014) y el documental *Lucanamarca* (2008) (codirigido junto a Carlos Cárdenas) dejan ver su interés y búsqueda recurrente sobre otras narrativas del conflicto y la violencia política de los años ochenta. *La hija de Marcial* no es la excepción, ya que pone en la mesa discusiones que no han sido tratadas ni revisadas por los discursos tradicionales de la memoria hegemónica y la mayoría de la producción cultural posconflicto: ¿qué sucede con los restos de los militantes senderistas asesinados extrajudicialmente? ¿Acaso no tienen también deudos que conviven con la herencia de la violencia? Según lo planteado por Cynthia Milton (2018), hay expresiones artísticas sobre este período de violencia en el Perú que no traducen necesariamente una narrativa singular o incluso coherente, pero que sí pueden “promover múltiples recuerdos y significados, oponiéndose implícitamente las tendencias homogeneizadoras de las memorias institucionales” (p. 43). Este sería el caso de las películas de Gálvez ya mencionadas, así como del objeto de estudio de este capítulo.

Ya José Carlos Agüero, tanto en *Los rendidos. Sobre el don de perdonar* como en *Persona*, ha abierto nuevos puntos invisibilizados por el discurso de la seguridad al representar a sus padres senderistas no como demenciales asesinos, sino como padres que quisieron lo mejor para sus hijos. Desde la visión de Agüero, los padres están

³⁰ Como se ha mencionado en el capítulo anterior, Sala de Parto es una iniciativa del Teatro La Plaza. En sus diversas ediciones, se ha ido consolidando como un espacio que contribuye a la realización de nuevas obras de dramaturgia peruana. Con ello, incentiva a la reflexión sobre diferentes temas desde el arte teatral, entre los que se encuentra el conflicto armado. Usualmente, las obras premiadas poseen un discurso cercano al del giro ético.

equivocados, pero les atribuye una humanidad que no encaja dentro del discurso oficial. Sin embargo, podríamos decir que su discurso no agujerea el giro ético al seguir dependiendo de la figura de la víctima (aunque en una operación más compleja de lo usual) y al postular que cualquier discurso emancipatorio trae consigo solamente “el mal”³¹.

En este capítulo, se postula que, así como en los libros antes mencionados de Agüero, en *La hija de Marcial*, Juana (la hija del senderista cuyos restos son encontrados en un patio de un colegio abandonado que antes sirvió como base militar) está representada y construida desde un discurso ético que se cimienta sobre la empatía hacia ella como víctima. Sin embargo, la obra no trata de indagar acerca de la dimensión política del movimiento en el que militaba su padre ni mucho menos vislumbrar algún proyecto emancipatorio alternativo.

La trama de la obra *La hija de Marcial* está contextualizada en la comunidad de Cruzpata en Ayacucho en el año 2002. En el patio de un colegio abandonado que sirvió de base militar en los años ochenta, el actual propietario del terreno encuentra los restos óseos de un hombre desaparecido en 1983. Acude al alcalde del pueblo y juntos descubren que la chalina que cubre parte de los huesos lleva las iniciales “M.S.A”. Entonces, el propietario deduce que se trata de un hombre de la comunidad llamado Marcial Solórzano Allauca, desaparecido veinte años atrás durante el periodo más álgido del conflicto armado. A partir de este hallazgo, Juana, la hija de veinte años de Marcial, pide a las autoridades exhumar el cadáver de su padre para darle sepultura en el cementerio de la comunidad. Ella apenas lo recuerda, porque desapareció cuando era una niña de dos años, pero guarda el recuerdo a través de su madre, quien lo buscó por años hasta que se perdió

³¹ Como plantea Badiou (2004), el giro ético presenta como principio activo al “Mal”, por lo que se considera que “toda tentativa de reunir a los hombres en torno de una idea positiva del Bien, y más aún, de identificar al Hombre por tal proyecto, es en realidad la verdadera fuente del mal mismo”; es decir, toda voluntad colectiva del Bien “hace el Mal” (p. 38).

en la locura y el alcohol. Juana, al enterarse de que su padre fue senderista, lo culpa del destino de su madre y entiende el rechazo de su comunidad. Desde Lima, las autoridades correspondientes no autorizan exhumar el cadáver por tratarse de un “terrorista”. Finalmente, Juana se lleva el cráneo de su padre con ella: se trata de la única manera que encuentra de salvar algo de sus restos, ya que el alcalde le recomienda al propietario demoler todo el patio y los restos, y desecharlos como basura con el desmonte. Aunque la obra propone rupturas con la linealidad cronológica de la historia (como con la escena de la aparición de las mujeres muertas que no pueden descansar por no tener sepultura; o la extraña escena en que Juana, aparentemente, se queda una semana entera en la fosa durante el día de los muertos), tiene una acción dramática clara: consiste en que Juana logre darle una sepultura a su padre. Todo lo que se hace en la obra apunta a esta acción central.

La puesta en escena, dirigida también por Gálvez, se concentra en el realismo de las actuaciones, por lo que selecciona los mínimos elementos de utilería y mobiliario. Del mismo modo, plantea una escenografía austera y efectiva que, articulada con el lenguaje lumínico, logra recrear y plasmar las distintas atmósferas por las que transcurren los eventos. Estos elementos resaltan además el proceso emocional de Juana.

En cuanto a las funciones y la temporada teatral que tuvo la obra, se presentó en el Teatro de la Universidad del Pacífico. Este espacio es una institución particular. En la Universidad del Pacífico estudian principalmente universitarios de nivel socioeconómico de clase media alta y alta. La especialización de la casa de estudios se centra sobre todo en administración y economía, y no precisamente en el estudio de las ciencias sociales y humanas. Sin embargo, su centro cultural apuesta por obras distintas a las del circuito comercial convencional por su temática, discursos escénicos o búsquedas más experimentales. A partir de esta política y visión, *La hija de Marcial* se presentó en este

espacio. A través de los esfuerzos de algunas instituciones privadas, se apuesta por este tipo de proyectos. El Estado aún muestra algunas limitaciones frente a ciertos temas del conflicto, principalmente frente a todo lo relacionado con la imagen y representación del “terrorista”³². De hecho, actualmente, existe un concurso de dramaturgia nacional organizado por el Ministerio de Cultura y uno de los rubros es “Teatro Memoria”. Aun así, todavía será difícil que una obra que intente ampliar el giro ético o plantee otras narrativas del conflicto logre obtener visibilidad en dicho concurso.

La obra no “sataniza” ni al ejército ni a Sendero Luminoso, sino más bien guarda una posición algo imparcial, pues se les da voz principalmente a los nuevos actores de la comunidad: el alcalde, el profesor, el nuevo propietario y, por supuesto, a la hija del senderista caído. En una nota realizada sobre la obra, Héctor Gálvez señala lo siguiente:

Aquellos años fueron momentos de terror en los cuales identificar quién estaba en el lado correcto era muy difuso. Me interesa mostrar el peso con el que cargan algunos hijos por ser parientes de víctimas de la violencia y cómo estos hechos que sucedieron hace más de veinte años siguen dando que hablar (Redacción Perú21, 2017).

Se observa, entonces, que Gálvez clasifica al senderista como una “víctima de la violencia”, algo que podría descentrar en cierta medida el discurso de la “víctima pura”, muy presente en el discurso de los derechos humanos y la CVR³³, lo que además resalta la dimensión “difusa” del conflicto y las consecuencias que todo esto aún sigue “dando que hablar” dentro del Perú contemporáneo. Queda entonces analizar hasta qué punto *La hija de Marcial* problematiza al paradigma del giro ético y si acaso lo llega a descompletar o si solo termina ampliando sus coordenadas discursivas.

³² La Ley de Apología al Terrorismo tiene un margen que termina convirtiéndose en un mecanismo de censura de parte del Estado. Reconocer al senderista como una víctima de la guerra puede ser entendido como apología o incluso vincularlo directamente al partido Movadef (Movimiento por la Amnistía y los Derechos Fundamentales).

³³ Este es el discurso que se representa en *La Cautiva*, como se ha analizado en el capítulo 1 de esta tesis.

Este capítulo, como los anteriores, se dividirá en tres secciones. El primer acápite se centrará en examinar la relación intertextual de *Carnaval* con *Antígona* de Sófocles, y la relectura que hacen de dicha tragedia José Watanabe y Yuyachkani; asimismo, se analizará el vínculo que se puede trazar con el testimonio de Honorio Curitomay expuesto en el documental *Lucanamarca* sobre cómo no se le permitió enterrar a su hermano senderista dentro del pueblo. En la segunda parte, el análisis se centrará en Juana, el personaje central de la obra, y el estigma que lleva por su vínculo de filiación: ¿qué carga lleva consigo y qué significa ser la hija de un senderista dentro de su comunidad? Finalmente, el tercer acápite se enfocará en revisar cómo es que lo representado en *La hija de Marcial* se puede relacionar con la categoría del “recordar sucio”³⁴, y cómo se auscultan ciertos aspectos del discurso de la reconciliación y de las dinámicas de las comunidades en el contexto del posconflicto, para así analizar el alcance de la crítica político-social que se desarrolla en esta obra.

1. Antígona y la violencia política

El concepto de “intertextualidad” se refiere a la relación de un texto con otro anterior para articular una especie de diálogo entre aquellas diferentes producciones. Como propone Roland Barthes, incluso se podría considerar que todo texto “es un intertexto; otros textos están presentes en él, en estratos variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y de las culturas que lo rodean; todo texto es un tejido nuevo de citas anteriores” (citado en Marchese & Forradellas, 1994, p. 217). Más allá de esta propuesta, se tomará la noción de “intertextualidad” considerando la conexión bastante sugerente y obvia entre las obras, pues, explorar tales vínculos explícitos puede permitir comprender mejor el trasfondo discursivo de las obras en

³⁴ El “recordar sucio”, categoría antes mencionada, visibiliza otras complejidades del conflicto alternas al discurso de la CVR. Según Francesca Denegri y Alexandra Hibbett (2016), consiste en un intento por seguir complementando el informe; asimismo, busca aportar en la investigación y estudio de las diversas memorias que la violencia política ha dejado.

cuestión. A continuación, se tomarán como referentes la tragedia griega *Antígona* de Sófocles, y la versión peruana de dicha obra de José Watanabe y Yuyachkani para examinar la gesta de la protagonista de la obra de Gálvez en paralelo a las propuestas éticas de dichas obras.

Antígona de Sófocles es una de las obras canónicas del teatro universal. Asimismo, se trata de una de las tragedias griegas más vigentes, debido a los vínculos que se han establecido entre la obra y el pensamiento político en los últimos tiempos; esto se debe a que aborda el tema de la resistencia al poder, y presenta una potente caracterización de la protagonista y de su imperativo ético. Además, a partir del lugar canónico de la obra, ha trascendido la figura del personaje de la hija de Edipo en el imaginario cultural. Como señala Georg Steiner (1987), esto ha llevado a que los personajes y arquetipos de esta producción perduren en el arte y en las reflexiones filosóficas, así como a que haya un gran número de adaptaciones y relecturas a partir del hipotexto³⁵ sofocleo. Según lo propuesto por José Cabrera Sánchez (2016), en la tradición de la tragedia griega se tienden a confrontar la dimensión de la razón y el deseo:

El entrecruzamiento de los problemas políticos y jurídicos de la ciudad (el papel de los gobernantes, la función de la ley, los efectos de su transgresión, etcétera) con el eros, lo que transforma a la tragedia en un espacio de representación privilegiado a partir del cual abrir el debate sobre la relación entre la ley y el deseo (p. 217).

Esta idea se manifiesta claramente en el desarrollo de la acción en *Antígona*. Como se sabe, el conflicto principal de la tragedia de Sófocles se centra en la rebeldía de Antígona frente al decreto de Creonte que le impedía darle sepultura a su hermano Polinices, pues este había traicionado a Tebas, su patria. Creonte indica que el cuerpo del

³⁵ Según lo planteado por Gérard Genette (1989), el “hipotexto” es la fuente textual primigenia con la que se va a llegar a relacionar de alguna forma una obra posterior, llamada “hipertexto”.

traidor no debía recibir los honores fúnebres y, por el contrario, tenía que ser dejado a la intemperie para que lo devoren los perros. Antígona no acepta esto y trata de enterrar a su hermano, lo que la lleva a ser condenada al encierro en una tumba, en la que ella termina suicidándose. El sacrificio de la joven por la memoria de su hermano es un gesto de defensa sin concesiones de su perspectiva ética: justamente, Lacan (1988) parte del caso de Antígona como heroína trágica para arribar a la máxima en la que condensa la ética del psicoanálisis: “de lo único que se es verdaderamente culpable es de ceder en el deseo” (p. 379). En ese sentido, Antígona es un sujeto que no cede en su deseo (enterrar a su hermano Polinices), incluso cuando ello atenta en contra de su misma autopreservación.

De esta manera, se observa que en el argumento de esta obra “resulta central un aspecto a todas luces político, en tanto la historia gira en torno a la relación polémica entre el sujeto y la organización gubernamental de la ciudad” (Cabrera Sánchez, 2016, p. 218). Antígona lucha por lo que considera justo y se opone al mandato de la ley de Creonte, quien, como señala el adivino Tiresias, está yendo en contra de las tradiciones. Como señala Žižek (2014a), la persistencia de Antígona la lleva al punto de convertirla “en la pulsión de muerte, en el ser-para-la-muerte, atterradoramente despiadada, excluida del círculo de los sentimientos y consideraciones diarios, de las pasiones y temores” (pp. 161-162). El no ceder en su deseo posee, entonces, una clara connotación ética que va más allá de lo mundano: su acción la lleva a trascender, pero no deja de estar conectado con el espacio social. Para ahondar en el acto ético de Antígona, cabe revisar lo señalado por Cabrera Sánchez (2016),

El acto de Antígona es ético en la medida en que rebasa los márgenes del campo del Otro en los que ella se ubicaba, franqueamiento que sólo es posible en la medida en que su pasión, su deseo, no flaquea y la conduce hacia la consumación trágica

de su acto: una muerte que no es sólo biológica, sino sobre todo simbólica. El deseo puro de Antígona es un deseo de muerte, y el cumplimiento de este deseo supone una transgresión del campo del Otro en que ella se ubica (pp. 223).

Así, el acto ético de Antígona se encuentra relacionado a la dimensión del deseo, mediante el cual la joven irrumpe dentro del orden simbólico y sostiene su singularidad. Este aspecto puede relacionarse con lo planteado en el capítulo anterior con respecto al “estar entre dos muertes”: el lugar al que Antígona es llevada por la defensa de su deseo es el espacio fronterizo entre su muerte simbólica y su muerte “real”. Como sostiene Žižek (2014a), “en el caso de Antígona, su muerte simbólica, su exclusión de la comunidad simbólica de la ciudad, precede a su muerte real e imbuye así a su personaje de sublime belleza”, lo que se explica porque estar “entre dos muertes” es “un lugar de belleza sublime, así como de monstruos aterradores, es el asiento de *das Ding*, del núcleo traumático-real en pleno orden simbólico” (p. 181). A partir de lo revisado, se puede concluir que, en la obra de Sófocles, Antígona llega a poner en entredicho el orden simbólico por medio de la posición firme frente a su deseo y no ceder en su apuesta ética. Esto termina con su vida, pero permite que su acto contenga una dimensión política que perturba el orden de la realidad en Tebas. Finalmente, estos aspectos explican por qué la tragedia sigue interpelando a quienes se acercan a ella.

A continuación, habría que preguntarse si la operación presentada en la obra sofoclea, tanto en el campo de la ética como de la política, se encuentra también en *La hija del Marcial* o si acaso lo que sucede con Juana posee una connotación bastante diferenciada. Si bien ambas obras comparten ciertos núcleos dramáticos (el deseo de enterrar a un familiar que se considera “enemigo” de la comunidad, la oposición por parte de las autoridades para que ello se lleve a cabo, la exclusión a la que es llevada la protagonista), las diferencias son claras con respecto de la dimensión ética de la

producción de Gálvez: aunque Juana se lleva el cráneo del padre al final, cede en su deseo original, pues no logra que el cuerpo de Marcial sea enterrado en el pueblo. Además, Juana termina con vida. Si bien abandona la comunidad al final, lo único que le aferraba a dicho lugar era cumplir con el deseo materno de esperar a su padre. En ese sentido, Juana no perturba tanto el orden simbólico como Antígona y no llega a adquirir el carácter de avatar de la pulsión de muerte. Ya en el siguiente subcapítulo se indagará más en las particularidades de la protagonista de *La hija de Marcial* para desentrañar cómo su caracterización se alinea más de acuerdo al horizonte del giro ético y no tanto al de la rebeldía ética de una heroína trágica como Antígona.

Como se ha mencionado previamente, la influencia de la obra de Sófocles ha sido grande a lo largo de la historia. Como ha observado Rómulo Pianacci (2015), ha habido una gran cantidad de reescrituras dramáticas del mito de Antígona y de los arquetipos de la tragedia griega en América Latina, en países como Argentina, Chile, Colombia, Cuba, México y Nicaragua, entre otros. Un caso en particular es el de la versión de esta obra desarrollada en Perú por José Watanabe y el grupo Yuyachkani, titulada también *Antígona*. En esta producción, se reformula el acercamiento a los arquetipos de esta historia para trazar paralelos con el contexto de violencia política por el que había pasado el país. La obra se estrenó por primera vez en el año 2000, pocos meses antes de la renuncia por fax de Alberto Fujimori a la presidencia. Desde el mismo proceso de creación de la obra, se buscó que esta conectara con los años de violencia política, como indica Miguel Rubio (2010), director del grupo Yuyachkani:

[c]uando preparábamos *Antígona*, Teresa Ralli convocó a un grupo de mujeres madres y hermanas de desaparecidas para hablar de ese trabajo. Las mujeres escucharon atentas antes de darnos sus testimonios y se asombraron al encontrar la historia de Antígona tan similar a la suya y, más aún, al saber que esa historia se

venía contando en los teatros del mundo desde hacía más de dos mil quinientos años. Ver y escuchar en nuestra sala a esas Antígonas peruanas y entrar en diálogo con su realidad cotidiana de luchar por encontrar los cuerpos de sus maridos y hermanos para darles sepultura no sólo nos hizo entender por qué hacíamos este trabajo, sino que además le dio a Teresa Ralli la base de la presencia física que, sin saberlo muy claramente, estábamos buscando (p. 278).

Así, se observa que las experiencias de los testimonios de estas mujeres, marcadas por la violencia de la guerra, así como la intención clara de reflexionar acerca de lo acontecido fueron parte clave para la construcción dramática de esta producción. Además, cabe resaltar que todo el proceso se desarrolló antes de la creación y el trabajo de la CVR, por lo que se puede plantear que se trata de un antecedente significativo, desde el teatro, para lo que luego se abordará con el trabajo de la comisión³⁶.

La obra de teatro presenta algunas características particulares. Esta se plantea a partir de seis monólogos que son interpretados por la misma actriz (Teresa Ralli en la puesta en escena original). Si bien se cuenta la historia de Antígona y su desafío a la autoridad de Creonte, quien narra lo que sucedió es el personaje de Ismene, la hermana de la protagonista. Esta narradora en la tragedia original se presenta como un personaje secundario que evita involucrarse en el conflicto central de la historia al no apoyar en un inicio a su hermana con el entierro de Polinices. Más adelante, Ismene trata de compartir la responsabilidad por el desacato a la ley, pero Antígona no se lo permite; Ismene le ruega a Creonte que no condene a su hermana, pero este tampoco le hace caso. Como menciona Zizek (2014a), frente a la “inhumanidad” de Antígona, Ismene se presenta más

³⁶ Cabe resaltar que ya desde la década de los ochenta e inicios de los noventa, con producciones como *Contrael viento* y *Adiós, Ayacucho*, Yuyachkani se encontraba comprometido con el desarrollo y puesta en escena de obras que reflexionaban sobre el espiral de violencia en el que se hallaba sumida la nación peruana. Como indica Cynthia M. Garza (2018), antes de las labores de la CVR, “Yuyachkani puso en escena actuaciones que sirvieron de testimonio para muchos de los que en Lima fingían no saber o de plano no deseaban hacerlo” (p. 228). Asimismo, ya luego de instaurada esta comisión, el grupo teatral participó con acciones escénicas “como parte de las audiencias públicas de la CVR programadas en el campo” (p. 230).

bien como alguien “amable, considerada, sensible, dispuesta a llegar a un arreglo, patética, ‘humana’” (p. 161). Se trata, entonces, de un personaje bastante pasivo, salvo en el cambio de decisión que presenta cuando Antígona es condenada. En la versión de Yuyachkani y Watanabe, como observa Gino Luque, “la nueva acción dramática recae sobre Ismene, y tiene que ver con el remordimiento que padece por no haber ayudado a Antígona a enterrar a su hermano, aunque era una acción justa, noble y necesaria”. De esta manera, “[l]a imposibilidad de modificar el pasado y justificarse ante los hermanos muertos la sumen en una espiral de culpas cifrada en la perversa confrontación de los rostros del pasado que la acusan por su decisión deshonrosa” (2008, p. 76). De esta manera, el tema de la memoria y de la culpa son puestos en primer plano en la reflexión de la reescritura de la tragedia clásica. Como ya se comentó, cabe resaltar que la obra trata de conectar su reflexión con lo sucedido durante el período de violencia política en la nación peruana:

[Si bien] ni el texto ni la puesta en escena poseen referencias a un contexto histórico específico, el producto resultante llevaba a los espectadores a conectar lo visto con la historia reciente del Perú. Este efecto se debe, justamente, a la ausencia de referentes concretos, cuya consecuencia 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” (Luque, 2008, p. 77).

Asimismo, en esta obra se plantea la necesidad de indagar en la memoria de lo acontecido para que, a partir de ello, se pueda llegar al plano de la justicia. No obstante, como plantea Luque (2008), en la obra no se propone este “problema en términos de víctimas y victimarios”, pues, bajo esas categorías maniqueas, “se convertiría a Ismene, por no haber accedido a la petición de su hermana, en cómplice de la violencia y se la juzgaría culpable simplemente por haber sobrevivido”. Por el contrario, la obra apunta a

exhortar “a la multiplicidad de actores que formaron parte del conflicto armado interno desde puntos de vista alternativos y más flexibles, y ofrece, a su vez, la posibilidad de explorar la «memoria no heroica» de quienes desempeñaron el papel de espectadores”. En ese sentido, si bien “el texto es un detonante de la culpa latente del público con relación a los hechos de violencia del pasado”, el énfasis que se le da a “la desmesura con que Ismene asume su culpa revela los peligros de quedarse en una actitud de este tipo y reducir la existencia a un remordimiento perpetuo como compensación por la inercia pasada” (p. 79). De esta manera, la obra de Yuyachkani y Watanabe presenta una reflexión ética que invita al público a pensar en su accionar y responsabilidad durante el período del conflicto, y en lo peligroso que podría resultar el quedarse en una posición que se encierre en la mera repetición del suceso traumático hasta que este termine por sublimarse (en una lógica parecida a la que se encuentra en *Carnaval*, como se discutió en el capítulo anterior).

¿De qué manera se relaciona la obra teatral de Gálvez con la propuesta de Watanabe y Yuyachkani? En primer lugar, se puede observar que la acción se ubica después de un periodo de violencia política y que las consecuencias de este afectan claramente a sus protagonistas. No obstante, si bien Ismene sufre por haber sido alguien que no pudo actuar de una manera más parecida a la de su hermana Antígona, Juana no siente realmente culpa por lo que ha pasado, pues ella no asume mayor responsabilidad frente a lo acontecido durante el conflicto: en ese entonces, era una niña; en todo caso, el que podría ser considerado como actor es su padre. Además, en la caracterización de la protagonista de *La hija de Marcial* se resalta más su dimensión afectiva frente al legado de sus progenitores, pues la reflexión sobre la dimensión ética tiene menor peso en la configuración del personaje; en cambio, el sufrimiento por el que tiene que pasar por no poder cumplir con el deseo materno de enterrar a su padre senderista consiste en un

motivo importante para entender el proceder del personaje. Mientras que Ismene se pierde en el remordimiento (que se propone como un problema dentro de la obra), Juana se va de su pueblo tras la frustración por no haber podido darles sepultura a los restos de su padre y conservando solo el cráneo de este en un final que resalta los antagonismos internos de la comunidad en el posconflicto.

Otro aspecto que se debe considerar es el contexto de producción y recepción en cada caso, pues ello permitirá diferenciar su dimensión reflexiva. *Antígona* de Yuyachkani y Watanabe se estrena meses antes de la creación de la CVR³⁷; en ese entonces, el discurso humanitario sobre la memoria no tenía todavía la dimensión que adquirió con los años tras la difusión del *Informe final* de la CVR (2003) y otras iniciativas de esa índole. Más bien, como observa Luque (2008), los espectadores frente a los que se presentaba la obra tenían “una posición ambigua frente al conflicto armado interno” y su autorrepresentación frente a lo acontecido “no resultaba menos equívoca y conflictiva”. Se trataba de “un público que, en una coyuntura de lucha contra la impunidad, empezaba a entrever las implicancias de su indiferencia”. El sentir de Ismene por su actitud pasiva frente a hechos escandalosos de violencia se prestaba para que un público, mayoritariamente limeño, pudiera ver reflejada “su identidad problemática y sus conflictos irresueltos frente al proceso de violencia política”. Además, “el ejercicio del personaje de indagar en la memoria para dotar de sentido a una serie de acontecimientos traumáticos y para rendirles un último homenaje a los hermanos caídos es análogo al que empezaría a realizar la CVR al año siguiente” (p. 78). Por el contrario, si bien todavía en el contexto actual el discurso humanitario debe pugnar frente al discurso de la seguridad, la memoria cultural contemporánea tiende hacia el giro ético. Más allá de que *La hija de Marcial* problematice algunos aspectos de dicho discurso (como se verá más adelante),

³⁷ Se crea durante el gobierno de Valentín Paniagua (2000-2001). En un principio, se llamaba “Comisión de la Verdad”.

también cimienta mucho de su propuesta sobre esta base ya establecida. Por eso, no cuenta con un afán tan marcado por movilizar éticamente a sus espectadores como en el caso de *Antígona*.

Por último, luego de trazar estas relaciones de intertextualidad entre las obras mencionadas, cabe mencionar también el vínculo que se puede hacer con el testimonio de Honorio Curitomay. Como se ha mencionado, Héctor Gálvez ha realizado varias películas relacionadas al tema de la violencia política. *Lucanamarca* (2008)³⁸ confronta a la comunidad homónima en el año 2000 con el pasado violento de 1983. La presencia de la CVR, y la exhumación de los cuerpos asesinados por Sendero Luminoso en presencia de sus familiares hacen que surjan contradicciones y se revise el pasado desde el presente. El documental indaga en puntos que la CVR (2003) no considera en el *Informe final*. Un ejemplo de ello es el caso del relato de Honorio Curitomay, cuyo hermano fue asesinado por la comunidad durante el periodo de violencia, pues era señalado como un líder de Sendero Luminoso. Por esta razón, Honorio también tuvo que presenciar la muerte de sus padres y le impidieron darles entierro. Al igual que en la obra teatral, el documental plantea hablar sobre el pasado de la violencia política desde el presente para intentar entender la violencia a partir de diferentes perspectivas.

Entonces, *Lucanamarca* y *La hija de Marcial* presentan puntos de contacto. Incluso, Gálvez comenta que la idea de que el patio de colegio sea el lugar donde se encuentran los restos de Marcial surgió mientras rodaba el documental, ya que una de las fosas de la masacre de 1983 fue también un patio de colegio de Lucanamarca. Además, en una entrevista, Gálvez comenta lo siguiente con respecto a *Lucanamarca*: “Las cuestiones de donde se originaron toda esta ola de violencia en el Perú y en este pueblo

³⁸ El 3 de abril de 1983, militantes de Sendero Luminoso asesinaron a casi setenta campesinos en la comunidad de Lucanamarca. Años después, con la instalación de la CVR, se realizaron las exhumaciones de los cuerpos en presencia de toda la comunidad. Este hecho es el punto de partida del documental de Héctor Gálvez codirigido con Carlos Cárdenas.

todavía siguen rondando” (Idealterna Perú, 2009). En ese sentido, desde su propia reflexión, el director va más allá de la idea de “sanar a través de la revisión del pasado”. Su preocupación consiste en entender el conflicto como un síntoma que se manifiesta a través de diferentes problemas y contradicciones sociales. Estos parten de sentidos comunes que, desde la Colonia, han originado brechas de clase y raza en la sociedad, y aún se encuentran muy presentes en el imaginario social.

Así como sucede con Honorio Curitomay, en *La hija de Marcial*, Juana no encuentra un lugar en su comunidad. Por ello, tiene que irse con el cráneo de su padre. Conservarlo es la única opción que le queda para tener sosiego, cumplir su promesa y procesar su duelo. Se trata de una reflexión sobre una problemática bastante compleja: la del posicionamiento de los familiares de los senderistas en el Perú de posconflicto. Frente a ello, cabe revisar lo señalado por Renzo Rivas (2018) en su análisis de *Los rendidos. Sobre el don de perdonar* de José Carlos Agüero³⁹ con respecto a la representación del senderista en los discursos dominantes:

La fantasía de que el senderista aún es ese enemigo responsable de la desintegración social, el tema del duelo de los familiares de estos personajes es uno que todavía resulta incómodo, que perturba, pues, en el imaginario colectivo hegemónico, no se contempla que se pueda llegar a sentir verdadero pesar frente a esas pérdidas, con lo que se deslegitima su sufrimiento (p. 94).

Como en la obra de Agüero, en *La hija de Marcial* y en el testimonio de Curitomay en *Lucanamarca* se presenta dicha falta de reconocimiento del dolor ajeno “como una tara profunda de nuestra constitución social, un escollo que debilita los vínculos comunitarios y permite que se siga reproduciendo el desamparo” (Rivas, 2018, p. 94). Se trata de una reflexión que indaga en las zonas grises del conflicto y en experiencias que

³⁹ Como se ha señalado previamente, la obra de Agüero también se ubica en el Perú del posconflicto; asimismo, presenta un discurso similar al de *La hija de Marcial*.

van más allá de la figura tradicional de la víctima que se halla presente en el discurso hegemónico del giro ético. Se profundizará más al respecto al analizar a detalle al personaje de Juana y la dura experiencia por la que debe pasar en la obra de Gálvez, para así comprender hasta qué punto esta obra problematiza los tópicos de la memoria cultural humanitaria.

2. El vínculo afectivo en Juana, la hija de Marcial

El personaje de Juana, protagonista de la obra, está construido desde el vínculo afectivo con sus padres. Es una joven de veinte años que anhela ser enfermera, tiene buenos sentimientos, y es trabajadora y honesta. Así, la obra va configurando un personaje que “no tiene la culpa de nada”, y hace al espectador testigo de su recorrido y persistencia por darle sepultura a su padre. Sin embargo, no se trata de un personaje unívoco, pues Juana va cambiando a medida que va conociendo las verdaderas razones de la hostilidad de la comunidad. Desde el primer momento en que es informada sobre la aparición del cuerpo de su padre, se observa que Juana aún no ha procesado el duelo por su pérdida. Lo ha estado esperando: la promesa que le hizo a su madre enferma, y que se devela al final, cobra, entonces, un significado y fuerza que articula toda su acción:

[...] “Tú quédate Juana por si un día llega tu papá. Quédate para que le puedas abrir la puerta y lo puedas atender, ¿ya? Porque seguro va a llegar cansado y con hambre después de tanto tiempo”. Solo por eso me he quedado, para cumplir la promesa de mi mamá. Sólo por eso me he quedado (Gálvez, 2015, pp. 46-47).

La promesa hecha a la madre cobra una carga afectiva en Juana que le impide ver otro horizonte. En ese sentido, el deseo materno la interpela constantemente. El duelo adquiere una nueva dimensión desde la partida de la madre. Cuando aparecen los restos del padre, conversa con él como si estuviera vivo. Este vínculo podrá cerrarse únicamente cuando le dé sepultura y pueda morir así simbólicamente para ella. El cuerpo, por tanto,

cobra un valor simbólico que va más allá del mismo cuerpo. En *Duelo y melancolía*, Sigmund Freud (s/f) indaga sobre las fronteras de ambos procesos:

El duelo intenso, reacción a la pérdida de un ser amado, integra el mismo doloroso estado de ánimo [al de la melancolía], la cesación del interés por el mundo exterior -en cuanto no recuerda a la persona fallecida-, la pérdida de la capacidad de elegir un nuevo objeto amoroso- lo que equivaldría a sustituir al desaparecido – y el apartamiento de toda actividad no conectada con la memoria del ser querido. (p. 3)

Si bien Juana mantiene una relación sentimental con Armando, en el desarrollo de la obra se evidencia de que el vínculo es poco sólido, pues Juana no lo tiene como una de sus prioridades. Al haber perdido también a la madre, Juana transita en un duelo que no le permite abrirse a otro estado, ya que el mandato de la promesa guía su acción. A continuación, se revisarán algunos pasajes de la obra en los que se manifiesta lo señalado con respecto a sus relaciones afectivas.

Desde el primer momento, Juana es representada como un personaje adusto y poco expresivo. Se trata de una joven algo solitaria que no tiene parientes cercanos en la comunidad. La única relación cercana la sostiene con su novio Armando, un profesor de la costa, cuyos intereses desde un inicio se muestran distintos a los de ella: “Armando: Juana yo iría a acompañarte, pero ya sabes, ‘Gallinazo no canta en puna’” (Gálvez, 2015, p. 20).

Para entender mejor la referencia de Armando, hay que tomar en cuenta que, en este momento de la obra, Juana acude todas las noches al patio del colegio a cuidar los restos de su padre. Como teme que los perros se lleven los huesos, vigila la fosa durante las noches. La justificación de Armando, que usa la analogía del gallinazo y dice que el frío nocturno de la sierra no es para él, indica lo poco comprometido que se encuentra con

el proceso de Juana. A medida que ella pasa más tiempo con los restos de su padre, más se distancia y enfría la relación amorosa. En ese sentido, Armando es un personaje práctico, que no se involucra mucho con los problemas de Juana, y que constantemente la alienta a dejar el pueblo y olvidar el pasado. Su trato hacia ella no es gentil. De hecho, cuando la gente de la comunidad empieza a señalar a Juana por el estigma del padre senderista, Armando terminará por dejarla.

En cuanto a su círculo familiar más próximo, Juana intentará comunicarse con su tío, que cuida a su madre enferma. Sin embargo, ninguna de sus llamadas será atendida. Juana solo espera cumplir la promesa de su madre para irse de la comunidad donde se siente ajena. Incluso, este deseo llega a ser verbalizado: “Cuando lo entierre en el cementerio quiero irme de aquí” (Gálvez, 2015, p. 16). Entonces, no se trata de un personaje que se sienta arraigado al lugar donde reside. Aun así, persiste en sus ansias por poder cumplir con el deseo de su madre. La hostilidad que tuvo la comunidad hacia su familia cuando era niña vuelve a surgir a medida que transcurren los eventos. Aunque Armando le proponga a Juana que lo acompañe a Ica para empezar una nueva vida, el mandato de enterrar al padre será más fuerte y lo sostendrá hasta el final. Un cambio notorio en el vínculo con su padre sucede a partir de la escena en la que se le aparecen las mujeres muertas. Estas le revelan que sus restos yacen también en aquel patio, que habría sido una fosa común donde hubo ejecuciones extrajudiciales.

Vieja: ¿Cuándo vengas van a buscar en toda la pampa del colegio? Porque yo estoy debajo de tu papá. A los dos nos llevaron el mismo día. [...] Aquí nos metían a todos. A cualquier inocente lo chapaban y metían dentro. [...] Tú ya lo has encontrado. Ya tienes dónde dejarle sus cosas. A nosotros solo nos imaginan y sueñan. (Gálvez, 2015, pp. 26-27)

Este pasaje remite a la explicación que propone Zizek (2010) (a partir de Lacan) ante la pregunta sobre por qué vuelven los muertos: “porque no están adecuadamente enterrados, es decir, porque en sus exequias hubo algo erróneo” (p. 48). Las ejecuciones extrajudiciales en el pueblo se presentan como un suceso terrible e irresuelto que devela aquello que se ha intentado reprimir dentro de esta comunidad en el posconflicto. Lo sugerente es que las voces de las muertas, que se presentan como “inocentes”, refuerzan en Juana el vínculo con su padre, un sujeto “no inocente”, aunque ella aún no lo sepa. Entonces, la relación de Juana con los muertos se estrecha a partir de la denuncia de las muertas y del pedido de un entierro justo. Además, a partir de este momento, ella cambia, pues, desde el vínculo filial, se vuelve comunicativa y abre sus sentimientos. El Día de los Muertos se queda una semana en la tumba del padre para hacerle compañía⁴⁰. Mientras más se va fortaleciendo el vínculo con el muerto, más se aleja Juana de los vivos:

Juana: Te quiero mucho papá. Por más que han pasado los años te quiero mucho. Siempre he sentido que has estado conmigo. [...] Quiero disculparme. Sé que todo este tiempo he sido un poco fría contigo, yo no quería ser así, pero es que no sabes cómo la pasamos mi mamá y yo cuando te fuiste. (Gálvez, 2015, p. 31)

A pesar de que Juana no ha conocido a su padre, ha construido una imagen de él a través del relato de la madre. Por eso, guarda sus canciones, le conversa y le cocina. Sin embargo, vuelve a haber un giro en la trama cuando Armando, su novio, le revela que su padre ha sido un “terruco” y que la hostilidad de la comunidad hacia ella es una respuesta por las acciones que su padre cometió contra ellos. A partir de este momento, Juana atravesará un proceso emocional que va desde el odio y el dolor, hasta la resignación y el perdón de la escena final. Como plantea Hibbett (2017), la historia de *La hija de Marcial* enfrenta a su audiencia con una serie de verdades complejas:

⁴⁰ La obra juega aquí con el paso del tiempo. Ha pasado una semana, pero para Juana tan solo han sido unas horas.

Primero, la existencia de sujetos como Juana, invisibilizados por la mayor parte de la producción cultural y discurso mediático sobre la violencia política. Segundo, que personas como Juana deben cargar, simbólicamente (o literalmente, como hemos visto) con los huesos de sus muertos senderistas; no pueden darles una sepultura satisfactoria, es decir, no pueden llevar a cabo un duelo completo porque la sociedad no ofrece un lugar, simbólico o físico, para su entierro. Tercero, por tanto, que [en] la historia de la violencia política que hemos dejado atrás [...] aún hay tareas pendientes, historias sin resolución.

Siguiendo esta línea, se trata de una obra que configura a Juana como una víctima de la guerra: se ha quedado sola a causa de esta, sin padres ni familia. En el posconflicto, es rechazada en su comunidad; además, las autoridades le niegan la posibilidad de enterrar a su padre para, con ello, reparar simbólicamente su dolor y pérdida. Según Dominick LaCapra (2008), resulta importante preguntarse en contextos de violencia política lo siguiente: “¿dispone la sociedad de adecuados rituales públicos que puedan colaborar para reconciliarnos con la melancolía y emprender procesos de duelo regenerativos?” (p. 227). Si al final de la obra a Juana no se le deja enterrar a su padre y tiene que abandonar su pueblo, ¿qué es lo que esto plantea, a nivel simbólico, acerca de la configuración de la comunidad peruana en el posconflicto? ¿Qué opciones le quedan por hacer a la protagonista de esta historia? La obra no ofrece una respuesta clara a esta última pregunta. Si bien Juana es representada como una víctima de la violencia, el autor/director intenta no anularla: la presenta como un sujeto con un nivel de agencia, pero sin la agresividad ni firmeza suficiente para enfrentarse a las autoridades y exigirles el entierro. No la vemos luchar, sino esperar.

Al hacer un paralelo entre Juana y la protagonista de *La Cautiva*, encontramos claras diferencias: como se ha mencionado, Juana tiene más agencia y su deseo es el que

moviliza la trama; además, aunque también es inocente, no se incide tanto en su carácter de víctima. Mientras que a Juana el vínculo con el padre senderista la moviliza, a María Josefa esa filiación la perturba.

El público puede adentrarse en el drama de Juana desde el lado emocional, pues son testigos de la injusticia que vive al ser rechazada por su comunidad por cargar con las culpas del padre y la indolencia de un sistema que no le permite darle sepultura. No hay un lugar para ella, por lo que se ve aislada y constantemente vulnerada, hasta el punto de convertirse en una víctima de las circunstancias.

En *Los rendidos. Sobre el don de perdonar* de José Carlos Agüero (2015), se encuentran algunos tópicos recurrentes que están también presentes en *La hija de Marcial*: el estigma que llevan los hijos de militantes de Sendero Luminoso y la dificultad de integrarse a la comunidad; las matanzas extrajudiciales por los militares; la negación a los deudos de enterrar a sus muertos; y la presentación de los hijos de senderistas como víctimas de la violencia, así como la configuración de estos a partir del dolor y la falta. A lo largo de su libro, Agüero (2015) se configura, de forma compleja, como “víctima” debido al asesinato extrajudicial de sus padres y la carga simbólica que lleva por ser hijo de senderistas:

Me he preguntado largo tiempo, como otros, ¿puede la culpa heredarse, transformada en vergüenza por el origen y los antepasados? Si no soy una víctima legítima para la sociedad y el Estado ¿puedo reclamar para mí algo de consuelo? [...] Para perdonar necesito primero ser una víctima. Y ser una víctima es simbólicamente positivo, un espacio de significación cargado de valoraciones positivas (pp. 119-120).

Ser víctima para Agüero es una categoría necesaria, un “salvavidas” que necesita para aplacar su culpa heredada y su vergüenza. Se trata de un mecanismo y operación que

lo salva del odio y el rencor. Ser víctima para él es también una reparación simbólica, es decir, necesita ser víctima para tener agencia. Como señala Hibbett (2019), mediante esta operación, Agüero desestabiliza la categoría de víctima (aunque con ciertas limitaciones), ya que hace visibles diversas zonas grises al extender la noción de víctima (p. 160).

¿Es representada Juana de una forma similar? ¿A través de sus acciones se le configura como una presencia incómoda que pone en tela de juicio las divisiones entre víctima y perpetrador? La obra la presenta como alguien a la que se le da la espalda todo el tiempo: su pedido es rechazado por un sistema, en el que ella y su dolor no caben; así mismo, recibe solo hostilidad de la comunidad desde que fue niña. Entonces, se convierte en una paria para la comunidad. Sin embargo, su movimiento en la obra no va por el lado de saberse hija de un senderista para desde allí pedir consuelo y tener la potestad para problematizar la figura de la víctima: más bien, ella no convoca esta clase de agencia. Su movimiento consiste en darle un entierro al padre para así cumplir con su promesa. Incluso, cuando se entera de que su padre fue senderista, solo lo culpa por haberlas abandonado a ella y a su madre. Parece que el motivo del abandono no le importa tanto, como cuando dice lo siguiente: “¿Por qué nunca pensaste en nosotras? ¿Por qué has regresado?” (Gálvez, 2015, p. 47)

El padre ha regresado para que ella cumpla su promesa. De esta manera, ella podrá abrir los ojos a su condición, y entender en qué lugar se encuentra para reconfigurarse desde allí y seguir su vida. Es decir, es mejor que conozca lo que pasó que seguir viviendo a oscuras. Parece que en eso consiste el aprendizaje de Juana y el mensaje que el autor transmite por medio de ella: desde el presente, hay que mirar el pasado para reconstituirse para el futuro. Es necesario mirar la herida del pasado para sanar, aunque sin preguntarse sobre las causas de esa herida. Cuando Juana va donde el alcalde y le pide por última vez enterrar el cuerpo de su padre, termina por entender que nada de lo que ella haga podrá

hacerla cumplir su promesa. De esa manera, la frustración e impotencia ante la realidad se evidencia claramente: “Juana: ¿Tan malo fue lo que hizo para que no dejen enterrarlo? ¿Robó, hizo saqueos?... ¿Mató? [...] ¿Pido perdón al pueblo para que lo dejen enterrar? ¿Eso quieren? ¿Qué pida perdón por algo que ni siquiera he hecho?” (Gálvez, 2015, pp. 41-42). Juana no juzga al padre por su militancia, sino que lo juzga por su ausencia: el vínculo filial es el motor de la obra. Esto se ve también en la última intervención de la joven al finalizar la obra. Juana logra llevarse el cráneo de su padre y le habla por última vez:

Juana: Sé que te has portado mal, pero si regresaste fue por algo. (Juana empieza a sacar de su bolsa una chalina azul que envuelve lo que parece ser un cráneo).
Cuándo era chiquita me querías, ¿no? Como me decía mi mamá: tú me cargabas fuerte y me querías, ¿no? (Gálvez, 2015, p. 50)

La operación de perdonar al padre se encuentra en superar el duelo para así sanar y poder reconstruirse como sujeto. Al decir “si regresaste fue por algo”, se alude a la necesidad de la reconstrucción de la nación desde el discurso de la memoria ética: hay que revisar el pasado para sanar la herida y seguir adelante. La obra abre también otras preguntas, que consisten en puntos de discusión más incómodos que quizá se han convertido en tabú en la sociedad peruana: ¿qué va a suceder con Juana después? ¿A quién puede recurrir por sus derechos? Incluso, se podría ir más allá de la obra y preguntarse si es el Movadef la única posibilidad que tiene alguien como ella para encontrar un espacio que reúna a otras personas que también hayan sido excluidas por sus vínculos de filiación. Así, se invita a la discusión acerca de estos problemas de carácter ético, cuyos alcances se discutirán en el siguiente subcapítulo de la tesis.

3. Un recordar más incómodo

Como se ha visto, Juana está representada como una joven honesta, algo ingenua, despolitizada, víctima de las circunstancias y de las acciones de su padre. Como observa Hibbett (2017), aun cuando la obra se aleja

de la tendencia de la memoria cultural limeña de excluir del recuerdo al sujeto senderista y sus familiares, sigue dentro de su misma línea en cuanto propone que la manera en que nos podemos acercar a estos temas es a través de la compasión. La empatía y las emociones suscitadas en la audiencia hacia un personaje que es, como tantos antes que ella, una mujer inocente, son el único puente que se nos permite para acercarnos al tema de la violencia política.

Resulta claro que la obra permite reflexionar acerca de los familiares de los senderistas de forma empática, lo cual no encaja completamente en los marcos más rígidos de las memorias oficiales sobre el conflicto. No obstante, dicho acercamiento también tiene sus limitaciones, puesto que “podría no llegar a generar cuestionamientos en su audiencia, que podría quedarse en el nivel de la impresión emotiva” (Hibbett, 2017).

El autor/director plantea al personaje central sin muchos contrastes, y resalta principalmente sus principios y valores éticos. Asimismo, la narrativa principal apela explícitamente a un acercamiento empático por parte del público. Aun así, existen otros elementos en la obra que dan cuenta de intentos por plantear un discurso de mayor grado de complejidad; es decir, se evidencia que Gálvez intenta problematizar otras aristas que van más allá de la memoria ética; o de la categoría del “buen recordar”⁴¹, que implica sanar la herida para reconciliarse con el pasado y lograr pasar a otra etapa. En ese sentido, la obra plantea otros movimientos a través de situaciones y diálogos que complejizan el tema. Por ejemplo, Teodolfo, el personaje que encuentra los restos de Marcial, dice que

⁴¹ Ver Introducción.

Marcial era uno más de la comunidad, pero que, en algún momento, la violencia lo arrastró a un camino sin retorno:

Teodolfo: De haber sido otro lo hubiese dejado ahí enterrado, pero fue justo él, con su nombre en la chalina. Y me dio pena. Yo lo conocía y sé que en un inicio su intención no fue hacer daño, pero todo se desencadenó tan rápido. (Gálvez, 2015, p. 41)

Desde el inicio de la obra, cuando Teodolfo encuentra los restos, sabe que Marcial fue senderista y ocasionó directa o indirectamente muertes en su propia comunidad, pero su primera reacción no es el juicio ni el rechazo. Al acudir al alcalde, Teodolfo no le menciona que ha encontrado el cadáver de un senderista. De esta manera, se muestra a un personaje complejo, pues en ningún momento señala o juzga a Marcial. Al haberlo conocido y haber vivido la experiencia de la guerra, Teodolfo ha visto la transformación de Marcial, marcada por sucesos indefinidos y borrosos.

En un momento de la obra, cuando Juana le recrimina por no haberle dicho que su padre militó en Sendero Luminoso, Teodolfo le intenta explicar que en el tiempo de la guerra se vivió dentro de la incertidumbre y confusión: “Teodolfo: Vivíamos en el horror, en el miedo, en la desesperación. Cuando uno vive así ya no sabe nada, ni que es puro ni qué es impuro. Todo es horror, horror y guerra” (Gálvez, 2015, p. 42). Los recuerdos parecen ser referidos por Teodolfo como una experiencia que rige dentro de una “zona gris”⁴². En ese sentido, los roles y vínculos entre víctimas y victimarios se ven complejizados en un contexto en el que la violencia se constituyó como un periodo confuso y desconcertante. En la comunidad que describe Teodolfo, los límites entre

⁴² El concepto de “zona gris” es introducido por primera vez por Primo Levi, que fue un judío sobreviviente de Auschwitz. Levi (2018) plantea la “zona gris” a partir de su vivencia en los campos de concentración nazis. Desde esa posición, analiza las dificultades para categorizar y delimitar los binarismos morales del bien y del mal, ya que, en las circunstancias del Holocausto, ni víctimas ni victimarios fueron unívocos. Por ejemplo, Levi comenta el caso de los *kapos*, que fueron judíos que sometieron a otros judíos en su intento por sobrevivir o encontrar alguna mejora de su situación.

perpetradores y perpetrados se difuminan por la complejidad del conflicto y lo que este trajo. Aunque Teodolfo es el único personaje en la obra que indaga y reflexiona sobre ese espacio liminal de la guerra, no se compromete con la lucha de Juana: “Teodolfo: A mala hora lo encontré. Fue un error sacarlo. Hay cosas que es mejor que se queden enterradas. Olvídate y haz tu vida. Mírate cómo estás. Esa es la única solución: olvidar, olvidar.” (Gálvez, 2015, p. 42)

Entonces, Teodolfo reconoce aspectos complejos de la guerra, pero en tiempos de posguerra tendrá una posición muy pragmática: como dueño del terreno, priorizará su propiedad. Por ello, demolerá el patio y desechará los restos humanos con el desmonte. Sin embargo, Juana necesita curar el pasado para poder seguir adelante. En la tensión entre ambos personajes la obra nuevamente parece enfatizar la necesidad de recordar para “sanar la herida” y aprender del pasado. Si bien Teodolfo abre una discusión que descentra el discurso del progreso y de la seguridad, este surge solo en un momento en el que se ve expuesto y vulnerado. Después, en su discurso se reafirma y sostiene el *status quo* de la comunidad.

Quien sí irrumpe con un recordar más incómodo es Marcial por medio de la aparición de sus restos. La presencia del cuerpo desestabiliza, incomoda, interrumpe, genera miedo y rechazo. El “retorno” del muerto evidencia que este no puede encontrar un lugar propio en el texto de la tradición; es decir, parece que la sombra de Marcial habría vuelto para hacer sentir su presencia al pueblo y obtener un entierro decente con el fin de que se integre “el trauma de su muerte en la memoria histórica” (Žižek, 2010, p. 48). No obstante, la sola presencia de sus restos representa simbólicamente para la comunidad lo execrable de la sociedad. No basta que Marcial esté muerto: tienen que matarlo de nuevo para que el orden de la comunidad vuelva a la normalidad.

La reacción de toda la comunidad ante los restos de Marcial quizá constituye la crítica más certera de la obra; de hecho, desde la propuesta de esta investigación, se observa que el planteamiento de *La hija de Marcial* es el que más difiere de otras narrativas de la memoria en la producción cultural peruana; asimismo, plantea un tema que incomoda a muchos sectores de la sociedad, como se evidencia en los casos recientes documentados asociados a una concepción más “humana” del terrorista. Por ejemplo, la obra recuerda al caso del descubrimiento de un mausoleo de senderistas asesinados extrajudicialmente; por diferentes tipos de presiones, el lugar tuvo que ser destruido, lo que dejó un vacío para las familias que tenían en ese lugar un espacio simbólico donde tramitar su duelo⁴³.

Por lo tanto, se observa que las dicotomías de inocente/culpable y perpetrado/perpetrador son problemáticas, porque son categorías fijas y monolíticas en el imaginario social que dicta quienes son o no son ciudadanos, a quienes se les deben otorgar derechos, o a quienes se les debe negar incluso la posibilidad de que sus deudos procesen su duelo. Kimberly Theidon (2004) hace un estudio bastante exhaustivo de las dinámicas entre comunidades posconflicto. Encuentra que los actores del conflicto (comuneros, senderistas, ronderos) eran parientes, vecinos o prójimos que se vieron envueltos en una ola de violencia que los arrojó y enfrentó unos con otros. Así mismo, señala que la dicotomía inocente/culpable vela otras problemáticas en las comunidades posconflicto:

Insistimos en que el discurso sobre “la inocencia” paraliza el proceso de reconciliación en este país. Tampoco permite construir una sociedad más justa

⁴³ Como señala Percy Encinas (2018), “en el año 2016 los medios de prensa peruanos dieron cuenta de un mausoleo en el periférico distrito limeño de Comas, en el que se habían enterrado siete cuerpos de miembros de Sendero Luminoso. La reacción fue tan inmediata como unívoca: casi todos (autoridades, líderes de opinión, periodistas y especialmente los vecinos del distrito y del resto de Lima) expresaron con pocos matices de diferencia su deseo de demoler el mausoleo. De negar esa forma de reunir en un espacio común a los muertos del enemigo vencido” (p. 55).

porque si solamente “los inocentes” tienen derechos humanos, pues entonces pueden hacer lo que se les antoje con los “culpables (p. 234).

Para Theidon, no tener en cuenta las implicancias del discurso de la “inocencia” significa un recorrido largo y acaso imposible para encontrar una reconciliación entre peruanos. Sin embargo, esta mirada solo amplía el giro ético, pues, aunque se consideren como víctima también a otros agentes de la guerra, como los senderistas o militares, se está pensando en la reconciliación como una forma de volver a la paz de antes. Sin embargo, ¿acaso esa paz no contenía brechas histórico-sociales que fueron la base para que la guerra sucediera?

Entonces, se puede concluir que *La hija de Marcial* se queda en esta operación de ensanchamiento del giro ético, la cual es importante para contemplar una serie de problemas de índole moral acerca de la comunidad en el posconflicto (como el del duelo de los familiares de los senderistas y el de lo problemático que tiene la dicotomía entre inocente y culpable). No obstante, no se llega a agujerear el giro ético ni pensar en la posibilidad de alguna propuesta emancipatoria que intente buscar la transformación social del país y que ataque el meollo de sus problemas estructurales. Finalmente, el vínculo filial se convierte en la fuerza que sostiene la reflexión ética de la obra. Para Juana no es muy importante conocer los motivos que su padre pudo haber tenido para militar en Sendero Luminoso. La protagonista tampoco asume una posición férrea frente a la injusticia social como ocurre, por ejemplo, con Antígona. Durante toda la obra, en vez de cuestionar el sistema, Juana espera la respuesta de las autoridades sin conseguir nada. Entonces, si bien la obra abre una discusión importante sobre la exclusión de los diferentes herederos directos de la violencia, no propone un discurso que cuestione directamente la injusticia social. Su crítica apunta más a la indiferencia, la indolencia y los vacíos latentes en un tiempo de posconflicto. Por ello, a través del viaje de Juana, se

busca cerrar un ciclo para poder emprender un nuevo camino. Entonces, nuevamente, se evidencia que los discursos más ligados a la reconciliación o a los de la memoria ética están fuertemente instalados en la producción cultural del medio. En ese sentido, parece que la posibilidad de hablar desde un discurso emancipatorio que escape a la sombra de Sendero Luminoso es todavía lejana en la mayor parte de la producción teatral limeña.



Conclusiones

Un paradigma contemporáneo dentro de la producción teatral peruana:

el discurso ético que inhibe lo político

El impulso para abordar esta investigación partió de la inquietud por explorar cómo el tema de la violencia política está siendo abordado por la nueva generación de dramaturgos peruanos. De esta manera, se observó que algunas de las obras que indagan en esta temática plantean un enfoque relacionado al giro ético, por medio del cual se fortalecen tópicos y sentidos comunes que limitan una mirada más amplia del pasado violento. El objetivo de esta investigación ha sido, entonces, identificar con precisión de qué manera este discurso se ve representado dentro de las obras analizadas (por medio de qué características en particular en cada una), y considerar qué es lo que este paradigma en común vela dentro de la reflexión acerca de lo acontecido durante el contexto de la violencia política y de sus consecuencias en el posconflicto.

Desde el inicio, se ha postulado que existe una tendencia en la dramaturgia limeña que indaga en la memoria de la violencia política durante estos últimos años, más de una década después de la publicación de los hallazgos de la CVR (2003), que posee características que se relacionan al “buen recordar”. Asimismo, tras el análisis, se ha comprobado también que algunas de estas obras presentan, además, elementos que complejizan dicho imaginario y que incluso se vinculan a un “recordar sucio”. No obstante, se ha confirmado que el fondo discursivo de las obras teatrales analizadas, más allá de sus particularidades, reafirma una postura ética que inhibe lo político (la del giro ético); es decir, están concebidas desde un paradigma que centraliza a la víctima y que no concibe la posibilidad de una transformación social a partir de un horizonte emancipatorio. A continuación, se expondrán los hallazgos con respecto a las obras trabajadas.

En *La Cautiva* (2013), se ha observado que el principal enfoque de la obra está dirigido en resaltar la centralidad de la víctima; asimismo, se enfatiza cómo esta se encuentra a merced de dos fuegos frente a los cuales no tiene escapatoria. En la primera parte, el análisis se ha centrado en María Josefa, el personaje central. Se ha podido constatar que se le construye como una víctima químicamente pura. Además, la interpretación de la actriz contribuye a crear un personaje expuesto en su máxima vulnerabilidad a la más extrema violencia. Desde este lugar, se le ha construido a ella como inocente en todas sus dimensiones, por lo que la amenaza representada por los dos bandos genera una profunda identificación y empatía que influye afectivamente en el espectador. Luego, se ha corroborado cómo el enfoque de *La Cautiva* está asociado al discurso cristiano y piadoso, ya que en su planteamiento se sublima el trauma a través del sufrimiento y el martirio: María Josefa se convierte en un cuerpo que es sacrificado para que el público limeño aprenda sobre los costos de la guerra. Por otro lado, se ha explicado de qué forma la representación de “la cautiva” ha ido cambiando en el imaginario latinoamericano: se trata de un recurrente simbólico de sometimiento en el mundo patriarcal, que en la obra también se utiliza para relacionarlo con el caso del conflicto peruano para así agudizar la representación de la violencia sexual perpetrada por los militares. Finalmente, se ha podido comprobar que Sendero Luminoso está representado como un agente del mal, y que el mandato superyoico de los padres se presenta como una voz perturbadora que confronta a la protagonista con el terror y la muerte. De esta manera, se refuerza el sentido común de los discursos hegemónicos en el Perú, donde a la facción senderista se le asocia simplemente a la destrucción y al mal, sin explorar más allá de dicho imaginario.

En *Carnaval* (2017), se ha podido constatar que la estructura circular que plantea la obra es un insistente llamado a recordar. El giro que da la obra hacia el final al plantear

la conmemoración a las víctimas intenta interpelar al espectador desde una identificación con las víctimas del conflicto; se presenta este a manera de testimonio, que es enunciado como una voz del pasado que pide no ser olvidada. De esta manera, incide en un enfoque que resalta la importancia de recordar lo que sucedió. Como se ha visto, se tratan de tópicos asociados al buen recordar y a una memoria concebida como una linealidad en el tiempo histórico. Así mismo, se han analizado los personajes, lo que ha permitido desentrañar la complejidad de las dimensiones a partir de las cuales están contruidos. Esto ha permitido reflexionar acerca de las dinámicas dentro de las comunidades durante el conflicto. Sin embargo, también se ha comprobado que dichos matices terminan siendo uniformizados bajo la categoría de “víctima inocente”. Finalmente, se ha observado que el discurso emancipatorio de Carlos se constituye como una voz que irrumpe como un llamado a la justicia social (lo que se relaciona, hasta cierto punto, con el discurso promovido por la literatura indigenista). Sin embargo, no se evidencia que esta voz termine por desarrollarse, ya que la obra sublima su deseo de justicia al convertirlo en una víctima más, por lo que el potencial de este personaje se despolitiza en el tramo final de la obra, en el que el trasfondo más bien sigue siendo el del giro ético.

Con respecto a *La hija de Marcial* (2015), se ha comprobado que esta producción introduce elementos que complejizan la reflexión acerca del posconflicto, aunque eso no hace que se subvierta la matriz ideológica del giro ético. En primer lugar, se ha realizado un análisis de la intertextualidad de esta obra con *Antígona* de Sófocles, y se ha comparado con la versión de dicha tragedia hecha por José Watanabe y Yuyachkani. Así, se pudo comprobar que el discurso ético sobre el personaje y el conflicto central de la versión peruana de *Antígona* varía considerablemente frente a la tragedia griega. Siguiendo esta línea, se ha visto que la reflexión sobre la memoria en la *Antígona* peruana posee un trasfondo sociohistórico bastante diferente al de la obra de Gálvez. Así mismo,

se aludió a la experiencia y testimonio de Honorio Curitomay en el documental *Lucanamarca*, lo que ha permitido reflexionar sobre una problemática que resulta muy compleja dentro del escenario del posconflicto: la manera en la que se posicionan los familiares de senderistas tras la violencia política. En segundo lugar, en el análisis de Juana, el personaje central, se ha observado cómo su vínculo filial marca todo su accionar dramático. Aunque pasa por un proceso de aprendizaje a lo largo de la obra, al ser un personaje despolitizado, Juana es concebida sin las herramientas para luchar con vehemencia por lo que cree justo. Finalmente, se ha constatado que la presencia más incómoda de la obra es justamente Marcial, el senderista que irrumpe y perturba la estabilidad en los tiempos de posconflicto en la vida de una comunidad que niega sus restos. Entonces, se ha visto cómo la obra abre una discusión que muchas veces no es explorada en la producción cultural acerca de la violencia política. En ese sentido, proponemos que la obra amplía el giro ético, pero sin llegar a agujerearlo: al final, *La hija de Marcial* apuesta, a través de su protagonista, por conducir esta problemática hacia un discurso humanitario despolitizado.

La calidad estética y profesional de estos trabajos es indudable. Más allá de ello, se puede concluir que, ya que el discurso de estas obras sigue la línea de la actual memoria hegemónica o cultural, esto ha contribuido a que las tres alcancen un grado de difusión significativo, así como una presencia importante en el circuito cultural limeño. Por ello, queda pendiente seguir explorando manifestaciones de los circuitos alternativos para descubrir si el tema de la violencia política es abordado desde otros enfoques por obras que no figuran en los concursos oficiales y que son invisibilizadas por el circuito cultural hegemónico. Una forma posible de ampliar la investigación hacia otros espacios consistiría en revisar los discursos presentes en proyectos de teatro testimonial, de la periferia o de provincias.

Por último, se quiere recalcar nuevamente el aporte que las obras estudiadas han tenido en la dramaturgia y el teatro peruano. A partir de este tipo de representaciones, se podrán seguir discutiendo y problematizando temas que confronten a la sociedad peruana con su propia historia y con el pasado violento que, como se ha visto, se encuentra en permanente construcción. En ese sentido, se ha buscado contribuir en la discusión de un tema aún poco explorado en relación al teatro: indagar en otros posibles discursos que descentren el giro ético para así ampliar la mirada y crítica a través de un medio tan expresivo y directo en su interpelación a la sociedad, dada la potencia del teatro como medio de comunicación desde el arte.



Referencias bibliográficas

- Agüero, J.C. (2015). *Los rendidos. Sobre el don de perdonar*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Agüero, J.C. (2017). *Persona*. Lima: Fondo de Cultura Económica del Perú.
- Alegría, A. (2012). *Manual para escribir teatro y entender una obra dramática* (Texto revisado para Taller de Dramaturgia organizado por Maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Bogotá). Lima, Perú.
- Aristóteles (2009). *Poética*. E. Sinnott (Trad.). Buenos Aires: Colihue.
- Asociación Cultural Yawar. (2010). Las muestras y el Movimiento de Teatro Independiente del Perú. *Yawar Teatro*. Recuperado de <http://quienessomos-yawar-teatro.blogspot.com/2010/01/las-muestras-y-el-movimiento-de-teatro.html?showComment=1377906249476#c5673923327879647493>
- Ayma, D. (2015, enero 14) Daniel Urresti sobre La Cautiva: “Debemos dar la vuelta a la página”. *Diario Correo*. Recuperado de <https://diariocorreo.pe/politica/daniel-urresti-sobre-obra-teatral-la-cautiva-debemos-dar-vuelta-a-la-pagina-557351/>
- Badiou, A. (1999). *San Pablo. La fundación del universalismo*. D. Reggiori (Trad.). Barcelona: Anthropos.
- Badiou, A. (2004). *La ética. Ensayo sobre la consciencia del mal*. R.J. Cerdeiras (Trad.). Ciudad de México: Embajada de Francia en México: Editorial Herder.
- Badiou, A. (2007). *The Contemporary Figure of the Soldier in Politics and Poetry*. Pasadena: UCLA. Recuperado de <https://www.lacan.com/badsold.htm>
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bajtín, M. (2004). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

- Cabrera Sánchez, José (2016). Antígona y la productividad de lo negativo: el acto político y las paradojas de la ética. *Andamios*, 13 (31), 213-241.
- Calderón, I. (2014). *Trauma, militancia y utopía: la violencia política en La Cautiva, de Luis Alberto León* (Trabajo presentado en el Seminario de Narrativa Hispanoamericana Contemporánea. Pontificia Universidad Católica del Perú). Lima, Perú. Recuperado de 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
- Campos, E., & Méndez, J. (Productores), & Gálvez, H. (Director). (2009). *Paraíso*. Perú-España-Alemania: Chullachaki Producciones / Ulysses Films / Oasis PC / Neue Cameo Film
- Campos, E. (Productora), & Gálvez, H. (Director). (2014). *NN: Sin identidad*. Perú-Colombia: Piedra Alada Producciones.
- Castañeda, G. (2015, enero 13). Lo que muestra La Cautiva no era solo ficción. Esto es lo que pasó en nuestro país. *Utero.pe*. Recuperado de <http://utero.pe/2015/01/13/lo-que-muestra-la-cautiva-no-era-solo-ficcion-esto-es-lo-que-paso-en-nuestro-pais/>
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2003). *Informe Final* [Nueve tomos]. Lima: CVR. Recuperado de <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>
- Comisión de Entrega de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2004). *Hatun Willakuy. Versión abreviada del informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación.
- Denegri, F. & Hibbett, A. (2016) El recordar sucio: estudio introductorio. En F. Denegri, & A. Hibbett (Eds.) *Dando Cuenta. Estudios sobre el testimonio de la violencia*

política en el Perú (1980-2000) (pp. 21-63). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad del Perú.

Fonseca, P. (2018, agosto 8). 'Carnaval', de Miguel Ángel Vallejo Sameshima. Un nuevo lugar para la memoria. *Agenda Cultural EnLima*. Recuperado de <https://www.enlima.pe/blog/carnaval-de-miguel-angel-vallejo-sameshima-un-nuevo-lugar-para-la-memoria>

Encinas, Percy (2018). Teatro y política en la sociedad peruana del post. *Revista Conjunto*, (186), 50-55. Recuperado de <http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistaconjunto/186/10%20Percy%20Encinas.pdf>

Freud, S. (s/f). *Duelo y melancolía*. Recuperado de https://www.academia.edu/3254913/Duelo_y_melancol%C3%ADa-Sigmund_Freud

Freud, S. (1992). *Obras completas* [Vol. 18]. Buenos Aires: Amorrortu.

Galcerá, D. (2014). *Primo Levi y la Zona Gris* (Tesis doctoral, Departament de Filosofia Teorètica i Pràctica, Universitat de Barcelona. Barcelona, España).

Gálvez, H. (2015). *La hija de Marcial* [Manuscrito].

Garza, C. M. (2018). De frente contra la memoria: *Sin título, técnica mixta* del Grupo Cultural Yuyachkani. En C. E. Milton (Ed.), *El arte desde el pasado fracturado peruano* (pp. 225-245). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Gavilán, L. (2012). *Memoria de un soldado desconocido*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.

- Hibbett, A. & Esparza, C. (2015). La teoría de género y la literatura peruana actual. En *Sexo, Discurso y Poder*. Mesa inaugural llevada a cabo en el XX Coloquio de Estudiantes de Literatura Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.
- Hibbett, A. (2017, setiembre 27). Cargar con los huesos: La hija de Marcial de Héctor Gálvez. *Disonancia*. Recuperado de <https://disonancia.pe/2017/09/27/cargar-con-los-huesos-la-hija-de-marcial-de-hector-galvez/>
- Hibbett, A. (2019). La problemática centralidad de la víctima. En L. De Vivanco, M. Johansson (Eds.) *Pasados contemporáneos* (pp. 147-165). Madrid: Iberoamericana.
- Idealterna Perú (2009, abril 21). Entrevista a Héctor Gálvez, codirector del documental *Lucanamarca* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=sd4U2ujiIto&feature=youtu.be>
- Jaramillo, J. (2008, abril 27). Eros entre-dos-muertes. *Almadía*. Recuperado de <http://blogalmadia.blogspot.com/2008/04/eros-entre-dos-muertes.html>
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Jimenez, E. (2018). *Chungui. Violencia y trazos de memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Lacan, J. (1988). *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- LaCapra, D. (2008) *Representar el Holocausto: historia, teoría y trauma*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- León, L. (2013). La Cautiva. En Teatro La Plaza (Ed.) *Sala de parto 2013* (pp. 223-263). Lima: Teatro La Plaza.
- Levi, P. (2018). *Si esto es un hombre*. P. Gómez (Trad.). Madrid: Austral.
- Luque, G. (2008). La persistencia de la memoria: identidad, culpa y testimonio en *Antígona* de José Watanabe y Yuyachkani. *Memoria*, (4), 75-82.

- Marchese, A. & Forradellas, J. (1994). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Mezzanine VIP. (2014, octubre 23). La Cautiva de Chela de Ferrari [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ErjY8s3w4RU&feature=youtu.be>
- Milton, C. E. (2018). Introducción. El arte desde el pasado fracturado. En C. E. Milton (Ed.), *El arte desde el pasado fracturado peruano* (pp. 15-52). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Miranda, P. (2002, invierno). Los poemas quechuas de José María Arguedas: Otras posibilidades de la heterogeneidad. *Cyber Humanitatis*, (23). Recuperado de https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D3546%2526ISID%253D258,00.html
- Pavis, P. (1987). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Madrid: Espa Ebook. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/293383544/Patrice-Pavis-Diccionario-Del-Teatro>
- Pianacci, R. (2015). *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Buenos Aires: Losada.
- Rancière, J. (2007). *El viraje ético de la estética y la política*. M. E. Tijoux (Trad.). Santiago de Chile: Palinodia.
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Redacción Perú21 (2017, setiembre 19). La hija de Marcial: la ópera prima en el teatro del cineasta Héctor Gálvez. *Perú21*. Recuperado de <https://peru21.pe/cultura/hija-marcial-opera-prima-teatro-cineasta-hector-galvez-376521-noticia/>
- Rivas, R. (2018). “¿Y realmente, no se nos parecen?”: la representación de la figura del senderista en *Los rendidos. Sobre el don de perdonar* de José Carlos Agüero (Tesis

de licenciatura, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú).

Rubio, M. (2010). Persistencia de la memoria. *Arrabal*, 7-8, 273-286.

Salazar del Alcázar, H. (1989). *Teatro y violencia: una aproximación al teatro peruano de los 80*. Campodónico: Lima

Segato, R. (2006). *¿Qué es un feminicidio? Notas para un debate emergente*. Brasilia: Departamento de Antropología, Universidad de Brasilia.

Seoane, J. (2014, agosto 22). *El Arriero*: entrevista a Elizabeth Jelin [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=9gVxAzbCZS4&feature=youtu.be>

Silva Santistevan, R. (2008). *El factor asco: basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Lima: Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú; Universidad del Pacífico; Instituto de Estudios Peruanos. Recuperado de <https://www.scribd.com/book/242785936>

Steiner, G. (1987). *Antígonas*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Teatro La Plaza. (2015, enero 20). Cuarto foro de La Cautiva [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7ZnN19dHf8s&feature=youtu.be>

Theidon, K. (2004). *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Toledo, E. (2010, noviembre 5). Perú: Teatro campesino del dramaturgo Víctor Zavala censurado en exposición de la Casa de la Literatura. *Revista Mariátegui/Blog*. Recuperado de <https://mariategui.blogspot.com/2010/11/peru-teatro-campesino-del-dramaturgo.html>

- Ubilluz, J. C. (2006). *Nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Ubilluz, J.C. (2008, julio). La notificación china del presidente García. *Argumentos. Revista de Análisis y Crítica* (edición 2). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Ubilluz, J. C. (2009). El *fantasma de la nación cercada*. En J. C. Ubilluz, A. Hibbett, & V. Vich, *Contra el sueño de los justos* (pp. 19-85). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Ubilluz, J. C. (2017). *La venganza del indio. Ensayos de interpretación por lo real en la narrativa indigenista peruana*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Vallejo, M. Á. (2017). *Carnaval* [Inédito].
- Valenzuela Marroquín, Manuel Luis (2011). Subalternidad y violencia política en el teatro peruano. El ingreso del campesino como referente de cambio en los discursos teatrales. *Alteridades*, (21), 41. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-70172011000100015&script=sci_arttext
- Yépez, S., & Lescano E. (Productoras.), & Cárdenas, C., & Gálvez, H. (Directores). (2008). *Lucanamarca* [Documental]. Perú: TV Cultura.
- Zizek, S. (2003). *Las metástasis del goce: seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. P. Wilson (Trad.). Buenos Aires: Paidós.
- Zizek, S. (2010). *Mirando al sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Zizek, S. (2014a). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Zizek, S. (2014b). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Austral.