

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



REPETICIÓN Y OLVIDO EN EL PERÚ

UN ANÁLISIS DEL PERFORMANCE POLÍTICO *SIN TÍTULO, TÉCNICA MIXTA*  
DEL GRUPO CULTURAL YUYACHKANI.

TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN  
ESTUDIOS CULTURALES

**AUTOR**

Pablo Gustavo López Infantas

**ASESOR**

Juan Carlos Ubilluz Raygada

Noviembre, 2019

## RESUMEN

La presente investigación analiza el montaje *SIN TÍTULO, TÉCNICA MIXTA* del Grupo Cultural Yuyachkani (2004), dirigida por Miguel Rubio. La tesis demuestra que este performance político (como lo llama Rubio) pone en evidencia una estructura de saber inconsciente que impulsa a los peruanos a desarrollar una historia de repetición y olvido, teniendo como consecuencia a las mismas víctimas de siempre: el pueblo andino, el peruano quechuablante. Sostengo que la puesta en escena, a partir de los restos de dos acontecimientos de la historia del Perú, la Guerra del Pacífico y el Conflicto Armado Interno, almacenados en un archivo de la memoria, es un intento por simbolizar los hechos olvidados de aquellos pasajes, que en su intento por ser reconocidos y asumidos por el propio sujeto, retornan de manera violenta y traumática (Žižek). La discriminación y la exclusión social, el autoritarismo y la corrupción, se presentan como las principales causas de una mecánica constante de repetición y olvido. La tesis se sustenta en el concepto del inconsciente como un saber estructurado (Nazio, a partir de Lacan); así como en el de performance como trasmisor de saber a través de la puesta en acto (La Capra) de comportamientos restaurados (Schechner). Por lo tanto, analizar los comportamientos de los actores en escena (performáticamente) y las causas políticas y sociales que motivan la puesta en acto de acciones reiteradas (culturalmente), permite comprender cómo este montaje se presenta como una radiografía del inconsciente peruano, ampliando el debate sobre la manera (utópica) de romper la mecánica de repetición histórica, imaginando una sociedad democrática justa e integrada.

Palabras clave: performance, saber inconsciente, repetición, olvido, memoria.

## ÍNDICE

Introducción.....	3
Capítulo 1: El horror de lo imposible, un vez más: lo Real de la Guerra con Chile y el Conflicto Armado Interno... ..	29
1.1. La pesadilla del horror .....	34
1.2. La vuelta del horror .....	40
Capítulo 2: El sujeto del horror: el producto de lo Real de la Guerra con Chile y el Conflicto Armado Interno.....	49
2.1. El compatriota mutilado.....	52
2.2. El compatriota dividido.....	56
2.3. El compatriota cegado.....	62
Capítulo 3: La causas de la repetición histórica: el saber inconsciente.....	66
3.1. La cultura de la exclusión: el saber que discrimina.....	68
3.2. La cultura autoritaria: el saber que oprime.....	74
3.3. La cultura de la corrupción: el saber que corrompe.....	80
Conclusiones.....	88
Bibliografía.....	92

## INTRODUCCIÓN

### I. Las víctimas de siempre.

La historia del Perú está marcada por una secuela repetitiva de violencia y olvido que en su estructura básica parece tener las mismas causas y, principalmente, las mismas víctimas. En el intento permanente por consolidarse como un estado soberano, como una república, como una nación, el Perú ha sufrido un sin número de acontecimientos violentos que han traído consigo el sacrificio de muchos peruanos. La víctima constante de la instauración de ese deseo de nación parece ser siempre la misma: el compatriota del ande, el peruano quechuablante.

Un claro ejemplo es lo vivido a finales del siglo XX: el Conflicto Armado Interno que azotó al Perú entre los años de 1980 y 2000. Este cruel acontecimiento puso en evidencia una serie de vacíos en la estructura social y política peruana que hicieron posible la desaparición y muerte de muchos ciudadanos. Constancia de ello es el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003), el cual guarda en sus páginas las causas y consecuencias de esta etapa de horror. El Informe menciona que la violencia vivida en esos años, ejercida por los grupos subversivos así como por la clase política y fuerzas del estado dejó miles de víctimas, siendo estas los mismos peruanos de siempre. La mayoría, campesinos del ande, así como pobladores provenientes de la selva del Perú.

En las Conclusiones Generales del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación se afirma que: “Del análisis de los testimonios recibidos resulta que el 79% por ciento de las víctimas fatales del Conflicto Armado Interno tenían el quechua u otras lenguas nativas como idioma materno” (Comisión de la Verdad y Reconciliación 2003: 10). El número de compatriotas muertos o desaparecidos superó, según la Comisión de la Verdad y Reconciliación, a los peruanos y peruanas caídos como producto de guerras nacionales o con países extranjeros, lo cual incluye la Guerra con Chile.

Muchas fueron las asociaciones, agentes de la sociedad civil, colectivos interdisciplinarios, entre otras agrupaciones, las que buscaron, desde sus diferentes aristas, dejar su voz de protesta de lo sucedido entre los años 1980 y 2000<sup>1</sup>. El objetivo era poner en evidencia y dejar constancia la crueldad de lo ocurrido, tanto de sus causas como de sus consecuencias, las cuales permitieron que el peruano excluido sea la víctima principal de esta etapa de horror y olvido. La vinculación con el tema de la memoria se convirtió, entonces, en una necesidad urgente y recurrente sobre el cual se debía tomar acción.

## **II. Performance político.**

*Sin Título, Técnica Mixta* del Grupo Cultural Yuyachkani, estrenado en abril de 2004 y dirigido por Miguel Rubio, es un nuevo intento desde el arte

---

<sup>1</sup> Desde las artes escénicas, “Barricada Teatro” y “Expresión” de Huancayo; “Estirpe” y “Yawar Sunqu” de Ayacucho; “Arenas y Esteras”, “Vichama” y “CIJAC” de Villa El Salvador en Lima, son una muestra de ello. También surgieron grupos de artistas pertenecientes a distintas disciplinas que, desde lo simbólico, tomaron una agencia participativa sobre los hechos de corrupción y de violencia que se perpetraron, por ejemplo, durante la época del gobierno de Alberto Fujimori, en los que se encuentra “La Resistencia” y el “Colectivo Sociedad Civil” (Vich 2015: 164-165).

escénico por problematizar parte de la historia oficial, política, cultural y social del Perú.

El Grupo Cultural Yuyachkani, fundado el 19 de julio de 1971, participó activamente, desde el arte escénico, en el ejercicio de comprender y cuestionar los acontecimientos políticos y sociales que definen la realidad presente de los peruanos. La palabra quechua Yuyachkani, de donde proviene el nombre del grupo, lleva en su significado la identidad cultural y creativa de su arte: “estoy pensando”, “estoy recordando” (Yuyachkani 2019). Sus primeras obras marcan el interés por la lucha social: “Puño de Cobre” (1973), se centra en la reivindicación de los mineros frente al abuso de las compañías; y “Allpa Rayku” (1978) toma como eje la lucha campesina por las tierras. Posteriormente la revisión de la memoria nacional y las consecuencias de la violencia política se convirtieron en temáticas de urgencia para la creación escénica del grupo: puestas en escena como “Adiós Ayacucho” (1990), “Antígona” (2000), “Santiago” (2000), “Hecho en el Perú” (2001), “Rosa Cuchillo” (2002), “Sin Título Técnica Mixta” (2004), “Concierto Olvido” (2010), entre otras, son una muestra de ello. Entonces, desde su fundación hasta la actualidad, Yuyachkani ha tenido como propósito: “[...] contribuir al desarrollo y fortalecimiento de la memoria ciudadana para propiciar una vida con derechos y oportunidades para todos. Con énfasis sobre la memoria y su constante mantenimiento, revalorización y revisión” (Yuyachkani 2019).

El Grupo Cultural focalizó el trabajo de su creación escénica en un quehacer político, entendido como la participación activa del artista en el

desarrollo del comportamiento ciudadano. La forma artística en cómo han sido presentadas sus puestas en escena, han estado determinadas por los cambios políticos y sociales que afectan e identifican a la realidad peruana, pero también por las nuevas formas de participación en la escena de este actor / ciudadano y los múltiples dramaturgias que las teatralidades permiten. El Grupo Cultural buscó en la investigación constante del lenguaje escénico, el discurso más adecuado para poner en escena lo tragedia política y social de la historia del Perú.

El arte acción o como lo llama Miguel Rubio, director del grupo, el “performance político”, se presentó para ellos como una nueva forma de plantear la escena, de concebir la teatralidad, permitiéndoles intervenir en la sociedad y problematizar su propio tema: el Perú. Las ha denominado de esa manera “[...] enfatizando su producción como intervenciones en la polis, como gestos éticos que hacían visibles los cuerpos ausentes, prestando sus propios cuerpos para la recuperación metafórica de tantos rostros borrados” (Diéguez 2008: 26). Sus puestas en escena son solo muestras de ese arte acción en lo cual ha trabajado y trabaja Yuyachkani, buscando repensar el presente, a partir de formular preguntas, en miras al reconocimiento del pasado trágico de la historia del Perú<sup>2</sup>, por lo que el vínculo con la memoria ciudadana es fundamental.

---

<sup>2</sup> Algunos ejemplos de esa búsqueda, que ya he mencionado anteriormente, son sus diferentes puestas en escena entre las que destacan: “Adiós Ayacucho”, basado en el texto de Julio Ortega, es la historia de un campesino muerto que pide al Presidente de la República que lo ayude a buscar las partes de su cuerpo desaparecido; “Antígona”, encarna el deseo de una hermana por hacer justicia y enterrar al hermano muerto, rebelándose ante las normas e injusticias del estado, como una muestra de los muchos familiares que buscaban dar sepultura a sus seres queridos muertos o desaparecidos; “Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria”, es una visión plástica y escénica del sujeto peruano de hoy, producto de la realidad política y social vivida entre los años 80’s y 90’s; “Rosa Cuchillo”, es la historia de una madre que busca por todos los mundos a su hijo desaparecido (Yuyachkani 2016).

*Sin Título, Técnica Mixta* no podía ser la excepción. La puesta en escena pone en evidencia las posibles causas y consecuencias de la historia de violencia vivida en el Perú a partir de dos momentos: la Guerra con Chile (1879 – 1883) y el Conflicto Armado Interno (1980-2000). Combinando la plástica y el performance, el montaje nos presenta la voces de los olvidados, de las víctimas constantes de estos dos pasajes de nuestra historia, que a pesar de pertenecer a periodos distintos de la historia guardan semejanzas sociales y culturales que las unen, producto del antagonismo social sobre el cual se constituye la nación peruana. El montaje es una muestra del quehacer social y de la clase política, del recuerdo de las víctimas, de las faltas reiteradas, de las carencias aún no resueltas, y también del comportamiento ciudadano y su vinculación con los hechos. No es un recuento histórico, es la presentación trágica y simbólica de nuestro descentramiento político y social.

El intersticio borroso entre performance y teatralidad sumerge al espectador en una narrativa diferente. “Una teatralidad tejida a partir de los procesos de escritura corporal escénica como expresión de la dramaturgia del actor, [...]. Me refiero a la performatividad como aspecto intrínseco de la teatralidad, en el sentido de ejecuciones corporales y el despliegue de dinámicas escénicas y poéticas” (Diéguez 2007: 71). Guiados por los cuerpos de los actores en escena y la propia estética del montaje, los artistas y los espectadores son sacados de sus lugares tradicionales, fuera de los límites de la dramaturgia clásica, para transitar, literalmente, por el espacio escénico, siendo participes de una suma de sucesos que son encarnados y puestos en escena a partir del ser político y ético de los mismos integrantes del grupo. Un relato desarticulado y



mutilado sobre la constitución de la idea de nación por parte de la ciudadanía peruana. El cuerpo social es expuesto y arrojado al desierto mismo del caos y de la violencia histórica que tiene en su memoria al peruano quechuablante como su principal víctima. Entonces, el cuerpo del performer, como muestra del cuerpo social y ciudadano, es el responsable de comprimir las causas y consecuencias de esta historia cargada de violencia y olvido.

### **III. Repetición y olvido.**

La presente investigación analizará el montaje *Sin Título, Técnica Mixta* del Grupo Cultural Yuyachkani (2004), con el objetivo de poner en evidencia aquella estructura de saber inconsciente que impulsa a los peruanos a desarrollar una historia de repetición y olvido, teniendo como consecuencia las mismas víctimas de siempre: el pueblo andino, el peruano quechuablante.

Sostengo que la puesta en escena, a partir de los restos correspondientes a la Guerra con Chile y el Conflicto Armado Interno, almacenados en un archivo de la memoria nacional, es un intento por simbolizar los hechos olvidados de aquellos pasajes de la historia como parte del proceso imposible de ser reconocidos y asumidos por la sociedad peruana, dando cuenta, entonces, de la naturaleza traumática, violenta y repetitiva de los mismos.

Abordaré la puesta en escena a partir de la categoría de performance, tomando los principios elaborados por Richard Schechner y Diana Taylor pero fundamentalmente lo desarrollado por Ileana Diéguez, para evidenciar las

acciones (comportamientos restaurados) de los actuantes así como analizar la naturaleza performativa de la escena. Cabe precisar que en este punto también estaré tomando algunos conceptos de la interpretación actoral promovida por el director alemán Bertolt Brecht, que plantea el distanciamiento como el acto de mostrar el gesto que evidencia los comportamientos que determinan una práctica política y/o social.

Destramando el tejido de la escena a través de sus acciones y comportamientos de los actuantes, tomaré el concepto de lo Real y el sujeto como respuesta a ello de Slavoj Žižek, buscando identificar lo imposible de aquellos acontecimientos históricos y el sujeto que se produce como consecuencia de ello. Finalmente identificando lo Real, y al sujeto que tiene como producto, determinaré aquella estructura de saber inconsciente que impulsa a los peruanos a repetir la misma mecánica de violencia y olvido a partir del planteamiento de David Nasio, discípulo de Lacan.

#### **IV. La mecánica de siempre.**

El concepto de lo Real, analizado por Slavoj Žižek, como aquella fuerza sobre el cual se articula el inconsciente y la mecánica de repetición, será relevante para el análisis, ya que me permitirá dar a conocer los saberes que estructuran e impulsa el accionar compulsivo y violento de la historia. Asimismo me centraré en la concepción del sujeto como respuesta de lo Real, en el proceso constante por hacer que lo imposible se integre a la realidad simbólica.

En “El Sublime Objeto de la Ideología”, Žižek explica lo Real como aquello que “no ha sido asimilado por el desarrollo simbólico de la historia del sujeto” (1989: 87), retornando de forma constante en el proceso de su integración. Lo Real es producto de un proceso histórico – social (Žižek 1989: 27). Un acontecimiento, un hecho traumático, genera lo Real, algo no simbolizado, y es la repetición de la forma en cómo ha sido registrado el suceso lo que da indicio de su necesidad simbólica. Tanto lo Real como lo simbólico son íntimamente constituidos, ya que uno es parte necesaria del otro.

Lo Real como punto de partida, la base, el fundamento del proceso de simbolización (por ello Lacan habla de la “simbolización de lo Real”) – a saber, lo Real que en cierto sentido precede al orden simbólico y es estructurado subsiguientemente por él cuando queda atrapado en su red: éste es el gran tema lacaniano de la simbolización como un proceso que mortifica, drena, vacía, cincela la plenitud de lo Real del cuerpo vivo. Pero lo Real es al mismo tiempo el producto, el remanente, el resto, las migajas de este proceso de simbolización, los residuos, el exceso que elude la simbolización y que en cuanto tal es la simbolización la que lo produce (Žižek 1989: 221).

Lo Real no puede inscribirse como realidad física, pero si se puede tener señales de él, ubicar el lugar dónde se instala, el lugar traumático que es la muestra de una serie de fracasos (Žižek 1989: 225). El sujeto debe llegar a un acuerdo con este resto que se resiste a la integración simbólica. El sujeto en su naturaleza se esgrime a partir de esta imposibilidad pero al mismo tiempo la niega, la oculta, no la hace visible, pero esta misma se hace presente de manera constante. El saber inconsciente es la forma que tiene el sujeto de lidiar con esa

imposibilidad. Lacan define al sujeto como una “respuesta de lo Real”, ya que lo presenta como “el punto fallido del proceso de su representación simbólica” (Žižek 1989: 225). Por lo tanto, esa respuesta es el saber inconsciente que tiene como consecuencia al sujeto fragmentado.

En el marco de esta tesis, lo Real se evidencia a través de la consecuencia traumática de los dos acontecimientos planteados en la puesta: la Guerra con Chile y el Conflicto Armado Interno. El producto de esta imposibilidad es, lamentablemente, el compatriota del ande, quién es presentado en la puesta en escena como la víctima de siempre. El saber inconsciente opera de tal forma que termina exponiendo al pueblo andino a un sacrificio constante. El resquebrajamiento del deseo de nación, producto del duelo perpetuo y de la contingencia de la historia, se hace visible en el cuerpo de los propios actuantes, en la escena misma, como un símil de la fragmentación del cuerpo nacional, producto de lo Real de ambas guerras. La consecuencia social será presentada y encarnada por el actor, como una suma de “gestos” que ponen en manifiesto “el punto de vista de la crítica social” (Brecht 1983: 137) que tienen los miembros del Grupo Cultural.

Analizar el comportamiento del sujeto y su relación a partir de lo Real, dará luces, como he mencionado, sobre la estructura inconsciente que lo gobierna, ya que la forma que tiene el sujeto de lidiar con ese vacío es a través del saber inconsciente, el cual se muestra a través de la naturaleza reiterativa de los hechos y sus consecuencias. Por ello el concepto del inconsciente como un saber estructurado, planteado por David Nasio a partir de su interpretación de

Jacques Lacan, será vital. En su libro “Cinco Lecciones sobre Jacques Lacan”, Nasio presenta los principios de la teoría lacaniana de una manera clara y dinámica. Identifica al inconsciente como un saber, ya que sitúa a la palabra en el instante preciso pero sobre todo porque garantiza la repetición (Nasio 1998:27). El inconsciente, menciona, no solo sabe ubicar la palabra donde ella falla sino que hace andar la mecánica de los elementos del pasado o los que están por venir, presentándose, así, como “un saber estructurado”, el cual tiene repercusiones en el hacer, manifestándose en la realidad física del sujeto (Nasio 1998:28). Entonces, preguntarse por la consecuencia histórica del sujeto debe significar hurgar en el saber inconsciente que lo produce, su forma. Como menciona Nasio, Lacan nunca se pregunta dónde está el inconsciente sino cómo está organizado ese saber, cómo opera esa mecánica de repetición (Nasio 1998:80). Por los tanto, el origen y las consecuencias de la repetición histórica, en el marco de esta tesis, estarán ubicadas, y por qué no decirlo también olvidadas, en el saber inconsciente peruano.

El análisis de la puesta en escena, siguiendo los principios del performance, es decir de las acciones que ejecutan los actores en escena, servirá para poner en evidencia los comportamientos que marcan la cadena de repetición y olvido como parte de una historia de violencia en el Perú. Los performances, como plantea Richard Schechner en el capítulo segundo de su libro “Performance Studies: An Introduction”, son comportamientos restaurados, doblemente actuados: acciones que las personas buscan hacer a partir de acciones anteriormente practicadas y recuperadas, relacionadas con la vida social y personal del ejecutante. Un performance, menciona, puede ser una

acción pero al mismo tiempo un objeto, un trabajo, un producto puede ser evaluado y analizado como performance. La pregunta que sugiere el autor para el análisis es: ¿qué es lo que objeto hace?, ¿cómo se relaciona e interactúa con otros objetos? Para este, un performance sólo existe a través de la acción, de su interacción y en función de las relaciones que provoca (Schechner 2002: 22-24). Finalmente plantea que tomar conciencia de un comportamiento restaurado es reconocer los comportamientos sociales, los procesos que lo provocan y lo determinan (Schechner 2002: 28-29). Partiendo de ello, Diana Taylor en la introducción a su texto “Estudios Avanzados de Performance” menciona que los performances “[...] funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas o lo que Richard Schechner llama “conducta realizada dos veces [twice-behaved behaviors]” (Taylor y Fuentes 2011:28). Esto se relaciona con la definición que hace Miguel Rubio sobre las puestas en escena provocadas por el Grupo llamándolas “performances políticas”, las cuales pasan necesariamente por el cuerpo de los actuantes en respuesta a la realidad social producto de la violencia política. Ileana Diéguez en el primer capítulo de su libro “Escenarios Liminales: teatralidades, performances y políticas”, nos llama a reconocer la performatividad como parte fundamental de la teatralidad, “[...] en tanto ejecución o puesta en práctica de imágenes a través del cuerpo del actor. Lo que en el teatro se ha denominado como ‘texto performativo’ implica una escritura gestual, una práctica corporal” (Diéguez 2007: 23).

Por lo tanto, si el principio del performance se concentra en el cuerpo del sujeto, en los objetos, relaciones y situaciones que forman parte de la

representación, es en el cuerpo de los actores y la estética del montaje donde se pondrá en evidencia las consecuencias traumáticas de aquellos momentos de la historia y, al mismo tiempo, tendremos indicios de aquellos saberes inconscientes que las motivan. Es el comportamiento de los actuantes y su relación con el entorno, lo que dará luces del saber inconsciente que domina al sujeto de la escena como producto de una dinámica política y social.

En su carácter teatral y performativo, *Sin Título, Técnica Mixta* del Grupo Cultural Yuyachkani (2004), siguiendo los conceptos de *acting out* y *elaboración* desarrollados por Dominick La Capra en su libro llamado “Escribir la historia, escribir el trauma”, da cuenta del trauma, de la ausencia, de la pérdida no resuelta por parte de las víctimas, de la compulsión repetitiva de la historia, de esa estructura de saber inconsciente que domina a la sociedad peruana, pero también sería una suerte de comprensión de lo sucedido y una forma de repensar los hechos que impulsan a mecanismos de repetición y olvido. El montaje funcionaría como un *acting out*, una activación de los sucesos vividos en el pasado que se encuentran anclados en la memoria, condenando al protagonista de la escena, el performer y el espectador, a repasarlos compulsivamente pero al mismo tiempo posibilitándolos, a este mismo actor y espectador, a formar parte de un proceso de elaboración de lo sucedido.

En el *acting out*, los tiempos hacen implosión, como si uno estuviera de nuevo en el pasado viviendo otra vez la escena traumática. Cualquier dualidad (o doble inscripción) del tiempo (pasado y presente, o futuro) se derrumba en la experiencia o sólo produce aporías y dobles vínculos. En este sentido, la aporía y el doble vínculo pueden contemplarse como indicio de un trauma que no ha

sido elaborado. La elaboración es un quehacer articulador: en la medida en que elaboramos el trauma (así como las relaciones transferenciales en general), nos es posible distinguir entre pasado y presente, y recordar que algo nos ocurrió (o le ocurrió a nuestra gente) en aquel entonces, dándonos cuenta empero de que vivimos aquí y ahora, y hay puertas hacia el futuro (La Capra 2005:46).

Entonces, *Sin Título, Técnica Mixta*, es una muestra clara de esta dualidad, de la presentación de los hechos y sus consecuencias, de la evidencia del trauma y de su proceso de elaboración, de su carácter doloroso y esperanzador, en el ejercicio (im) posible de articularlos a través del arte teatral. El montaje escribe en las páginas de la escena una memoria fuera de los límites de la historia oficial y de las formas clásicas que esta inscripción trae, sino que se sumerge en escrituras mixtas que permiten aflorar lo no dicho, lo oculto para de esta manera dejar constancia de las tareas pendientes que aún mantenemos como nación.

## **V. Descubriendo lo planteado.**

La metodología de la tesis se centrará en el análisis de la puesta en escena desde los estudios culturales con una perspectiva psicoanalítica. El estudio del montaje se dará a partir de la percepción que tuve como espectador en dos oportunidades y, fundamentalmente, a través del material audiovisual de la puesta entregado por el director del Grupo Cultural Yuyachkani, Miguel Rubio.

Siguiendo la estructura del mismo montaje, dividiré el objeto de investigación en dos momentos: la Guerra con Chile y el Conflicto Armado



Interno. En el caso del Conflicto Armado Interno lo dividiremos en dos etapas: el Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso y el Gobierno de Alberto Fujimori.

El presente trabajo de investigación no pretende ser un trabajo histórico sino un análisis cultural de la misma puesta en escena. Pretendo indagar la estructura inconsciente que permite que los peruanos repitan y olviden constantemente su historia, invisibilizando los hechos que las provocan y mucho más las consecuencias de las mismas, donde, según lo planteado, los más afectados son los mismos de siempre: el pueblo quechuablante. Es *Sin Título, Técnica Mixta* una muestra clara de la radiografía cultural donde, a partir de la experiencia poética y política del grupo, y siguiendo lo que plantea esta tesis, se busca poner en agenda y mostrar comportamientos que determinan el saber social y político peruano.

Por lo expuesto, es fundamental el análisis de la presente tesis para seguir alimentando el debate sobre las estructuras políticas y sociales que gobiernan la realidad peruana en el presente, que por consecuencia de la misma investigación, y siguiendo lo postulado por la obra, no ha cambiado en mucho a lo largo de su vida republicana.

## **VI. Desglose de la puesta en escena.**

*Sin Título, Técnica Mixta* es una creación colectiva del Grupo Cultural Yuyachkani (2004), concebida y dirigida por Miguel Rubio Zapata, y cuenta en

escena con la participación en escena de los actores Ana Correa, Augusto Casafranca, Débora Correa, Julián Vargas, Rebeca Ralli y Teresa Ralli los cuales realizan diferentes acciones, muestran comportamientos, presentan diversos cuerpos y evocan distintas voces. A continuación, a manera de ayuda para el seguimiento del análisis, presento un breve desglose de la puesta en escena. La división y la etiqueta de cada una de las partes son enteramente propias, tomando textos claves de las escenas o resumiendo las mismas en algunas palabras sueltas. De igual modo estaré colocando una fotografía del montaje y algunos fotogramas extraídos del video de la puesta en escena compartido por el Grupo Cultural Yuyachkani a manera de guía simbólica. Cabe precisar que es complejo comprimir en una imagen y en un escrito la simultaneidad de acciones e imágenes que forman parte del hecho escénico en sí.

- a. “La memoria es selectiva”: El lugar de la escena se presenta como un museo, un desván de la historia del Perú donde se encuentran evidencias de las consecuencias tanto de la Guerra con Chile como del Conflicto Armado Interno. Al ingresar al espacio, los actores Ana Correa, Augusto Casafranca, Débora Correa, Julián Vargas, Rebeca Ralli, Teresa Ralli, se encuentran distribuidos en el espacio, vestidos con prendas que hacen referencias a las víctimas de la Guerra con Chile.



Fotografía 1: Elsa Estremadoyro<sup>3</sup>

Solo se escucha el sonido disforme de lo que puede ser una máquina. De pronto, los actores formulan un texto donde hacen referencia a la memoria, a la selección que esta hace en relación a los acontecimientos vividos. En ella, la Guerra con Chile y el Conflicto Armado Interno se presentan como temas aún pendientes entre los peruanos. Se formula el paralelo entre las víctimas de ambos momentos de la historia, las cuales, según lo plantea la puesta en escena, son las mismas de siempre: peruanos quechuablantes. Como posible respuesta a este panorama se esbozan dos causales: la corrupción y los abismos sociales.

b. La Guerra con Chile (1879-1883)

- La invasión chilena: los mismos actores anteriores, vestidos como personajes de esta época, se dirigen a unas tarimas rodantes que se encuentran en el centro del espacio escénico. Una mujer chorrillana, una religiosa, un hombre malherido, una mujer andina, una viuda enlutada, realizan múltiples acciones que nos refieren a la violencia sufrida por la

---

<sup>3</sup> La fotografía realizada por Elsa Estremadoyro fue entregada por la producción del montaje *Sin Título Técnica Mixta del Grupo Cultural Yuyachkani* como parte de un archivo de imágenes.

guerra en aquel entonces. Un hombre con una caja y unos libros en mano los observa. Después de una serie de acciones vinculadas a lo sufrido por las víctimas de aquel entonces, el hombre de los libros, quien porta una máquina de escribir, será el responsable de registrar lo acontecido.

- “Escriba por favor”: las tarimas, sobre las cuales se encuentran los protagonistas, son organizadas de forma circular por un grupo de escolares provocando un gran carrusel. Las víctimas exigen al hombre de la máquina de escribir que tome nota de las consecuencias que ha dejado la guerra y así mismo piden que se busque a los responsables de tanto atropello. La frase “escriba por favor” es la que se repite de forma constante en los testimonios dichos.

- “¡Muchachos!”: como consecuencia de las denuncias anteriormente descritas, los protagonistas de la escena exclaman la palabra “¡Muchachos!”, como si fuera una llamada. En este momento entonan de forma nostálgica, melancólica y coral, una versión de un fragmento de la canción “Soy la Redondez del Mundo”, marinera peruana escrita por el compositor peruano Nicomedes Santa Cruz, enfatizando la denuncia sobre “aquel que vendió, que engaño” en desmedro de la patria. Posteriormente, un sonido de acordeón tiñe la escena. Ahora los protagonistas se organizan después de la guerra, se curan, se limpian, se sanan, velan el uno por el otro. Las tarimas ahora están organizadas de forma vertical, en un momento giran sobre su eje, impulsadas por los mismos alumnos de escuela. Se desprenden. Un hombre malherido toca un tambor, el sonido divide la escena.

- “Somos peruanos, te adoramos”: Una mujer religiosa y otra andina colocan una bandera sobre un tubo vertical. Posteriormente esta se eleva (iza), dejando ver sus roturas, enmendadura y nudos. Los demás de la escena, junto a las dos anteriormente mencionadas, entonan un extracto de la polka “Mi Tacna hermosa”, escrita por Omar Zilbert Salas, en la cual se deja constancia del valor de aquella ciudad como imagen del patriotismo y la honra del símbolo patrio, que ahora se encuentra vejado. La melodía ha sido transformada casi en un tono de lamento, un himno.



(Yuyachkani 2004, fotograma 1)

- Las conclusiones: el personaje que en todo momento tomaba por escrito los testimonios y los sucesos de la escena presenta el texto de un escolar quien, citando a Manuel Gonzáles Prada, pensador y ensayista peruano, expone algunos fragmentos del “Discurso del Politeama” (1988), donde se pone en evidencia las fallas que tiene el Perú como nación desde su formación como república, trayendo como consecuencia la derrota frente a Chile.

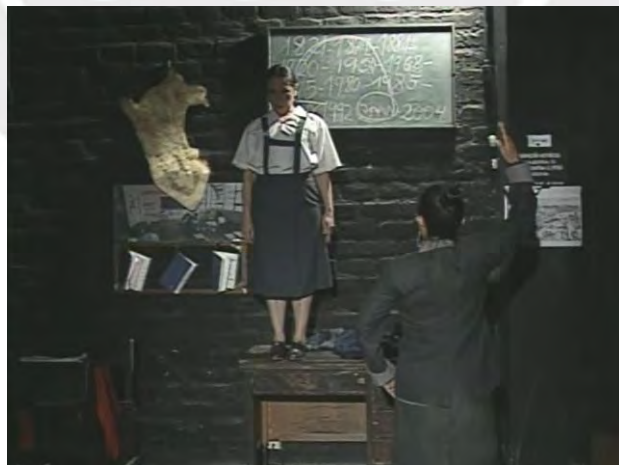
c. El Conflicto Armado Interno (1980-2000):

- El Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso (PCP-SL): una profesora, de forma burlona, entona la melodía del coro y la primera estrofa del Himno Nacional del Perú, señalando, en un pizarrón, diferentes fechas de gobiernos de la era republicana.



(Yuyachkani 2004, fotograma 2)

Durante su canto la profesora se desviste dejando a la luz el vestuario de escolar que lleva debajo. Otra maestra somete a la alumna anteriormente mencionada y la alecciona de manera marcial.



(Yuyachkani 2004, fotograma 3)

Abimael Guzmán Reynoso, líder del PCP-SL, se encuentra sobre una urna que contiene un hombre con una corona de espinas que asemeja a

un Cristo Andino sepultado. Abimael da órdenes de forma imperativa. Una mujer campesina y una viuda militar velan las prendas de su familiar muerto o desaparecido.



(Yuyachkani 2004, fotograma 4)

Las tarimas son organizadas de forma circular, girando como un carrusel. Se escuchan las notas del “Zorba’s Dance” de Mikis Theodorakis. El líder senderista da órdenes de forma constante. Las mujeres que velan empujan la tarima de Abimael que contiene al hombre sepultado. La alumna de escuela empuja la tarima de la maestra. Se aquietan. Posteriormente el líder senderista le cede la bandera del PCP-SL a la alumna de escuela, quien hace una serie de secuencias físicas con el elemento. El estandarte parece un arma. Se escucha la marcha militar peruana “Estado Mayor”, cuyo autor es José Sabas Libornio.



(Yuyachkani 2004, fotograma 5)

El tono imperativo de la maestra continúa, llegando a transformarse esta misma en una especie de soldado de guerra. En su camiseta blanca figura la frase: “YO YA SOY MAESTRA” - “NO A LA EVALUACIÓN”. Posteriormente, los actores que dan cuerpo a Abimael Guzmán, a la alumna y a la maestra, buscan desprenderse de su interpretación. La maestra de escuela corre desesperada a tocar el timbre que da fin a esta etapa.

- El universo andino: la tarima sobre la cual estaba erguido la presencia de Abimael Guzmán es llevada al centro del escenario por un ángel sucio y maltrecho. Una mujer andina, entona una versión del huayno ayacuchano “Plegaria” de Carlo Flores. Bajo las notas del doloroso lamento, el Cristo Andino, guardado en la urna, es sacado del cofre, teniendo un encuentro con su madre, quien remite a la imagen de la Virgen Dolorosa. Una marcha procesional acompaña la escena. Paralelamente, los otros actores dan cuerpo a distintos campesinos, realizando actividades que los identifican como parte de la cultura andina: danzan, cantan, accionan con ollas de barro, etc.





(Yuyachkani 2004, fotograma 6)

Finalmente la Virgen y al Cristo se liberan de los signos del dolor (el corazón apuñalado y la corona de espinas) para transformarse, frente al espectador, en otros campesinos, sumándose a las acciones ligadas a la cultura andina. Los escolares hacen girar las tarimas donde se encuentran los protagonistas de esta etapa. Una mezcla de música andina acompaña esta parte de la escena y cierra este cuadro. Poco a poco van saliendo, para dejar paso a la siguiente secuencia.



(Yuyachkani 2004, fotograma 7)

- El gobierno de Alberto Fujimori: el tiempo cambia. Una mujer con una bolsa y los ojos vendados es llevada sobre una tarima.



(Yuyachkani 2004, fotograma 8)

Paralelamente, sobre otras tarimas, se presentan a los artificios del régimen corrupto y dictatorial que imperó en el Perú entre los años de 1990 y 2000: Alberto Fujimori, quien fue presidente del Perú en esos años, y Vladimiro Montesinos, principal asesor presidencial y Jefe del Servicio de Inteligencia Nacional (SIN). Ambos rodean a la mujer anteriormente presentada. Siempre impulsados por los alumnos de escuela. Posteriormente la mujer sale. Ambos juegan, se pasan una pelota, luego la pasan a otros protagonistas del régimen de corrupción de aquella época.



(Yuyachkani 2004, fotograma 9)

Se escuchan las notas de un programa concurso de la época llamado “Trampolín a la Fama”. En esta secuencia participan, coludidos al régimen, representantes de la justicia, como la ex Fiscal de la Nación, Blanca Nélica Colán. Los personajes son presentados de una manera lúdica y burlesca. Vladimiro Montesinos lidera la banda de la corrupción. Aparece de forma oculta. Se escucha en la escena las cortinas musicales de programas noticiosos a favor del régimen así como las famosas tecnocumbias ligadas a las campañas electorales. La imagen de Vladimiro se acerca a la mano de un monigote que es la imagen del aquel entonces Comandante General del Ejército y autoridad máxima del Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas, Nicolás de Bari Hermosa Ríos. Desfilan. Acompañando la salida de todos ellos se escucha la música de un programa infantil llamado “La banda de Hola Yola”.



(Yuyachkani 2004, fotograma 10)

- Las conclusiones: desciende la bandera con la cual se concluyó la secuencia de la Guerra con Chile. El mismo hombre de la máquina que expuso las conclusiones al final de ese bloque, nos presenta ahora un extracto de las palabras del Presidente de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, Salomón Lerner Febres, provenientes del Informe Final de

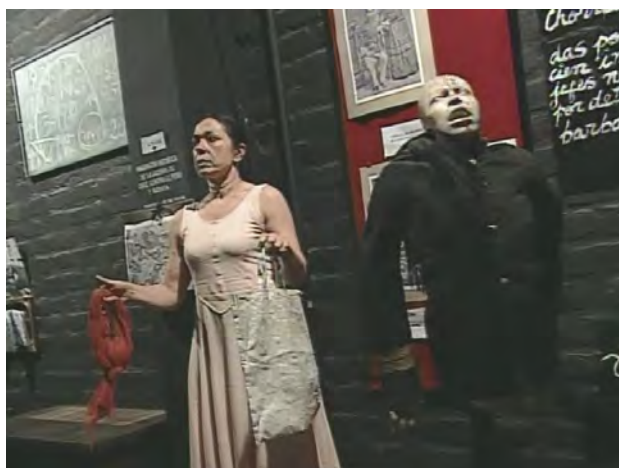
la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Señala que la exclusión es uno de las principales causas de la barbarie de la violencia política, por ello combatir el olvido es uno de los principales caminos hacia la justicia. Lerner pone en evidencia una nación dividida entre los excluidos y los no excluidos.

- d. Epílogo: El último cuadro presenta a dos mujeres, una andina y una selvática - asháninka, las cuales llevan inscritas en sus prendas las consecuencias de la violencia política y del sistema de corrupción del estado peruano vinculado al Conflicto Armado Interno. Los otros actores buscan iluminar con linternas estas evidencias.



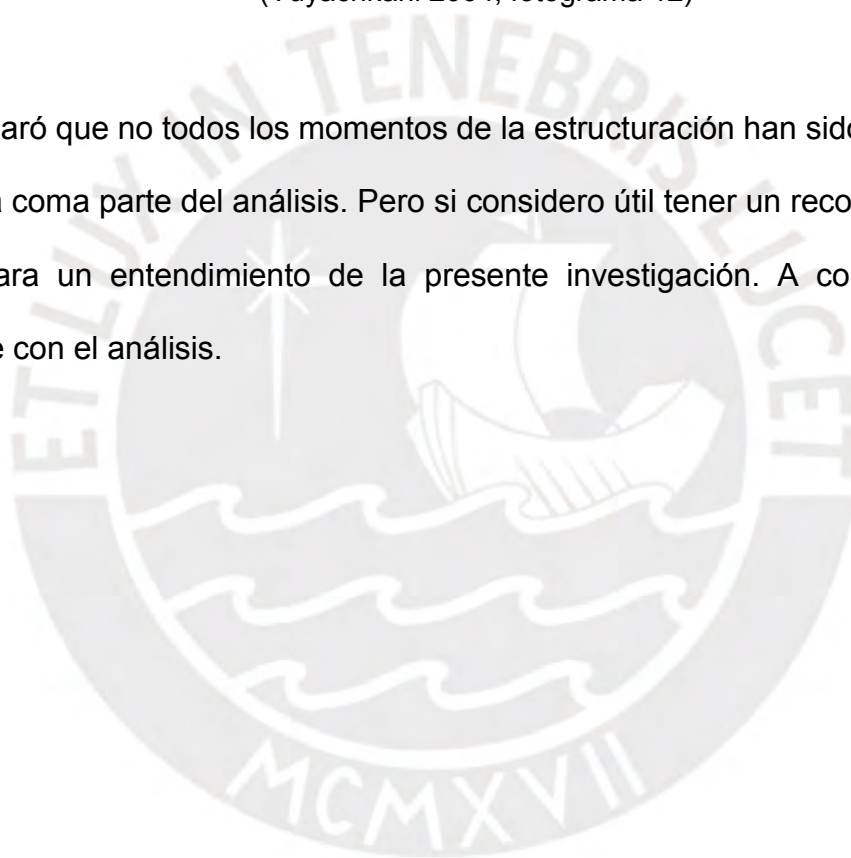
(Yuyachkani 2004, fotograma 11)

Finalmente a través de una danza y un baile estas dos mujeres se encuentran. El montaje culmina con los actores colocados en forma similar al inicio de la puesta en escena referente a la Guerra con Chile, pero ahora vestidos con los trajes de sus últimos personajes relacionados al Conflicto Armado Interno.



(Yuyachkani 2004, fotograma 12)

Aclaró que no todos los momentos de la estructuración han sido tomados en cuenta como parte del análisis. Pero si considero útil tener un recorrido de la puesta para un entendimiento de la presente investigación. A continuación empezaré con el análisis.



## CAPÍTULO 1

### **El horror de lo imposible, un vez más: lo Real de la Guerra con Chile y el Conflicto Armado Interno.**

La Guerra con Chile y el Conflicto Armado Interno son presentados en el montaje *Sin Título, Técnica Mixta* como dos de las etapas de la historia del Perú aún no resueltas como parte de la memoria social y política del país. Esto se debe a que, según el montaje, a pesar de los años que distan a ambos acontecimientos, sus efectos los padecen, de forma violenta y reiterada, los peruanos de siempre. Es decir que son dos momentos de la historia que hasta hoy, sus causas y consecuencias son motivos de problematización en la realidad peruana, no solamente por la relevancia de los hechos, sino por la similitud que existen entre ambas. Así lo hace saber el texto inicial que enuncian los actuantes al principio de la puesta.

La memoria es selectiva porque sería imposible recordarlo todo. Como páginas sueltas de un archivo de historia así aparecen ante nosotros temas y preguntas que tenemos pendientes. Por citar algunos: la Guerra con Chile, sus causas y consecuencias. Acaso ¿no sigue siendo un tema de discusión entre nosotros? [...] Las víctimas de la violencia política de los últimos años, ¿acaso no son las mismas víctimas de la Guerra con Chile si tomamos en cuenta que el setenta por ciento son quechuablantes? [...] (Yuyachkani 2004)<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Como materia del análisis, citaré en varias ocasiones fragmentos de la puesta en escena de *Sin Título, Técnica Mixta* (Yuyachkani, 2004). Estas citas, independientemente de su extensión, irán siempre con sangría y en una letra menor en todo el cuerpo de la tesis.

Desde su inicio, la puesta en escena se pregunta por los temas y preguntas pendientes haciendo hincapié en la semejanza de las víctimas de los dos momentos de la historia materia del análisis: el peruano quechuablante. El planteamiento inicial por parte del colectivo teatral durante la presentación del hecho escénico, es una invitación a revisar de forma conjunta, espectadores y actuantes, cómo se encuentran registrados estos dos sucesos en los archivos olvidados (no oficiales) de la memoria peruana que hace que las víctimas sean las mismas de siempre. Hamman menciona:

[...] la memoria inconsciente, (...), tendría una función de adaptación porque, desde lo inconsciente, el sujeto recuerda sin saberlo. La causa reside en el trauma, es un hecho que no se ha integrado al mundo simbólico, que ha escapado a la significación. Luego, el hecho se reprime y, como todo lo que se reprime, retorna. [...] Así, pues, hay olvido de la causa y es esta la que habría que levantar. [...], la historia se produce en una dialéctica continua entre el hecho y lo dicho. La interpretación es el medio que busca encontrar la causa (Hamman 2003:136).

Si partimos de la premisa que el trauma generado por la Guerra con Chile y el Conflicto Armado Interno sigue vigente hasta el presente, ya que ha escapado a su integración simbólica, significa que en un espacio de la memoria inconsciente social y política del ser peruano también se encuentra la mecánica que produce su repetición y olvido. Por ello, resulta necesario, desde el montaje, recurrir a la memoria, es decir, a aquel espacio personal, social y político, donde se encuentra la forma en cómo han sido almacenados dichos acontecimientos

para identificar la estructura que permite que las consecuencias de la historia violenta se repitan.

Se intuye que algo retorna siempre, retorna del modo imprevisto, una suerte de fracaso del sujeto insiste sin que pueda indicarse que allí hay en un sentido estricto un sujeto que lo produzca o que lo constate, inclusive. Esto es lo que Lacan llamará lo real, lo real es lo que vuelve siempre al mismo lugar, la compulsión a la repetición que no es lo mismo que el retorno de lo reprimido, [...] (Hamman 2003: 137).

Continuando con el análisis, y siguiendo la cita anterior, existe entonces un Real respecto a estos dos hechos que ha escapado a su simbolización como parte del choque violento y traumático de los mismos acontecimientos. El sujeto ha fracasado y fracasa en su intento por integrarlo simbólicamente, haciendo que la historia de violencia se repita. Este imposible que determina estos dos momentos de la historia y denominamos como lo Real, activa la mecánica de repetición histórica que genera las mismas víctimas de siempre, el compatriota del ande, permitiendo que el horror de Guerra con Chile y el Conflicto Armado Interno retorne, sin posibilidad de escapar.

El punto crucial es el estado simbólico transformado de un suceso: cuando surge por primera vez se experimenta como un trauma contingente, como una intrusión de un cierto Real no simbolizado; solo a través de la repetición se reconoce este suceso en su necesidad simbólica –encuentra su lugar en la red simbólica; se realiza en el orden simbólico (Žižek 1989: 94).



Entonces, si el “trauma contingente” de los dos acontecimientos mencionados introduce un Real no simbolizado, será necesario reconocerlo a través de su necesidad simbólica, es decir, de las consecuencias que este produce. Repasar por los rincones indecibles de la memoria histórica por parte del montaje, implicará de parte del sujeto de la escena ser presa de un cierto Real como consecuencia del choque traumático de ambos acontecimientos y la caída de la fantasía que lo sostiene. Un Real que, al mismo tiempo, crea y determina un sujeto como parte de una estructura de saber inconsciente. Así lo indica Nasio:

En suma, para Lacan, el nacimiento del sujeto del inconsciente sólo puede ser comprendido a partir de un agujero abierto en lo real por el vaciamiento de un elemento y sólo uno. En otras palabras, el sujeto sólo sobreviene como Uno allí donde lo real – en el sentido de lo infinitamente pleno - está afectado por una falta (Nasio 1998: 102).

Sostengo, entonces, que la Guerra del Pacífico y el Conflicto Armado Interno planteados en *Sin Título Técnica Mixta* dan indicios de un Real sobre el cual se establece un saber inconsciente que tiene como consecuencia de su compulsión repetitiva a las víctimas de siempre. Lo Real podría ser reconocido a partir de los restos de los acontecimientos traumáticos que se encuentran no articulados como parte del universo simbólico de la sociedad peruana. Frente a un saber oficial que reivindica la lucha heroica y la reivindicación social, la puesta en escena irrumpe para buscar lo oculto en el intersticio de ese saber oficial, lo no dicho, ese saber inconsciente que entrega al pueblo, principalmente quechuablante, como carne de cañón. El antagonismo social no resuelto, “los

abismos sociales” como mencionan los actores, evidenciado por el porcentaje de víctimas señalados a inicios de la puesta en escena, insistirá por hacerse presente y ser asumido como parte de la historia peruana, convirtiéndose en el motor lamentable de una memoria de violencia, repetición y olvido. Entonces no importa las causas oficiales de ambas guerras, sino las consecuencias que hacen que ese peruano sea el que sufre la consecuencia de la violencia, producto de un saber inconsciente social y político que activa la mecánica compulsiva.

[...]la verdadera opción respecto de los traumas históricos no es la que se da entre recordarlos y olvidarlos: los traumas que no estamos preparados para recordar nos hechizan de un modo más poderoso. Deberíamos, por lo tanto, aceptar las paradojas de que, para olvidar de verdad un acontecimiento, debemos primero hacer acopio de fuerzas para recordarlo de forma adecuada. Para comprender esta paradoja, debemos tener en cuenta que lo opuesto a la existencia no es la no existencia, sino la insistencia: lo que no existe, continúa insistiendo, tendiendo a la existencia [...] (Žižek 2005: 22).

Por ello daré cuenta de lo Real, de su necesidad simbólica, a partir de la forma en cómo afecta el horror de estos dos acontecimientos en el comportamiento de los actuantes de la escena. Ojo que no menciono personajes, ya que según las características de la puesta, y al estar vinculada al “performance político”, los actores no están “actuando” en el sentido clásico de la palabra, sino que están en calidad de presencia, intersticio entre persona y personaje, que permite al artista dar constancia de su voluntad política y social en el proceso de su accionar en escena. De eso deja constancia Diéguez:

Durante el proceso de *Sin título, técnica mixta* los actores se enfrentaron al reto de no actuar: no representar caracteres ni personajes, sino estar, crear una serie de imágenes y pequeñas situaciones. Conformaban una galería de presencias, de estatuas vivientes que interrogaban a los espectadores, sin vocación museística, en un registro vivo, recuperando texturas, materiales y situaciones desarrolladas en creaciones anteriores. [...], la presencia no solo refiere a una especificidad material, a una fisicalidad que ejecuta partituras performativas; la presencia abarba la eticidad del acto, [...] (Diéguez 2007: 88).

Teniendo en cuenta las manifestaciones de lo Real producto de ambas guerras, a partir del carácter performativo de la puesta en escena, podré definir el sujeto que se da como respuesta, que será materia del segundo capítulo, para finalmente, inferir el saber inconsciente que impulsa a los peruanos a repetir la historia de siempre.

A continuación pasaré a dar cuenta cómo se instala el horror de forma repetitiva en estos dos momentos de la historia.

### **1.1. La pesadilla del horror.**

Las consecuencias de la Guerra con Chile, dentro de esta vuelta al pasado, se presentan en la puesta como un tema aún pendiente de nuestra historia violenta. Lo terrible de esa etapa dura y violenta se hace visible, una vez más, como un indicio de la estructura inconsciente de la repetición. El antagonismo social aún no resuelto como producto de la constitución como nación, en donde hasta el día de hoy se piensa que existe ciudadanos de primera

clase, aparece en esta etapa como una necesidad horrible que somete a la ciudadanía peruana a vivir, una vez más, la desgracia del pasaje de ese momento de la historia, que tiene como producto el recuerdo violento de la guerra y el sacrificio del compatriota marginado y olvidado históricamente. Es importante tener siempre presente que la hipótesis que plantea la puesta en escena es que el compatriota quechuablante es la principal víctima.

Así, después de iniciada la puesta en escena, los actores deciden ir a las tarimas centrales como signo de preparación e inicio del rito del montaje. Una suerte de ceremonia en donde se evocará los cuerpos, comportamientos y testimonios de víctimas producto de esta parte de la historia.

El espectador acompaña el recorrido de la puesta y de los actores, observándolos y tomando posición en el espacio, lo cual puede ser una invitación a tomar una postura dentro de los límites que emergen de la historia no oficial propuesta por el montaje y así se empatice con las víctimas. Es bueno recordar que el espectador no está sentado sino que está sumergido en todo momento dentro de la acción de la escena. Es decir, es participe vivo en el mismo lugar donde acontecen los hechos. El espacio en el cual conviven actores y espectadores está, en términos de Miguel Rubio, para “[...] provocar una experiencia que comprometa a todos los participantes del hecho: A quienes proponen y a quienes asisten. Poner en valor todo aquello que sucede delante de los espectadores, lo que se ve, lo que se oye, lo que se dice, lo que se deja de decir, etc” (2008: 200).

Una vez ubicados los actores en las tarimas centrales, un chorro de agua y un sonido de cuerdas, marca el comienzo de una serie de acciones que, en su carácter estructural, nos muestran y dan indicios de cómo cada una de sus presencias, vinculadas al pueblo, vivió y vuelve a vivir, lo terrible de la guerra: una mujer vestida de negro realiza múltiples acciones con un velo, se lo coloca, se lo saca, se envuelve, cubre un sombrero de militar, lo hace aparecer, lo desaparece; un hombre vestido de civil, se yergue sobre sus abdominales, y hace señas de movilización, de avanzada, algo está por venir, está cansado, esta maltrecho; una mujer campesina, de blusa blanca y falda gruesa busca en las hojas de coca alguna señal, alguna respuesta; una religiosa enrolla una gran venda, siempre en actitud de espera y ayuda, observando el horizonte, el vacío; una mujer mestiza de falda azul y chompa morada, destapa un agujero de donde extrae el maniquí de un hombre militar muerto, mutilado. Son presencias que evocan a personas comunes, fuera de las esferas de poder, que lamentablemente sufrirán las inclemencias de la guerra. La dramaturgia sonora que interviene en este momento también marca el pulso de esta vuelta a la repetición de lo vivido. Un sonido de añoranza invade la escena. Las presencias parecen estar atrapadas en el comportamiento repetitivo de sus acciones, en un espacio sin tiempo, donde no hay distinción entre pasado y presente, solo existe lo que sucede y lo que les afecta, están siendo presas del horror de las consecuencias de la Guerra.

De pronto el tejido sonoro cambia abruptamente, el horror de la violencia de la invasión chilena aparece de forma terrible empujando a los actores a correr, saltar, protegerse, en miras al ataque externo que los acecha. Lo imposible, el

antagonismo social no resuelto, la monstruosidad de lo Real de la Guerra, marcado, esta vez, por el pulso sonoro, irrumpe en toda su dimensión traumática, determinando la realidad física de las presencias y sumergiéndolos en el más profundo caos. La dramaturgia sonora es una metáfora de la presencia de esta realidad invisible y violenta que determina las acciones y genera consecuencias en los actantes de la escena. En términos del director británico Peter Brook, podríamos decir que: “La música es un lenguaje relacionado con lo invisible por medio del cual la nada cobra de repente una forma que no puede verse aunque si percibirse” (2002: 178).

El sonido rotundo del relinche de unos caballos se presenta como el horror máximo de esa etapa y de la consecuencia del carácter traumático de la Guerra. No tienen salida. Corren, saltan, hacen frente, se protegen, sienten temor, se dan la mano, se cuidan, se movilizan, se trasladan, se defienden. Todo dentro de un espacio reducido. Siempre enmarcadas, encerradas en el movimiento restringido que delimita el espacio de acción, no hay donde ir, no hay donde escapar, por más que se haga siempre están en el mismo lugar. Son presas de lo imposible, de lo no resuelto como nación y que retorna en esta etapa de la historia, de la compulsión dolorosa de la caída de la fantasía de la lucha heroica y del antagonismo social presente. Las presencias se ven obligadas una vez más a vivir la barbarie de aquella guerra.

Lo Real de la guerra se ha apropiado de la escena y se ha manifestado en el cuerpo del sujeto de la escena. Este ha sido presa del horror, determinando su comportamiento y haciendo que este sea incapaz de poder dominarlo,

evitando de alguna manera el martirio del pasaje de esa desgracia, de impedir que eso suceda. Entonces el cuerpo del actor acciona, busca tomar un lugar frente la irrupción de lo imposible, de lo inevitable, y por qué no decirlo también el espectador, quién participa de esta realidad, como parte del encuentro vivo que genera el hecho teatral. La presencia vive el pasaje de la historia a través del cuerpo del actor, y por ende su cuerpo (el del actor), y de los que son parte de la escena (los espectadores), son presas también de las consecuencias de ese pasaje de la historia. Posteriormente las presencias se calman, la invasión se aquieta. Queda una vez más la experiencia de lo vivido, el comportamiento repetitivo, y en la mecánica constante, su potencial traumático. El devenir doloroso se ha hecho presente y se ha evidenciado en cada una de las presencias y los presentes. Las imágenes más claras de lo que menciono son la presentación del cadáver mutilado, a través de un maniquí, por parte de uno de sus familiares y el luto que lleva la novia vestida de negro a consecuencia de la muerte de su esposo combatiente. La pérdida del ser querido parece no haber sanado aún, condenando al sujeto vivir en un duelo permanente y en una denuncia constante. Una pérdida que pareciera estar lidiando con la ausencia ya que el dolor de aquellas mujeres evocadas parece no haber hallado consuelo ni por parte del estado ni de la propia ciudadanía.

Cuando se confunde la ausencia y la pérdida, puede sobrevenir una parálisis melancólica o una agitación maniática, y la importancia o la fuerza de determinadas pérdidas históricas [...] puede volverse ininteligible o generalizarse apresuradamente. Se encuentra uno así frente a ideas dudosas, como la de que todos son víctimas (incluso los perpetradores o los colaboradores), la de que toda la historia es traumática o la de que todos

padecemos una esfera pública patológica o una "cultura de la herida" (La Capra 2005: 85).

Lo Real de la Guerra del Pacífico ha hecho su aparición nuevamente como un tema pendiente. El antagonismo social no resuelto ha expuesto al sujeto a la barbarie de la guerra. Queda de lado entonces las causas históricas de la guerra para centrar la atención en por qué la víctima de esta es el peruano excluido. El protagonista de la escena es el propio pueblo peruano. La necesidad de la articulación, a consecuencia del horror de lo Real, se hace urgente para calmar el dolor provisto por la pérdida del compatriota sacrificado y, por qué no decirlo, olvidado por el discurso oficial.

La representación que se niega a sí misma, pero que se ofrece como alternativa a la realidad decepcionante, hace posible la aparición de lo real, en los pliegues, en los huecos momentáneamente abiertos entre el objeto y, sobre todo, entre la imagen y la materialidad (orgánica) que la sustenta (Sánchez 2007:150).

La dinámica del horror (lo no resuelto) se hará presente, una vez más, en la etapa del Conflicto Armado Interno, posiblemente evocando otros cuerpos, con otras situaciones, pero con las mismas consecuencias, como producto del choque traumático de la misma: la muerte y sacrificio del pueblo, principalmente quechuablante. Lo Real se hará evidente, una vez más, en los mismos cuerpos de los actantes, pero evocando a otro tiempo, a otro espacio, a otros rostros, producto de la mecánica de repetición y olvido.



A continuación presentaré la vuelta de la estructura del horror en la etapa del Conflicto Armado Interno, respetando la división hecha en la puesta: lo correspondiente al Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso (PCP-SL)<sup>5</sup> y al gobierno de Alberto Fujimori<sup>6</sup>.

## **1.2. La vuelta del horror.**

El Conflicto Armado Interno se presenta como otra de las etapas aún no resueltas de la historia del Perú. Los actantes, paralelo del pueblo peruano, una vez más, en su intento por simbolizar la etapa violenta de su historia, son expuestos a lo Real de la misma. Como en la parte de la Guerra con Chile, lo que se repite, desde lo Real, es la pesadilla a la cual se ve sometido el pueblo, fundamentalmente el quechuablante, producto del antagonismo social que constituye la nación.

En su intento por aprehender esa etapa de la historia, los actantes serán presos nuevamente del horror de lo Real. Lo interesante es que los efectos de lo Real de esta época se evidencian también en los cuerpos de los mismos actantes de la Guerra con Chile, dejando constancia metafórica de la historia

---

<sup>5</sup> Organización terrorista que desencadenó el Conflicto Armado Interno, declarándole la guerra al estado peruano a inicios de 1980. Su líder máximo Abimael Guzmán Reynoso, conocido también como el camarada Gonzalo, fue capturado en setiembre de 1992. Actualmente se encuentra condenado y recluido en un penal de máxima seguridad.

<sup>6</sup> Alberto Fujimori fue elegido presidente del Perú, asumiendo funciones en julio de 1990, en medio del caos social y económico en el cual se encontraba el país, a consecuencia de la crisis económica y la gesta terrorista. En abril de 1992 da el autogolpe que sumerge al país en una dictadura que sirve como escenario para una serie de violaciones en contra de los derechos humanos, constitucionales y democráticos, con altas dosis de corrupción. En 1995 es reelegido presidente, haciéndose cada vez más presente la imagen de su asesor de inteligencia Vladimiro Montesinos Torres. En el 2000, después de unas elecciones fraudulentas, renuncia a la presidencia de la república vía fax desde Japón. Hoy purga condena en prisión por diversos cargos. Su asesor también se encuentra detenido.

de repetición y olvido. Sánchez menciona: “Cualquier tentativa de recuperación de lo real pasa por la afirmación del cuerpo. El cuerpo del actor constituye el límite de la representación: el actor puede fingir ser otro mediante la palabra o el enmascaramiento visual, pero no puede desprenderse de su cuerpo, no puede fingir ser otro cuerpo” (Sánchez 2007: 309).

Pero esa no es la única razón que las une: en esta etapa también hay una persona que hay que velar, hay un cuerpo que hay que recuperar o lo que es peor, una ausencia que materializar. Por ello dar indicio de lo Real también en esta etapa de la historia, a partir de la puesta en escena, será importante para homologar las consecuencias y dar evidencia la estructura de repetición inconsciente que domina al sujeto de la escena. Lo no resuelto del Conflicto Armado Interno se hace presente empujando a los partícipes del hecho escénico a repasar el horror de ese tiempo a través del arte de la performance. Una suerte de puesta en acto de aquel momento que posibilita la elaboración del pasado, repasando lo terrible de lo vivido, para establecer paralelos que den indicios de las causas y consecuencias de la historia violenta, y así, posiblemente, no se repita más.

En el acting out, uno vuelve a vivir el pasado como si uno fuera el otro, incorporándose como otro al pasado: uno está totalmente poseído por el otro o por el fantasma del otro. En la elaboración, uno intenta tomar una distancia crítica que le permita participar de la vida presente, asumir responsabilidades, lo que no quien decir que uno trascienda totalmente el pasado (La Capra 2005: 160).

Como en la etapa de la Guerra del Pacífico, los actuantes deciden, una vez más, sumergirse en el calvario del Conflicto Armado Interno, perteneciente al PCP - SL. Aquí también el lenguaje sonoro marca el pulso de la escena, los acordes de una guitarra eléctrica mezclada con las notas de la marcha militar “Los Peruanos Pasan”, compuesta por Carlos Valderrama, nos introduce en el pasaje terrible de esta historia. Una maestra de escuela y una estudiante marchan cargando un pupitre de colegio, dando indicio de la dinámica perversa. Aparece entonces, la imagen de la persona que lideró la lucha armada en contra del estado peruano en miras a la falsa reivindicación social del pueblo, el profesor universitario de filosofía Abimael Guzmán Reynoso, líder principal del grupo terrorista Sendero Luminoso. La misma presencia deja constancia del horror, de la repetición de la víctima, del antagonismo social, ya que sobre sus pies, se encuentra la urna de una persona muerta, una especie de Cristo Andino, imagen del pueblo que la gesta terrorista proclamó defender, pero que terminó también aniquilando.

El terror viviente de aquel entonces lo observamos de igual modo en dos mujeres, que muestran la prendas de un familiar muerto o desaparecido, los restos de un campesino y un ex – policía respectivamente, como consecuencia de la barbarie que instauró el PCP-SL. Pareciera que están velando las prendas, es decir, los restos del ser querido. Podría ser el hombre de la urna o no. La asociación libre de las imágenes de la escena permite este enlace. La acción es continua y constante. La repetición de la acción de mostrar la prenda, el ejercicio de velar, da indicio de la compulsión constante a lo que obliga el duelo eterno producto de lo Real de esta etapa de la historia del Perú. Los familiares se ven

sujetos al dolor de la pérdida a causa del conflicto, el cual deja ser un drama solamente familiar para transformarse en la tragedia de todo un país. El marco sonoro (“Los Peruanos Pasan”) refleja lo terrible de esta muestra, lo que “pasa” parece ser, una vez más, el horror de esta época: pasa por el cuerpo del actor, pasa por los sentidos del espectador, pasa por la memoria de las víctimas de la violencia. La Capra menciona: “Cuando la pérdida se convierte en ausencia (o se codifica en una retórica indiscriminadamente general sobre la ausencia), se llega a un punto muerto de melancolía perpetua, duelo imposible e interminable aporía, en el que cualquier proceso de elaboración del pasado y sus pérdidas queda forcluido o abortado prematuramente” (2005: 68).

Como en la Guerra del Pacífico, las víctimas solo están condenadas a repasar, una y otra vez, en espera del entierro justo que les marque la ruptura de la cadena de repetición tortuosa. Las familiares de las víctimas de la violencia pasan nuevamente por el horror de la guerra, empujando la urna sobre la cual se encuentra el victimario principal de su desgracia: Abimael Guzmán. Lo mismo hace la alumna con la tarima que sostiene a la maestra, como imagen del poder autoritario sobre el cual se instaura la educación escolar y fue tierra de cultivo para la causa terrorista. Esta secuencia mecánica se da de manera circular. La impresión calada producto de la desaparición del ser querido está presente en el rostro de las mujeres que empujan la tarima. El sufrimiento y agotamiento constante de la alumna frente al autoritarismo y opresión de la maestra es más que evidente. La tortura sufrida por los familiares o viudas de las víctimas así como por la alumna de escuela, es la misma: el arrastre del calvario y dolor a la cual fueron sometidas por la violencia de esa época, que se presenta como una

pesadilla constante. El producto del antagonismo social de esta etapa se encuentra en la violencia ejercida y en la pérdida, nuevamente, del compatriota olvidado históricamente como parte de la estructura de nación.

Una vez más, la dramaturgia sonora cambia abruptamente, ahora la misma alumna sacrificada y dominada por la maestra de escuela recibe de las manos del propio Abimael, la bandera del Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso, como símbolo de la continuación de la lucha armada, siendo presa del terror subversivo. La manipulación de la educación en miras a la promesa de la reivindicación social, propuesta por el movimiento terrorista, es el nicho para la reafirmación del antagonismo social, condenando al propio pueblo sobre el cual se proclama la lucha a ser la víctima de la barbarie. La bandera domina a la estudiante, la lleva a ejecutar una serie de movimientos que hacen que el estandarte se convierta en un arma y guie sus movimientos. El paso de los sonidos de la marcha militar “Estado Mayor”, compuesta por José Sabas Libornio, acompaña este despliegue. El mismo principio de automatización sucede con la maestra de escuela que también se ha transformado en una especie de militar de tropa, de guerrillera, que marca con su cuerpo, el pulso de la marcha.

La gesta nacional se ha visto trastocada por la gesta terrorista. La víctima será, una vez más, el pueblo peruano, principalmente andino, imagen clara de la presencia del hombre en la urna. El horror de la violencia histórica se ha estructurado una vez más, ha vuelto a nacer como una pesadilla imposible, sin que las presencias ni los actuantes puedan hacer nada con esto, la tragedia de

la historia del Perú ha vuelto nuevamente como un duelo permanente, teniendo como consecuencia a las víctimas de siempre. “Lo Real que vuelve tiene el status de otra apariencia: *precisamente porque es real, es decir, a causa de su carácter traumático/excesivo, somos incapaces de integrarlo en (lo que experimentamos como) nuestra realidad y, por lo tanto, nos vemos obligados a experimentarlo como una aparición de pesadilla*” (Žižek 2008: 20). Tanto es así que los mismos actantes quieren abandonar la (re)presentación de este pasaje de la historia, como queriendo despertar de la pesadilla histórica, escapar de la angustia que genera la (re)presentación, de la puesta en acto del horror de esta etapa de la historia. Un timbre de escuela pareciera ser la única posibilidad que los saque de ese sueño nefasto.

Otra manifestación de lo imposible del Conflicto Armado Interno es la vuelta a la escena del horror del gobierno del presidente Alberto Fujimori. La violencia instaurada a partir del poder político, es decir lo Real de esta etapa, aparece de forma demoníaca y lúdica, como una película de terror con su toque infantil. El sonido agudo y lánguido que acompaña la escena genera una atmósfera macabra sobre este periodo de la historia republicana. El horror de la violencia de esta etapa se hace evidente por la presencia de los dos grandes artífices de la violencia política de aquella época, el presidente Alberto Fujimori y su asesor Vladimiro Montesinos, quienes juegan en el medio de la escena pasándose el uno al otro una pelota inflable. Los hacedores se presentan como dos personas inofensivas. Lo imposible de esta etapa parece anunciarse. Una presencia parece ser la víctima: una mujer, con los ojos vendados que carga una bolsa. Su vestuario es blanco y en el rostro, tapándole los ojos, lleva una tela

roja. Transita sin rumbo, esperando encontrar el pulso que marque su camino. No puede ver. Una angustia la invade. El entorno la afecta, la oprime. Una sensación la embarga. Mientras en su alrededor una gran “banda” se viene orquestando. La “mujer de la venda” es la que sufre la consecuencia del terror, imagen y síntesis del pueblo peruano.

Lo Real de esta parte del Conflicto Armado Interno se hace visible como una pesadilla imposible condenando al pueblo a sufrir las consecuencias de ese juego macabro. Cabe resaltar que la evidencia de esta etapa también las apreciaremos en dos mujeres, una del ande y otra de la selva, que son presentadas al final de la puesta, llevando inscritas en sus prendas la constancia del horror de la violencia física y sexual que permitió la barbarie de esta parte de la historia.

Lo Real ha irrumpido en escena y parece ser el motor de la misma, como consecuencia de las tareas pendiente que tienen los peruanos respecto a la Guerra con Chile y el Conflicto Armado Interno. En ambos pasajes de la historia, es el mismo pueblo peruano, presentado por el colectivo de actores, el que sufre las inclemencias de lo Real, siendo la principal víctima de ese universo el peruano excluido, principalmente el campesino del ande. Son los mismos actores, como imagen del cuerpo nacional, los que encarnan y son víctimas de lo Real. El cadáver del compatriota muerto y mutilado en la Guerra con Chile; el Cristo Andino, encerrado en la urna; y la mujer de la venda, así como las mujer andina y asháninka, son la imagen clara de la consecuencia de la irrupción violenta de lo Real de estos dos momentos de la historia, ya que representan

aquel ciudadano que sufre la violencia reiterada producto del antagonismo social que se tiene como sociedad.

La imposibilidad de la Guerra con Chile y del Conflicto Armado Interno, se hace presente sin que el pueblo peruano pueda hacer nada para que no se renueve (acting out), y así no sufrir una vez más las consecuencias de esos dos momentos de la historia. Pero esta vuelta al pasado, desde la puesta en escena, también es un ejercicio para acortar la distancia entre lo Real y su proceso de simbolización, como una búsqueda de la propia comprensión de su mecánica violenta (saber inconsciente) y de la articulación de la memoria nacional (proceso de elaboración).

El acting out entraña una repetición compulsiva. La elaboración implica repetición, pero con una diferencia significativa, que puede ser conveniente en comparación con la repetición compulsiva. En cualquier caso, para el individuo y para la colectividad, la elaboración no es un proceso lineal, teleológico ni implica una evolución sin desvíos (ni estereotipadamente dialéctica). Exige volver sobre los problemas, repasarlos y, quizá, modificar la comprensión que uno tiene de ellos. Aun cuando los problemas hayan sido elaborados, pueden volver y requerir una nueva elaboración, distinta de la anterior tal vez. En ese sentido, la elaboración misma es un proceso que puede no trascender totalmente al acting out y que, aun en las mejores circunstancias, nunca se consume de una vez y para siempre. Podemos decir que el proceso es dialéctico en el sentido de una dialéctica abierta e inacabada que da cabida al complejo problema de la repetición y puede entrañar un replanteo de la historicidad y la temporalidad en términos de diversos modos de repetición con cambio (La Capra 2005: 161).



La estructura del horror se ha repetido en ambos momentos de la historia, siendo el pueblo, fundamentalmente andino, la víctima de la barbarie. El duelo perpetuo y la necesidad de dar aún testimonio del horror, deja constancia de la compulsión repetitiva histórica sobre la cual se asienta el sujeto, y por lo tanto de los saberes que tiene aprehendidos.

A continuación desarrollaré el sujeto que se desteeje como respuesta a lo Real de ambas acontecimientos, para finalmente establecer aquellos saberes que lo producen.



## **CAPÍTULO 2**

### **El sujeto del horror: el producto de lo Real de la Guerra con Chile y el Conflicto Armado Interno.**

Como producto de lo Real de la violencia histórica se ha establecido en la escena un sujeto que sufre en su cuerpo la irrupción violenta del horror de lo Real. El peruano olvidado, principalmente quechuablante, es presentado en la puesta en escena como la principal víctima de la realidad imposible no resuelta de estos dos momentos de la historia del Perú: la Guerra con Chile y el Conflicto Armado Interno. Este sujeto es expuesto a través del cuerpo de los actores, quienes se encuentran en calidad de presencia escénica, evocando, y siendo parte, de momentos trágicos de nuestra historia política y social.

Como en tiempos del teatro brechtiano, el actor de Yuyachakani no está en estado de representación de las víctimas de aquel entonces, “[...] sino que muestra a estas personas. Dice sus frases con la mayor verdad posible, presenta sus comportamientos lo mejor que le permite su conocimiento del ser humano, pero no intenta convencerse a sí mismo (y a otros) de que se ha transformado totalmente en ellos” (Brecht 1983: 134). Es decir, el cuerpo del performer es presentado “[...] como soporte e instrumento de acción que objetiva una elaboración estética, a la vez, que hace VISIBLE los cuerpos ausentes de un ethos colectivo, se constituye en una práctica política” (Diéguez 2008: 26). Por lo tanto el carácter político y social del artista está presente y atraviesa la vida escénica de la presencia que ejecuta. “El cuerpo, por ejemplo, materia prima del arte del performance, no es un espacio neutro o transparente; el cuerpo humano

se vive de forma intensamente personal (mi cuerpo), producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) [...]” (Taylor y Fuentes 2011: 12).

El sujeto, esta vez, puesto desde el lado del actor, en la búsqueda constante por aprehender tanto la Guerra con Chile como el Conflicto Armado Interno, pareciera estar condenado a pasar insistentemente por el martirio de querer articular el saber inconsciente de ambos acontecimientos con el objetivo de darle un sentido para su vida presente. Es el actor quien pone al servicio su cuerpo para problematizar las causas y consecuencias de la historia violenta de repetición y olvido del pueblo peruano, que ha llevado al compatriota del pueblo, principalmente quechuablante, a ser la misma víctima de siempre. El actor no oculta que está actuando, es más, hace evidente ese carácter de mostrar, de estar en estado de presentación, como bien lo indica Sánchez: “[...] la gran diferencia es que los actores de Yuyachkani en ningún momento ocultan que representan personajes y, por tanto, quienes deciden entrar en el juego de lo real propuesto lo hacen conscientemente de la dosis de ficción o artificialidad introducida para provocar la alteración de lo cotidiano” (2007: 264-265).

Según esto, la persecución simbólica que realiza la presencia en escena es la misma que persigue el actor como parte de comprender la complejidad de su historia. El actor, en la ejecución de los comportamientos y el uso de las múltiples teatralidades que permite la escena, también busca resolver la pregunta que conduce a la repetición histórica y violenta de su país. De esto deja constancia Diéguez:

La otra manera de concebir el hecho teatral, como creación escénica donde el texto dramático es agujereado, debilitado, y no funciona como dispositivo esencial, también implica otras formas de participación en el proceso creativo, especialmente para el actor que ya no es solo intérprete de un personaje, sino creador de una entidad ficcional, co-creador del acontecimiento escénico e incluso performer que trabaja a partir de su propia intervención o presencia, condición que caracteriza a los practicantes de las teatralidades que nos interesan (Diéguez 2007: 23).

En la perspectiva psicoanalítica, retomando lo mencionado por Žižek, el sujeto se presenta como una respuesta de lo Real. Esto quiere decir que frente al vacío que genera el choque traumático, en este caso el de ambas guerras, se establece un inconsciente, un saber sobre lo ocurrido, el cual es asumido por el sujeto como parte de la articulación simbólica que persigue. En ese intento, el tejido del universo simbólico que se establece a partir de lo Real determina un saber inconsciente del cual el sujeto es presa, en el ejercicio constante de dar sentido a lo Real de los hechos sucedidos. El sujeto como producto del saber inconsciente se coloca como una respuesta de lo Real del acontecimiento traumático, como lo afirma la siguiente cita:

[...] el sujeto es una respuesta de lo Real (del objeto, del núcleo traumático) a la pregunta del Otro. La pregunta como tal produce en su destinatario un efecto de vergüenza y culpa, lo divide, lo histeriza, y esta histerización es la constitución del sujeto: el estatuto del sujeto como tal es histérico. El sujeto se constituye a través de esta división, escisión, con referencia al objeto de él; este objeto, este núcleo traumático, es la dimensión que ya hemos denominado como la de una “pulsión de muerte”, de un desequilibrio traumático, una extirpación. El hombre

como tal está “enfermo de natura hasta la muerte”, descarrilado, fuera de los rieles por una fascinación con una Cosa letal (Žižek 1989: 235).

Por lo tanto, en el presente capítulo analizaremos las evidencias de los efectos de lo Real que determinan al sujeto, propio de la puesta en escena, como parte de la realidad imposible de la Guerra con Chile y el Conflicto Armado Interno, siendo condenado a una historia de repetición y olvido. Por ello presentaremos tres formas de cómo se evidencian las consecuencias de lo Real en el sujeto de la puesta en escena: el compatriota mutilado, el compatriota dividido, el compatriota cegado.

### **2.1. El compatriota mutilado.**

La escisión que sufre el sujeto como consecuencia de la imposibilidad impuesta por la violencia de los dos acontecimientos traumáticos de la historia del Perú es evidente. Una de las imágenes que saltan a la luz en la puesta, como consecuencia de lo Real de la Guerra con Chile, es la mutilación del cuerpo del sujeto, del cuerpo nacional, del deseo de nación.

La presentación del cadáver del familiar muerto, partido por la mitad a consecuencia de la invasión chilena, expuesto por la chorrillana Mariana Violeta de Rodríguez, es una muestra clara de la fragmentación que sufre constantemente el cuerpo del sujeto como producto de la violencia de lo Real de esta época. La mutilación del cuerpo del sujeto es el producto del choque traumático de la historia. Un maniquí quebrado es la metáfora de la ruptura de una nación.



(Yuyachkani 2004, fotograma 13)

El resquebrajamiento del compatriota mutilado es, entonces, el paralelo de lo sucedido con el cuerpo nacional, el cual queda expuesto ante la violencia de la guerra y es materializado en el montaje. Ileana Diéguez menciona lo siguiente acerca del trabajo del cuerpo en el montaje de *Sin Título, Técnica Mixta* como paralelo de la realidad social: “Las transformaciones del cuerpo social han determinado importantes transformaciones en los sujetos y en la concepción del cuerpo como materialidad y soporte para el hecho escénico” (2008: 26).

De esta transformación y resquebrajamiento del cuerpo del sujeto, como metáfora del cuerpo nacional, también deja constancia el testimonio de la viuda de un militar muerto en el Combate de Angamos:

Escriba por favor. Tengo diez hijo e hijas, todos aún pequeños, a quien debo criar sola y formar en la verdad. Quizá piense que mi espíritu es depresivo, que por la muerte mi adorado esposo, la captura del Huáscar y el fracaso de la campaña naval, ahora sólo busco culpables. Pero ¿qué nos une como nación si no un tejido de cicatrices hilvanada con la muerte de toda una generación? (Yuyachkani 2004).

El paralelo entre el cuerpo nacional y el cuerpo del sujeto es claro. Lo que el montaje busca a partir de los testimonios de las presencias de la puesta en escena es hacer este cruce. La consecuencia de lo Real de la Guerra con Chile es la puesta en evidencia de un deseo de nación, resquebrajado, deshilvanado producto no solo de la invasión chilena, sino también de la polarización en la cual se encontraba el país en ese entonces (o mejor dicho hasta ahora).

Un sobreviviente de la guerra, aparentemente un civil, representante de los muchos de los que se expusieron en esa batalla, dice:

Escriba. Escriba usted. Quiero dejar constancia de las mutilaciones de nuestros soldados, de su sangre derramada. Los poderosos montan en sus caballos y huyen, entran en sus mansiones escapando, suben a sus barcos y cruzan los mares. Quiero dejar constancia de lo absurda de esta guerra, de lo injusta, de la pobreza de nuestro ejército (Yuyachkani 2004).

La mutilación del pueblo peruano, del cuerpo nacional, es una consecuencia del hecho contingente de la guerra, dejando al cuerpo del sujeto totalmente mal herido y también, por qué no decirlo, muerto, condenando a los ciudadanos a una melancolía perpetua. Un sentimiento que parte por la pérdida o ausencia del ser querido.

[...] se produce una confusión similar entre la ausencia y la pérdida con respecto al paso de la naturaleza a la cultura, el ingreso en el ámbito del lenguaje, el encuentro traumático con lo real, la alienación del ser de la especie, la vivencia atormentada de ser arrojados, de la caída, que implica el *Dasein*, la inevitable

generación de la aporía o la naturaleza constitutiva de la pérdida melancólica en relación con la génesis de la subjetividad (La Capra 2005: 74).

La fragmentación del pueblo peruano es el resto de lo Real de la guerra. La exposición constante frente a lo imposible de la guerra y el sacrificio del compatriota andino, como paralelo del cuerpo nacional, deja constancia de la mutilación del deseo de nación, y por qué no decirlo de la inexistencia de la misma. La imagen cumbre de este resquebrajamiento es la elevación de una bandera peruana, llena de retazos, rota, llena de remiendos, como consecuencia del Real imposible, del fracaso de la simbolización histórica. Esta bandera acompaña también el cierre de la etapa denominada el Conflicto Armado Interno, como una imagen de la realidad continua de la fragmentación del discurso de ser peruano, que tiene como constante a las víctimas de siempre, principalmente el pueblo andino, como producto de lo Real no simbolizado.

En las múltiples visitaciones que fue objeto el estandarte peruano, era evidente que no se regresaba a él para solemnizarlo sino para desmontarlo y a la vez reconstruirlo ya no como presentación única de un sujeto nacional, sino como reinención dolorosa o carnavalesca a través de la utopía poética. En la creación escénica de Yuyachkani, la irrupción de la enorme bandera de trapos cosidos reforzaba su textura política con las múltiples contestaciones que evocaba (Diéguez 2007:89).

El deseo de nación ha sido quebrado una vez más frente a la exposición del pueblo peruano, principalmente andino, frente a lo monstruoso de lo imposible de la guerra. No solo se ha mellado el espacio geográfico y la dignidad



de un pueblo, sino que se ha puesto en evidencia los grandes vacíos desde el momento en que el Perú se estableció como republicana, teniendo a la exclusión, la discriminación, entre otras, como las principales causas, las cuales desarrollaré en el capítulo tercero como parte de la estructura de saber inconsciente que maneja el sujeto en la puesta en escena.

Siguiendo con el análisis, presentaré el compatriota dividido, como otra muestra del sujeto que se esgrime como consecuencia de lo Real de los hechos presentados en la puesta en escena.

## **2.2. El compatriota dividido.**

Otra consecuencia de lo Real presentada en la puesta es la división de la cual es víctima el sujeto de la escena (el actuante) como producto mismo de la lucha por simbolizar la realidad imposible de los acontecimientos traumáticos. En el intento constante por descifrar su propia historia, el sujeto se ve expuesto a la decisión de asumir o no, el saber inconsciente que le es impuesto como producto de lo Real de aquellos hechos. Aquí es importante tomar en cuenta lo mencionado al inicio de este capítulo donde explico el doble nivel que atraviesa la (re)presentación en escena por parte de los actores: uno es, el carácter político del artista y el otro, el comportamiento de la presencia. Sobre esto Diéguez menciona: “El debatido problema de la presencia no solo refiere a una especificidad material, una fisicalidad del actor que ejecuta la partitura performativa. La presencia abarca la eticidad del acto, la responsabilidad de estar en un espacio escénico o público, asumiendo la intervención como persona

– artista ciudadano de su tiempo, con todos los riesgos que supone intervenir en el espacio público” (Diéguez 2008: 27).

Vuelvo a ello porque esta conciencia de (re)presentación escénica permitirá comprender la división que sufre el sujeto de la escena como respuesta a lo Real. Clara imagen de esto son las tres presencias identificadas en la parte del Conflicto Armado Interno: Abimael Guzmán, presentado por el actor Julián Vargas; la alumna de escuela, presentado por la actriz Teresa Ralli; y la maestra de escuela presentado por la actriz Ana Correa. En estas sucede algo particular: los actores dan cuerpo a tres “personajes” de la realidad peruana que pareciera que no quisieran interpretar, pero en el ejercicio constante de la repetición se ven obligados a la encarnación de los mismos. Los actores muestran esta dualidad entre el sujeto que ejecuta y la presencia que se evoca en escena, una suerte de distanciamiento del hecho de la representación del cual es consciente también el espectador, haciendo evidente el conflicto que genera el proceso de articulación simbólica como artistas y ciudadanos. Brecht denominaría estas acciones como el gesto social, entendido como la “[...] expresión gestual y mímica de las relaciones sociales, que rigen en determinada época la convivencia entre los hombres” (1983: 137).

El actor Julián Vargas es quien da cuerpo al líder senderista Abimael Guzmán, como un caudillo sectario, dando órdenes y erigiendo la doctrina del Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso (PCP – SL). De pronto, en un aparente estado de conciencia, quiere sacarse de su cuerpo o escapar a la (re)presentación terrible del líder senderista. Quiere arrancarse la presencia del

cuerpo. Se saca la chaqueta, quiere salir del estado de (re)presentación, pero le es muy difícil, está sumergido en la mecánica terrible de la repetición histórica.



(Yuyachkani 2004, fotograma 14)

En ese instante, en ese proceso el actor/presencia entrega la bandera del PCP - SL a la alumna de escuela que es parte del círculo del horror de esa época. No desea, pero hay algo más allá de su propia conciencia que lo impulsa a operar según el saber inconsciente como producto de esta etapa de la historia.



(Yuyachkani 2004, fotograma 15)

De otra forma, pero en el mismo sentido, sucede con la actriz Teresa Ralli, quien en la misma parte vinculada al PCP-SL da cuerpo a una alumna víctima de educación autoritaria y por tanto captada por el movimiento senderista, convirtiéndose en una camarada más. Después de pasear el estandarte senderista y dominarlo como un arma, imagen de la instauración de la violencia terrorista, la actriz busca también salir de la interpretación que le toca, queriendo despertar de la pesadilla de su comportamiento, intentando escapar de la tortura de la alumna vinculada al régimen senderista.



(Yuyachkani 2004, fotograma 16)

Ana Correa, maestra autoritaria de escuela, quien ha sido cómplice y parte de la instauración de la violencia terrorista, busca también liberarse de ese papel terrible de la historia que le ha tocado (re)presentar. La transformación violenta que ha sufrido le aterra: era una maestra y termina siendo, aparentemente, una implacable mujer militarizada. Por ello, busca arrancarse la máscara que la atormenta y que tiene en el rostro, la cual la impulsa a la educación totalitaria y extremista que permitió la gesta senderista. La máscara la sobrepone, la domina,

la impulsa, como el mandato terrible y violento al que está expuesto todo el tiempo el actor por el solo hecho de querer resolver su historia.



(Yuyachkani 2004, fotograma 17)

La actriz Ana Correa corre desesperada a tocar el timbre que la saque de la pesadilla histórica en la cual está inmersa. Ha sido parte del juego de la (re)presentación y víctima de la monstruosidad de la misma. La angustia aparece como evidencia de la demanda que impulsa lo Real de este momento, y por ende, de la repetición de la historia violenta.

La angustia lacaniana es especial, se inspira por supuesto en Freud -y Lacan no hace más que repetir cada tanto: “como dijo Freud, la angustia es una señal”-, pero en otra parte, en un punto que Lacan mismo no subraya. La angustia es incluso tan especial que, al recordarla, en determinado momento Lacan la compara con el segundo tiempo de la reconstrucción del fantasma [...], a saber, se reconstruye pero no se experimenta. Aunque lo señala rápidamente, es cierto que lo que llama angustia connota el pasaje de la realidad a lo real, el

franqueamiento de la realidad en el sentido de lo real, y, de este modo, es correlativo de un desfallecimiento del significante (Miller 2013: 30).

La división en la cual se encuentra el actor, entre su ser y lo que presenta, lo hace consciente del pasaje reiterativo de la historia y por tanto de la realidad que le toca (re)presentar. El ejercicio de las acciones supera a las presencias apareciendo en toda su dimensión la postura del individuo, del artista, del actor, el cual no quiere asumir el comportamiento de ese momento de la historia pero se ven en la necesidad de mostrarlo como consecuencia de un quiebre político y social. El espectador es consciente de esta dualidad y del carácter representacional de los actuantes de la escena, como bien lo exigía Brecht:

El espectador había de ser liberado de la hipnosis y el actor descargado de la tarea de transformarse por completo en el personaje que representaba. En su interpretación debía integrarse de alguna manera una cierta distancia hacia el personaje representado. El actor debía tener la posibilidad de ejercer la crítica. Junto a la acción de su personaje debía ser visible otra acción, de modo que hubiera elección posible y, por tanto, crítica (Brecht 2002: 175).

Sus acciones son reflejos de un momento de la sociedad. El autoritarismo y la estructura vertical de la educación, se presentan como las causas de la gesta terrorista. En ese tránsito, el sujeto sufre, se divide. El sujeto de la escena no sabe cómo salir de aquella repetición que lo oprime pero al mismo tiempo lo obliga a volver a ella para encontrar las respuestas de su compulsión histórica.

El sujeto dividido queda expuesto en el ejercicio de su mandato repetitivo como parte de su descentramiento histórico: “[...], no hay sujeto sin culpa, el sujeto existe únicamente en la medida en que se avergüenza del objeto en él, en su interior. Éste es el significado de la tesis de Lacan de que el sujeto está originalmente dividido, escindido: está dividido en lo que respecta al objeto, a la Cosa, que al mismo tiempo le atrae y le repele [...]” (Žižek 1989: 234). Dos caras de la misma moneda: una que goza y otra que padece. El deseo profundo de no querer volver a pasar por la vivencia de esa etapa de la historia, pero verse obligado hacerla, como parte del olvido de las causas, es un claro ejemplo de la división que sufre el cuerpo del sujeto producto de lo Real.

### **2.3. El compatriota cegado.**

La imposibilidad con la que ha estado confrontado el sujeto de la escena como producto de lo terrible del enfrentamiento de lo Real de la historia violenta del Perú, en donde el oprimido es el pueblo peruano, se ve reflejado en otra de las presencias denominada la “mujer de la venda”<sup>7</sup>, presentada por la actriz Teresa Ralli.

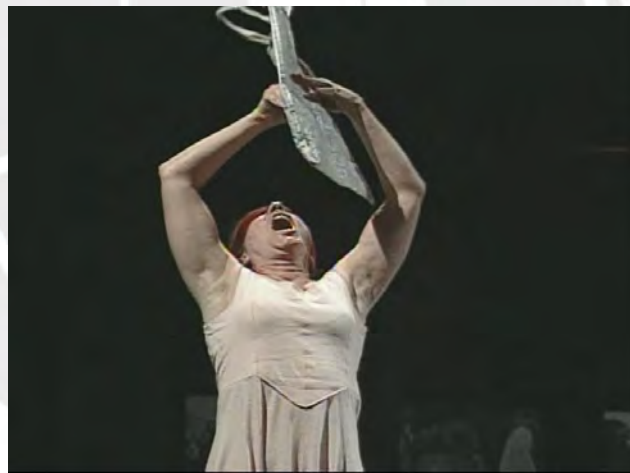
La “mujer de la venda” aparece como una mujer gravitante, suspendida, que transita alrededor del espacio con los ojos vendados, en medio de la incertidumbre y el vacío que genera el recuento de esa época. Pareciera no observar, o no poder ver, lo que sucede en su entorno. Pero eso no quiere decir que no percibe lo que acontece y cómo esté la afecta. A su alrededor, en otras

---

<sup>7</sup> Se la ha denominado de esa manera ya que lleva una venda roja que cubre sus ojos.

tarimas, se encuentra el expresidente Alberto Fujimori y su fiel asesor Vladimiro Montesinos Torres, quienes la observan de forma vigilante. Ella es consciente de la mirada acechante a pesar que no puede verlos, sabe que están allí, y está en estado de alerta frente a lo que puede estar pasando.

La impotencia del vacío, del tránsito a oscuras, genera el grito angustiante de la presencia como imagen del deseo imposible de abandonar la demanda de la repetición histórica. A pesar que no ve (o no quiere ver), busca articular ese pasaje de la historia manejado por la mafia de aquel entonces, que uso medios de comunicación e información a su antojo para mantener a la población al margen de los abusos que cometían y perpetrarse en el poder.



(Yuyachkani 2004, fotograma 18)

La mujer de los ojos vendados con una tela roja y el vestido beige (casi blanco), es la resistencia de todo un país a ver lo que venía sucediendo, y de esta manera hacer frente el vacío angustiante producto de esta etapa corrupta y violenta de la historia. A continuación una cita sobre la relación entre visión y



objeto de angustia, a partir del Seminario de *La Angustia* de Jacques Lacan, desarrollado por Jacques Alain Miller:

El Seminario los conduce primero hacia una prevalencia del campo visual, donde aparece, con su función perturbadora, el objeto angustiante, un objeto que trasgrede el principio del campo visual que es, por excelencia, el principio del placer, la homeostasis. Se lo podría enunciar de esta manera: solo es especularizable lo que está en conformidad con el principio del placer. Queda, pues, normalmente excluida la activación del plus de gozar. El campo visual es, por excelencia, lo que excluye la activación del plus de gozar (Miller 2013: 96).

El compatriota cegado se plantea entonces como la pregunta no satisfecha frente al vacío al cual mantuvieron expuesto al pueblo peruano, Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos. Una pregunta no resuelta que busca ser respondida ante la incertidumbre de aquel momento. El no ver, el no saber, la lleva a la tortura de su historia. La bolsa vacía es imagen de la ausencia del objeto que impulsa su deseo. El grito que sobrepasa a la presencia de la escena, y seguramente a toda una nación, es producto del proceso de angustia que sufre el cuerpo del sujeto a consecuencia de lo Real.

Y la angustia -experiencia o afecto escurridizo vinculado con la ausencia-es un temor que tiene como objeto ninguna cosa [no thing]. Una manera de aplacar la angustia es ubicarla en alguna cosa particular o específica a la cual se puede temer, y encontrar así un camino para eliminar o dominar el temor. [...] La evitación de la angustia es el fundamento de la clásica proyección sobre otros concretos de la culpa por una supuesta pérdida,

proceso que reclama chivos expiatorios o escenarios sacrificiales (La Capra 2005: 78-79).

La “mujer de la venda” es una respuesta a la dictadura de aquel entonces, una forma de atenuar la demanda de ese otro, frente al vacío que generó dicha etapa de la historia en donde, por ejemplo, todo era maniobrado por las fuerzas del Servicio de Inteligencia Nacional, en coordinación con los poderes del estado, las fuerzas armadas y los medios de comunicación, manteniendo a toda una nación al margen de las atrocidades que se gestaban en aquel entonces: corrupción funcionarios, desapariciones, crímenes de lesa humanidad, esterilizaciones forzadas, entre otras.

El compatriota mutilado, el dividido y el cegado son los productos de lo Real de la historia violenta del Perú que plantea el montaje. El pueblo peruano, puesto desde el lado del actor, en la búsqueda constante por comprender tanto la Guerra con Chile como el Conflicto Armado Interno, pareciera estar condenado a pasar insistentemente por el martirio de querer articularlos y darle un sentido para la vida presente de lo que significa ser peruano. Pero, ¿qué hace que estas presencias se renueven constantemente y que el cuerpo del sujeto se vea en la necesidad gozosa de la repetición constante de vivir la mutilación del cuerpo nacional?

A continuación, desarrollaré la estructura de saber inconsciente que permite la repetición histórica a partir del montaje *Sin Título, Técnica Mixta*.

### CAPÍTULO 3

#### La causas de la repetición histórica: el saber inconsciente.

En la investigación he venido desarrollando lo que la puesta en escena *Sin Título, Técnica Mixta* presenta en relación a dilucidar cuál es la estructura que impulsa a los peruanos a repetir una historia violenta y de olvido teniendo como consecuencia a las víctimas de siempre: el pueblo quechuablante. Habiendo identificado lo Real de la Guerra con Chile y el Conflicto Armado Interno, así como los efectos que tiene este imposible en el cuerpo del sujeto, en este capítulo buscaré evidenciar los saberes inconscientes que estructuran la reiterada vuelta gozosa hacia la mecánica violenta de la repetición.

Como presenté en la introducción, Juan Nasio, plantea al inconsciente como un saber, ya que sitúa a la palabra en el instante preciso pero sobre todo porque garantiza la repetición (1998:16). El inconsciente, menciona Nasio, no solo sabe ubicar la palabra donde ella falla, donde el lenguaje tropieza, sino que hace andar la mecánica de los elementos del pasado o los que están por venir. “Digámoslo en una fórmula: el inconsciente es el saber de la repetición” (Nasio 1998: 27).

Siguiendo está lógica, y cogiéndome aún de lo desarrollado por Nasio, preguntarse por las causas y consecuencias reiteradas del sujeto debe significar apelar el inconsciente social y político del mismo, es decir interrogar la forma de su estructura: ¿qué es lo que produce su mecánica?, ¿cómo está organizado? “Afirmar que el inconsciente es el saber de la repetición significa que no solo es

un saber que sabe situar la palabra justa en el momento justo sino que, además, hace girar el carrusel de los elementos pasados [...]” (Nasio 1998: 28). Es la estructura del inconsciente lo que activa la ruleta de la repetición donde el sujeto sabe pero ignora lo que sabe, determinando de esta manera el accionar reiterativo de su comportamiento.

Cuando Žižek desarrolla la estructuración psicoanalítica de la ideología a partir de Lacan, plantea que frente a un hecho traumático se introduce un Real, el cual ha quedado fuera de la red simbólica y al mismo tiempo la estructura, promoviendo una articulación imposible que brinda señales sobre la forma de ese saber inconsciente que sostiene y renueva la mecánica de repetición. Para Žižek, siguiendo a Lacan, menciona: “Esto es el “inconsciente” en el sentido lacaniano: un deseo que se articula en la abertura misma que separa la forma de su contenido, en la autonomía de la forma” (1989: 243). Sí la función del sujeto es “no ceder en su propio deseo”, la identificación de los saberes que activan la ruleta de la repetición terrible de la historia posiblemente ayude a mostrar el camino para la ruptura de esa mecánica constante de accionar gozosa del sujeto.

Como se plantea etapa inicial de la puesta en escena, todo lo que sucede, lo que acontece, son los restos de aquellos acontecimientos ubicados en la memoria; sumado a lo que menciona Žižek, en relación a que el sujeto se acerca a lo Real de su deseo en el sueño teniendo pistas sobre aquellos saberes que determinan su accionar reiterativo; y la invitación de Ileana Diéguez a “[...] pensar la escena –y no solo el teatro- como lugar donde se convocan los fantasmas generados por tiempos y experiencias específicas [...]” (2011: 12); se

deduce que lo sucedido frente a los ojos del espectador es parte de una estructura inconsciente social y política peruana. Pero, ¿cómo se activa?, ¿cómo se moviliza?, ¿cómo gira esta cadena?

A continuación desarrollaré los saberes que motivan, según la puesta en escena, la repetición de la violencia histórica.

### **3.1. La cultura de la exclusión: el saber que discrimina.**

Una de las principales causas a las cuales se atribuye el terror de la repetición histórica que mantiene al pueblo peruano, teniendo como víctima constante al poblador andino, es la exclusión y la discriminación.

Entiendo por exclusión el no reconocimiento histórico a la que ha estado sometida gran parte de la población andina, vinculada a su origen quechuablante. Este no reconocimiento, este no ser parte, no solo tiene una consecuencia en el comportamiento social de los peruanos, sino también en el accionar político, económico y cultural del país. Es importante traer a la memoria que el precedente de la institución de vida republicana del Perú es el Virreinato, que tiene bajo sus principios la conquista y la marginación de la cultura andina. Como consecuencia de ello, se ha formado un estado y una sociedad que trae consigo esa segregación, esa negación de la herencia histórica peruana. Por ello, la discriminación se presenta como producto de la cultura de la exclusión, en donde el no reconocimiento de la diversidad cultural del Perú ha llevado a un

despreció y a un maltrato cultural de una parte importante de la población peruana, sobre todo la quechuablante.

Por ello, en el inicio de la puesta, los actuantes plantean que los abismos sociales son una posible causa de la historia violenta repetitiva. La diferencia y la fragmentación, producto del antagonismo social, es para los peruanos una tarea pendiente que hace y que permite una serie de fracasos históricos. Al ser formulado en tono de pregunta, esta causa buscará ser cotejada de forma conjunta entre performers y espectadores en el transcurrir de la propia puesta.

Una de las primeras señales de la exclusión es la diferenciación entre poderosos y no poderosos. Una de esas pistas las podemos encontrar en los testimonios que brindan las propias presencias que sufrieron las inclemencias de la invasión chilena. En la rueda de testimonios que realizan las víctimas de la Guerra de con Chile, donde dejan constancia de las consecuencias de los hechos y la sed de justicia respecto a lo sucedido, un militar sobreviviente al ataque dice:

Huyen los poderosos y ¿quiénes se quedan aquí? Los que creemos en este pedazo de tierra, en este pedazo de patria, que creemos que aún podemos defenderla (Yuyachkani 2004).

La diferencia entre pueblo y élite de poder se hace concreto. El pueblo peruano, principalmente quechuablante, se ve expuesto ante la violencia de la guerra. En esta exposición, se remite al poderoso como aquel que no hace frente ante los atropellos de la invasión chilena sino más bien huye. La fragmentación

social a partir de este comportamiento quiebra la realidad social y expone al compatriota peruano a la intromisión de lo extranjero. El pueblo excluido del poder es aquel que sufre la consecuencia directa de la guerra pero, al mismo tiempo, es aquel que está dispuesto a defender lo suyo, el lugar al que pertenece. Dualidad interesante, donde el excluido tiene la convicción de proteger la tierra de aquel que no lo reconoce, que no lo ha hecho parte del discurso nacional. De esto deja constancia la presencia que muestra a un militar caído producto de la guerra:

Alguien está quemando nuestras ciudades, está mutilando nuestro territorio. Pero no cejaremos, seguiremos en los andes. (Yuyachkani 2004)

Otra manifestación de la exclusión, referida a los abismos sociales y la diferenciación entre poderosos y no poderosos, está relacionado con el manejo de la información respecto a lo que venía aconteciendo durante la Guerra con Chile. La compatriota peruana, llamada Mariana Violeta de Rodríguez, chorrillana, presentada por Teresa Ralli, menciona:

Hoy 13 de enero de 1881, el ejército enemigo nos ataca por las lomas de San Juan. Corro hacia a la plaza de Chorrillos para saber alguna noticia. Nadie sabe nada. El periódico sufre censura por cuenta del dictador Piérola. En eso, veo a cientos de soldados bajando por la lomas, unos caen en el camino, muertos, otros, sangrantes piden ayuda, muchos más corren hacia Lima, donde dicen que se prepara la batalla final (Yuyachkani 2004).

El representante máximo del estado peruano, el presidente de la república de aquel entonces, es la persona que encarna la imagen más clara y distante del poder político, que mantiene en el olvido y en la ignorancia a la ciudadanía frente a la realidad de los hechos. La persona busca saber acerca de sus familiares reservistas que, sin ser militares, están defendiendo a la ciudad de Lima de la invasión chilena. El manejo de la información por parte de las élites es otra forma que impide la integración de una nación que, en este caso particular, debía organizarse para enfrentar al “enemigo”. Herida neurálgica que marca claramente la diferenciación entre ciudadanos de “primera y segunda clase”. La consecuencia, como ya la hemos visto es el resquebrajamiento del cuerpo nacional.

Existe en la puesta una presencia que cierra la secuencia de la Guerra con Chile buscando articular las posibles causas y consecuencias de lo acontecido en esa etapa de la historia. Un hombre con una máquina de escribir ha tomado nota de lo sucedido y de los testimonios de las víctimas de la guerra. A partir del texto de un estudiante de escuela, quien tiene como sustento algunas ideas del Discurso en el Politeama de Manuel González Prada<sup>8</sup>, se menciona:

No forman el verdadero Perú las agrupaciones de criollos y extranjeros que habitan la faja de tierra situada entre el Pacífico y los Andes. La nación está formada por las muchedumbres de indios diseminados en la banda oriental de la

---

<sup>8</sup> Manuel González Prada (1844-1918) es un ilustre ensayista peruano de fines del siglo XIX, destacado por sus críticas sociales y políticas. “El Discurso de Politeama” (1988) es una de sus obras máximas, en donde problematiza el concepto de nación a partir de las consecuencias de la Guerra con Chile.



cordillera. Trescientos años hace que el indio rastrea en las capas inferiores de la civilización (Yuyachkani 2004).

La señalización de un verdadero Perú y otro oculto, es la explicación más clara de la polarización en la cual se encuentra la sociedad peruana y no ha sido resuelta hasta hoy, causa principal de la exclusión y la discriminación. El reconocimiento de la identidad peruana vinculado a lo andino solamente como un carácter folclórico, pero, contradictoriamente, fuera del discurso de nación, es el vacío antagónico que tiene el Perú como república.

Como cita el alumno de escuela, la República del Perú tiene en sus bases a la exclusión del indio. El paso al mundo moderno, a la constitución de país independiente, parece pagarse con la marginación y discriminación de lo culturalmente andino. El principio y devenir de la vida republicana ha sometido, producto de este saber inconsciente, al pueblo peruano a una historia de violencia, repetición y olvido, a la fragmentación y resquebrajamiento del deseo de nación, negándose la posibilidad de encontrarse bajo la realidad utópica de un todo articulado, deseo que el montaje hace evidente.

Porque la patria no es solo el pedazo de tierra que hoy bebe nuestras lágrimas y mañana beberá nuestra sangre sino también el molde especial en que se vacía nuestro ser: tanto debe el hombre al país en que nace como el árbol al terreno en que arraiga (Yuyachkani 2004).

Manuel Gonzáles Prada, quién pertenece a la gran corriente indigenista que buscaba la reivindicación de lo andino como parte del constructo nacional y

presta sus ideas para las manifestaciones de la puesta, plantea en la educación de la clase indígena la solución para sacar al indio de la ignorancia y así ser parte del constructo nacional. Pareciera que el deseo de nación, de la integración nacional radica en el acceso al conocimiento por parte del indio. La educación se presenta, entonces, como la herramienta clave para la integración del indio, para la articulación del cuerpo nacional.

A vosotros maestros de escuela toca galvanizar una raza que se adormece bajo la tiranía del juez de paz, del gobernador y del cura. Esa trinidad embrutecedora del indio (Yuyachkani 2004).

Esta misma herramienta de superación, la educación del indio, se convertirá en la principal herramienta de atropello y sumisión para la instauración del régimen terrorista que azotó al país en manos del Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso, como parte de la etapa del Conflicto Armado Interno.

La cultura de la exclusión, el saber que discrimina, es parte de la estructura inconsciente del pueblo peruano, que ancla en la segregación el principio de su vida republicana. Lo culturalmente andino parece ser al mismo tiempo el principio de la constitución de la nación peruana, pero en el inconsciente social y político, el resto que la imposibilita. El proyecto nacional se funda en la exclusión de un pueblo: el quechuablante. Por tanto, el deseo de nación se quiebra condenado al silencio del olvido al que no se considera como parte del proyecto nacional.

Quiero cerrar esta parte con un fragmento que se menciona al final de la etapa denominada Conflicto Armado Interno, extraído del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, a consecuencia de la muerte y desaparición de muchos peruanos a causa de la violencia, expuesto por el mismo actor que concluyó la etapa de la Guerra con Chile, quien hace un registro de los hechos diciendo:

[...] vivimos todavía en un país en el que la exclusión es tan absoluta que resulta posible que desaparezcan decenas de miles de ciudadanos, sin que nadie se dé cuenta en la sociedad integrada, en la sociedad de los no excluidos (Yuyachkani 2004).

La cultura de la exclusión, el saber que discrimina, es una de las principales causas que impiden la cohesión social y fundamentalmente invisibiliza un sector de la sociedad. Un ejemplo de ello, es lo sucedido en el Conflicto Armado Interno en donde una gran parte de Perú pareció no enterarse de la tragedia que vivía ese otro Perú, el andino, el quechuablante, así como el perteneciente al compatriota de la selva.

### **3.2. La cultura autoritaria: el saber que oprime.**

Es imposible negar que tanto la conquista del Perú como la instauración de la república se fundan en una fuerte instancia autoritaria en donde, gracias a nuestra herencia colonial, el peruano andino y la cultura respecto a este fue (y sigue siendo) el gran sacrificado. La opresión a la cual ha sido sometido el compatriota quechuablante a lo largo de su historia, producto también de la

exclusión y la discriminación, ha traído consigo una serie de atropellos que ha llevado al sacrificio de muchos compatriotas del ande. La historia republicana está llena de nuevas formas de sujeción.

Una maestra de escuela, (re)presentada por la actriz Teresa Ralli, da inicio a una clase poniendo en evidencia la opresión a la que se ha visto el pueblo peruano desde el inicio de su historia republicana. Ella da cuenta de una serie de gobiernos que “colaboraron” con la hasta hora frágil estructura del estado peruano<sup>9</sup>. Esta maestra hace hincapié fundamentalmente en la etapa del 1990 y 2000, época del gobierno dictatorial del ex presidente Alberto Fujimori. Esta escena es el prelude al acto relacionado al Conflicto Armado Interno.

La profesora, entona una parte del Himno Nacional del Perú, compuesto por José de la Torre Ugarte (letra) y José Bernardo Alcedo (música), que dice:

Largo tiempo el peruano oprimido  
la ominosa cadena arrastró;  
condenado a una cruel servidumbre  
largo tiempo en silencio gimió.  
Mas apenas el grito sagrado  
¡Libertad! En sus costas se oyó,  
la indolencia de esclavo sacude,  
la humillada cerviz levantó.  
(Himno Nacional del Perú, fragmento)

---

<sup>9</sup> Vemos escrito en la pizarra que la acompaña, las fechas de gobiernos como el de Don José de San Martín, Piérola, Augusto B. Leguía, Manuel Odría, Juan Velazco Alvarado, y los periodos que comprende la etapa de violencia extrema, Belaunde, Alan García y Alberto Fujimori.

La nuevas formas de opresión a la cual está sometido el pueblo peruano se evidencia en la forma de entonar esta parte del himno, donde el deseo de libertad que menciona la letra, se contrapone con la acción de la misma maestra que señala en su pizarra a los mediocres y/o dictatoriales gobiernos que tuvo el Perú republicano. La oposición entre realidad de opresión y deseo de libertad se da, principalmente, cuando la misma maestra, en vez de entonar el coro del Himno Nacional del Perú: “¡Somos libres! ¡Seámoslo siempre!”, solo suelta una serie de carcajadas y burlas, en vez de escuchar la tan conocida letra. Hace evidente, entonces, lo absurdo de ese canto, que invisibiliza las nuevas formas de dominación a la cual están siendo sometido los peruanos. Finalmente la maestra se desviste dejando dilucidar su ropa de escolar, para verse sometida por una nueva maestra de escuela. La metáfora de la circularidad repetitiva se establece.

La educación, como mencioné anteriormente, se plantea en la puesta como la herramienta fundamental para el tan ansiado deseo de libertad, para respirar ese ideal de democracia y de nación que tanto ansían los peruanos olvidados. Degregori menciona: “El poder tradicional, basado no solo en el monopolio de los medios de producción sino, además, en el monopolio del conocimiento y su manipulación engañosa, se desmorona conforme los dominados rompen ambos monopolios. Por eso la educación escolar aparece como superación del engaño y, consecuentemente, de rebeldía y “peligro” para los dominantes” (Degregori 2013: 238). La liberación, el encuentro del Perú, el espacio del peruano marginado, es posible a través de cultivar la mente del oprimido. No obstante, la manipulación de este principio, de esta herramienta

libertaria, se convirtió en el pretexto para la instauración del régimen de terror por parte Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso (PCP – SL).

Bajo los falsos principios de la toma del poder a través de las armas, la búsqueda perversa de una sociedad igualitaria y la falsa promesa de la introducción a una parte del Perú moderno, el PCP - SL condenó al país a una etapa de horror y sacrificios. Una ideología subversiva que trajo consigo la desaparición y la masacre, una vez más, de muchos peruanos, principalmente del hombre andino, por el cual, contradictoriamente, se hacía supuestamente la tan mencionada “lucha armada”. El movimiento terrorista encontró en la educación el arma fundamental para trastocar el deseo utópico de la reivindicación social.

La CVR ha encontrado que el PCP-SL se aprovechó de ciertas instituciones del sistema educativo como principal cabecera de playa que a través de ellas logró expandir su prédica y captar núcleos minoritarios de jóvenes de uno y otro sexo en diferentes partes del país. Si bien ofrecía a los jóvenes una utopía que les brindaba identidad totalizante, en el fondo los encerraba en una organización fundamentalista y opresora de cartas de sujeción a Abimael Guzmán Reynoso (Comisión de la Verdad y Reconciliación 2003: 12).

La actriz Ana Correa, la nueva profesora, es quién da inicio a la etapa de terror impuesta por Sendero Luminoso, sometiendo, bajo el yugo de la educación dominante, a la alumna presentada anteriormente por la actriz Teresa Ralli. El pensamiento senderista, encuentra en el conocimiento el arma perfecta para anclar su régimen de terror. La cultura de la educación autoritaria e impositiva,

sobre la cual descansa la enseñanza peruana, sirvieron de cuna para algo tan terrible como fue el terrorismo. La ignorancia al que estaba sometido el pueblo andino y el deseo genuino de formar parte del desarrollo nacional, se convirtieron en el vacío letal para la gesta terrorista. Así lo hace saber Degregori: “El viejo orden jerárquico es trasladado así a la relación: maestro (mestizo/urbano) y alumno (campesino / indígena). La masificación educativa puede producirse, pues, sin romper sustancialmente las concepciones de la sociedad tradicional. No estaríamos frente a una educación liberadora sino autoritaria, además de etnocida” (Degregori 2013: 238).

Por ello el paralelo entre el líder senderista Abimael Guzmán, presentado por Julián Vargas, y la maestra de escuela, presentada ahora por Ana Correa, muestra como el enlace entre educación y totalitarismo impuesto por el PCP-SL fue el principio de la consecuencia terrorífica sufrida por el pueblo peruano. Las secuencias en torno a Abimael Guzmán y las relacionadas a la maestra de escuela encuentran carne en un solo cuerpo: la escolar (Teresa Ralli), quién recibe de las manos del camarada Gonzalo, como se le hacía llamar al caudillo senderista, la bandera del PCP-SL. La alumna es sometida a un nuevo orden, esta vez, el impuesto por el líder terrorista. La consecuencia de esto ya la sabemos: miles de pérdidas humanas que son veladas contantemente por parte de sus familiares en busca de ese entierro simbólico justo que pueda traer la ansiada paz nacional y la formación de una nación conjunta, y así romper la cadena de repetición a la cual se ve expuesto el sujeto. La imagen de la mujer andina y otra de la ciudad que velan las prendas de sus seres queridos, un campesino y un policía, es una muestra de ello.

La opresión y el duelo sufrido por el compatriota del ande, se ve reflejada en la inmensa urna sobre la cual se yergue la imagen del líder senderista, Abimael Guzmán, la cual guarda en sus límites el cadáver de un poblador, parece un Cristo Andino enterrado, símil del pueblo oprimido. Lo culturalmente andino yace sobre una urna, siendo pisoteado por el régimen de terror senderista. Sobre esto La Capra menciona: “El velamiento, la muerte o la ausencia de una divinidad radicalmente trascendente, o de fundamentos absolutos, convierte la existencia en una escena traumática en la cual la angustia amenaza teñir, y tal vez confundir, todas las relaciones” (La Capra 2005:47).

El sistema de violencia que instauró el comando terrorista se erige como un arma que oprime en miras de la ansiada “libertad”, de la salida del lugar del excluido, de la búsqueda del acceso al poder. Ningún sentido de libertad, ninguna búsqueda igualitaria, puede encontrar en el terror la forma de liberación y la búsqueda de la justicia social.

La poca conciencia de la importancia de una educación inclusiva que genere espacios de encuentro libre entre los peruanos, es aún una tarea pendiente. Es relevante la imagen que se devela de la profesora inquisidora que presenta Ana Correa que guarda oculta en su espalda la frase “YO YA SOY MAESTRA” - “NO A LA EVALUACIÓN”. La supervisión constante de la educación en miras a una enseñanza plural e igualitaria que lleve a los peruanos a encontrar en las diferencias los puntos de encuentro que comparten valorando la riqueza de su diversidad, es hasta hoy una tarea por hacer. Posiblemente ese sea el camino a imaginar ese deseo de igualdad y libertad utópica, para de esta



manera arrancar la larga tradición autoritaria y opresora de la cual ha sido presa el pueblo peruano.

Solo para terminar traigo a esta parte del análisis esa larga secuencia en donde todos los actores realizan una serie de acciones vinculadas a la importancia de cultura andina como parte de nuestra herencia e identidad cultural, la cual se inicia con el encuentro entre el Cristo Andino, de la urna, y su madre, la imagen de la Virgen Dolorosa. Pareciera que la liberación de este saber que oprime, el encuentro con la libertad deseada, se encuentra en el valor y reconocimiento de la enorme tradición cultural andina y al mismo tiempo en el ejercicio de esbozar (escribir) formas de significación y elaboración del trauma de la violencia, por más cuestionador y doloroso que implique el repaso de estos hechos, como lo presenta *Sin Título, Técnica Mixta* desde el arte. La Capra menciona: “El trauma señala una demoledora ruptura o censura de la experiencia que tiene repercusiones tardías. Escribir el trauma sería una de esas reveladoras secuelas dentro de lo que llamé escritura traumática o postraumática (o quehacer significativo en general)” (La Capra 2005: 192). En el caso de esta puesta, el performance político es una forma de escritura de esa memoria doliente a través de los principios de la teatralidad.

### **3.3. La cultura de la corrupción: el saber que corrompe.**

La colusión para el beneficio de sectores parcializados en miras a perpetuarse en el poder es parte de la historia republicana del Perú. Al inicio de la puesta, la corrupción se presenta como otra de las razones de la historia

repetitiva peruana. La tesis aparente que establece el montaje es que, tanto para la Guerra con Chile como para el Conflicto Armado Interno, la corrupción del estado, junto a los abismos sociales, se presenta como una constante de la consecuencia de la violencia histórica.

[...] ¿Cuánto ha cambiado el estado desde entonces? [...] La corrupción, los abismos sociales<sup>10</sup>, ¿acaso no parecen permanecer o repetirse en el tiempo con otros rostros? (Yuyachkani 2004).

Pareciera que el estado peruano en su estructura no ha cambiado. La relación entre estado, poder político y corrupción es una constante que se muestra a lo largo de la historia republicana. Por ejemplo, en la parte correspondiente a la Guerra con Chile se da el testimonio de Mariana Violeta de Rodríguez, chorrillana, presentada por Teresa Ralli, que, como vimos en la parte de “La cultura de la exclusión: el saber que discrimina”, nombra al presidente de aquel entonces, Nicolás de Piérola, como un dictador, quien además maneja los medios de comunicación y manipula la guerra en favor del poder político, llevando consigo a la corrupción del propio estado. Así lo hace saber también Alfonso W. Quiroz:

En medio de una crisis extrema, Piérola encontró excelentes oportunidades para malversar y saquear los fondos destinados a la defensa nacional. Jamás se presentó cuenta o registro oficial alguno para justificar los retiros y el gasto de entre 95 y 130 millones de soles durante el año de dictadura de Piérola: una

---

<sup>10</sup> Como ya vimos anteriormente, en la parte “La cultura de la exclusión: el saber que discrimina”, los abismos sociales es una tema pendiente que los peruanos no hemos resuelto.

investigación oficial llevada a cabo años más tarde encontró que durante la guerra hubo irregularidades extremas en el manejo de los fondos y gastos públicos, pero nunca se impuso sanción alguna. Este uso descuidado de los fondos públicos en medio de la guerra se justificó como parte de una serie de medidas imperativas, tomadas para “salvar” y “defender” la patria. El resultado práctico de las acciones de Piérola fue exactamente lo opuesto a una salvación y defensa exitosa (Quiroz 2014: 177).

De igual modo la maestra de escuela, presentada también por la actriz Teresa Ralli al inicio de la etapa del Conflicto Armado Interno, hace hincapié en los años de 1990 y 2000, tiempos del gobierno y dictadura de Alberto Fujimori y su fiel asesor Vladimiro Montesinos Torres. La corrupción política y social en lo cual se vio sumergido el país de esos años (1990-200), se ve reflejado en el juego lúdico y farsesco de la presentación de esta parte de la historia. Vladimiro Montesinos y Alberto Fujimori se “pasan” una pelota, como el juego macabro del destino del Perú. El término “se pasan la pelota” podemos utilizarlo, en su acepción popular, como el hecho constante de delegar la responsabilidad a un otro, y este a otro, liberándose ambos de los compromisos (delitos) que les competen. Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos instauraron un sistema dictatorial e impune de gobierno anclado en la más profunda corrupción del Estado para lo cual era necesario vincular a otros sectores del mismo. Por ello, el juego de “pasar la pelota” es compartida con la imagen que representa a la ex – fiscal de la nación de aquel entonces, Blanca Nélide Colán, quien sirvió de soporte al régimen fujimontesinista. El poder oculto era avalado por lo judicial, así como por otros organismos del Estado que permitían la perpetuidad de este sistema dictatorial. La corrupción de funcionarios, a través de fuertes sumas de

dinero, se ve claramente cuando la representante fiscal muestra en el martillo de justicia el signo de los dólares, sumergiéndose en una suma de billetes como parte del juego de mesa denominado “Monopolio”<sup>11</sup>, acabando sobrepasada por la misma mecánica de corrupción millonaria.

Los tentáculos del aparato de Fujimori-Montesinos se propagaron para captar influencias y controlar el Congreso, pagando salarios ilegales y sobornando a muchos parlamentarios tanto del oficialismo como de la oposición. El poder judicial también cayó bajo el conjuro de la corrupción mediante pagos y sobornos a los jueces, al igual que el sistema electoral, los gobiernos municipales y las fuerzas policiales y armadas. [...] Significativamente, los magnates de los medios de comunicación también recibieron pagos ilegales para influir en la opinión pública, orquestar campañas ideológicas y apoyar las políticas de Fujimori (Quiroz 2014: 399-400).

Así como sucedió en la Guerra con Chile, el manejo de los medios de comunicación en favor de la perpetuidad del gobierno y al mantenimiento del sistema de corrupción, se dio también entre los años 1990 y 2000. Por eso es relevante la presencia del ex – asesor, Vladimiro Montesinos, quien aparece encapuchado, dando directivas. Es el poder oculto tras el régimen. Se escucha como parte de la atmósfera sonora, la cortina musical de un programa periodístico de la época, perteneciente a un canal coludido con el gobierno de aquel entonces. También se oyen las famosas tecnocumbias, ritmo que utilizó la dupla fujimonsinista para sus reiteradas campañas electorales de reelección. Se

---

<sup>11</sup> Monopolio, en inglés Monopoly, es un juego de mesa de compra y venta de inmuebles, calles, espacios públicos, entre otros, siendo uno de los juegos de negocios más importantes del mundo.

le conocía como “el ritmo del chino”. Aunque fue más bien un carnaval de corrupción e impunidad.

[...] los gobiernos de Fujimori-Montesinos alcanzaron nuevos grados de corruptela incontrolada, la más reciente en una larga historia de corrupción estructural y sistemática. Aunque parecido al gobierno de Leguía, este régimen autoritario tuvo, además del sólido sustento militar que recuerda a otras dictaduras, que conservar una fachada de democracia para legitimarse a sí mismo en el nuevo contexto internacional de la década de 1990. Con la excusa ideológica de promover la lucha contra los insurgentes terroristas y el narcotráfico, se formó un aparato secreto policial y militar para capturar y manipular el Estado, así como perpetrar abusos de los derechos humanos. En el centro de los mecanismos encubiertos de control político, represión, manipulación y corrupción se encontraba el Servicio de Inteligencia Nacional, encabezado por el jefe de espías Montesinos, el notorio “asesor” presidencial. El acaparamiento de fondos secretos para sobornos del SIN, procedente de los sobornos en las adquisiciones militares; la malversación de los fondos de pensiones militares; los cupos al tráfico de drogas; y la ayuda prestada a grupos privados de presión extranjeros y locales, entre otros muchos mecanismos de corrupción, fueron útiles para financiar el tráfico de influencias y el soborno en prácticamente todos los ámbitos del Estado (Quiroz 2014: 399).

La estrecha relación entre el poder ejecutivo, el poder judicial y medios de comunicación, en post de la perpetuidad del régimen, encuentra en las fuerzas armadas el complemento perfecto para la continuidad de la dictadura. Vladimiro Montesinos, asesor principal del presidente de turno, fue quién estableció el puente con el Comando General de las Fuerzas Armadas, representado en ese

entonces por el General Nicolás de Bari Hermosa Ríos. Este personaje de la historia está puesto en escena como un gran muñecón. La mano grande del monigote militar es una muestra clara de la corrupción en la cual se vio sumergida las fuerzas armadas. En vez de velar por la institucionalidad democrática se puso al servicio de la perpetuidad dictatorial del régimen.

La imagen de banda, producto de la corrupción, se hace evidente con la salida de los personajes mencionados al sonido de la canción “La Banda de Yola”, cortina musical de un programa infantil denominado “Hola Yola”<sup>12</sup>, la cual ha sido intervenida con fines del montaje y es una muestra del goce perverso de esta etapa:

[...] somos un grupo muy alegre / tengo mi pandereta / y hacemos un programa / juntos formamos una banda / formamos una banda / y somos juguetones / juegos, sorpresas, novedades / sonrisas y bailamos / cantamos mil canciones / y eso lo hacemos muy contentos / para que tengan todos un poco de alegría / Va - vamos a cantar / una tras de otro en filas indias / va sonando una marcha / muy alegre y muy decidida / todos vamos a cantar con la gente que quiera acompañarnos / juntos [...] (Yuyachkani 2004).

Se muestra entonces la metáfora sórdida de la banda impune que se organizó para que el gobierno de turno permaneciera “infinitamente” en el poder. El juego del poder político, la corrupción del Estado, queda más que evidente con el cierre de esta etapa de la historia del Perú, sobre todo en el paralelo que

---

<sup>12</sup> Programa Infantil conducido por Yola Polastri de gran éxito en los años de 1980, el cual era transmitido por América Televisión.

se puede hacer entre los gobiernos de turno de ambos momentos de la historia: la Guerra con Chile, relacionado con Nicolás de Piérola; y el Conflicto Armado Interno, vinculado al gobierno dictatorial de Alberto Fujimori y su asesor Vladimiro Montesinos Torres. La estructura del Estado parece, entonces, no haber cambiado.

El saber que corrompe, el saber que oprime, el saber que discrimina, son parte de los mandatos que impiden al pueblo peruano romper la mecánica de repetición constante sobre la cual se anclan sus acciones, permitiendo que el pueblo excluido, principalmente el campesino quechuablante, se vea obligado a sufrir las consecuencias de esta estructura de saber y ser la víctima constante de la historia de violencia y olvido del Perú.

La identificación de estos saberes no puede llevar al sujeto a la parálisis de lo imposible de su quehacer nacional, sino todo lo contrario. Debe servir como puente para resolver y llevar a cabo el gran sueño utópico del deseo de nación integrada. Como se menciona al final de la puesta en escena, partiendo de las conclusiones de la Comisión de la Verdad y Reconciliación:

La historia que aquí se cuenta habla de nosotros, de lo que fuimos y de lo que debemos dejar de nosotros. Esta historia habla de nuestras tareas (Yuyachkani 2004).

Si se olvida las tareas pendientes que tiene la sociedad peruana, invisibilizando (olvidando) las causas de la violencia, el pueblo peruano estará una y otra vez expuesto al enfrentamiento monstruoso y brutal del saber

inconsciente de la historia, teniendo como consecuencia la fragmentación constante del propio cuerpo nacional y al peruano excluido como su principal víctima.

Por ello el recuento de la memoria nacional es importante, y es la tarea que delega la puesta al culminar su presentación. La acción que ejecutan los actores alumbrando las prendas de una mujer andina (Deborah Correa) y una asháninka (Ana Correa) que llevan impresas en sus vestidos el horror de la violencia política, es una clara invitación a repasar los pasajes de la memoria para reconocerla y hacer que la historia no se repita. Lo particular es que ambas presencias finalmente danzan, como una muestra clara de la purga de ese pasado, pero teniendo en cuenta el reconocimiento del mismo. En palabras de Gonzalo Portocarrero:

La apuesta de *Sin Título* es convocar a la solidaridad de los que no fueron directamente afectados por la violencia, para seguir luchando por la promesa peruana, para reparar a los que más sufrieron. Entonces, la tarea es elaborar una memoria o narrativa que construya al sujeto peruano como solidario con los que fueron víctimas de una terrible injusticia (Portocarrero 2005: 112).



## CONCLUSIONES

*Sin Título Técnica Mixta* es una muestra del deseo de nación peruana, de la clase política, de la historia violenta, de las víctimas, de las faltas, y por qué no decirlo, como lo menciona la misma puesta en escena, también de las tareas aún pendientes. Lo no resuelto de la historia del Perú se hacen presentes hasta el día de hoy como síntomas de un trauma que aparece de forma constante, volviendo siempre a la reiteración del hecho sin encontrar el acto que facilite la ruptura de la mecánica violenta de su devenir histórico. Por lo tanto elaborar y comprender cuáles son las estructuras que impulsan a los peruanos a repetir su historia es una labor fundamental.

La presente investigación ha buscado en todo momento comprender cómo es esa mecánica violenta en la cual está inmerso el pueblo peruano, a partir de la puesta en escena, que hace que las víctimas sigan siendo los peruanos de siempre, el compatriota andino. Identificar la estructura inconsciente del pueblo peruano como parte del análisis, significa evidenciar cómo funciona la mecánica que determina una historia de repetición y olvido, para luego esbozar las causas que determinan su accionar. La exclusión, la discriminación, la cultura autoritaria y la corrupción, se presentan como aquellas causas que mutilan, dividen y ennegrecen al sujeto, metáfora del cuerpo nacional, al presentarse como parte del saber inconsciente de lo que significa ser peruano.

La historia oficial respecto a la Guerra del Pacífico y El Conflicto Armado Interno es cuestionada por la propia puesta en escena, ya que el montaje

presenta aquello que “no se dice”, aquello que aparentemente “no sabemos”. La (re)presentación de los acontecimientos sucedidos permite generar una historia alterna para poner en agenda los comportamientos aun no asimilados, no incorporados, como parte de la historia oficial de los propios peruanos. La hibridación que permite el uso de diversas teatralidades, las artes plásticas y la performance, hacen de este montaje una forma de presentación de esa memoria no dicha. En términos de Víctor Vich, *Sin Título Técnica Mixta* podría definirse como una Poética del Duelo, ya que busca ritualizar la historia silenciada y al mismo tiempo generar universos simbólicos que permitan generar memoria y acotar la distancia que deja la pérdida y/o la ausencia producto de la violencia (2015: 291).

En este caso, como lo explique y lo denomina Miguel Rubio, el “performance político”, como forma de intervención en la sociedad a partir del arte, ha sido y es una acción válida para reestructurar estos pasajes de la historia, ya que permite alumbrar el intersticio del discurso oficial, espacios ocultos donde afloran los remanentes reprimidos que retornan para ser insertados como parte de orden simbólico de lo que significa ser peruano. El ejercicio de volver a pasar por la historia nos revela otros tipos de comportamientos que impulsan el quehacer social y político, evidenciando el sistema cultural que gobierna al pueblo peruano. El arte, entonces, se plantea como una forma de articular la memoria referente a esos dos acontecimientos, ya que sus causas y consecuencias, siguen teniendo vigencia aún en la actualidad.

El artista entonces cumple un rol estético y un rol político en miras a buscar nuevas formas de evidenciar las memorias ocultas como parte de las historias de silencio que envuelve el discurso oficial. Pero en el caso del arte escénico no es solamente descriptivo, sino que se potencia en el carácter narrativo presencial que tiene este arte. El trabajo del cuerpo del actor como imagen múltiple y encarnación infinita de las presencias que fueron parte de la historia violenta, política y social presentada en el montaje, evidencia la fragmentación a la que está expuesto el cuerpo nacional en el ejercicio de querer articular aquella realidad imposible que impide el deseo de nación. Como el actor en cada función de teatro, paralelo del designio funesto de la tragedia griega, los peruanos se ven sometidos a encarnar y a revivir historias dolorosas, en el ejercicio constante de narrarlas en un discurso justo y así poder instalarlas como parte de una memoria nacional. El actor deja de ser solamente un intérprete y el espectador un simple observador encantado de historias pasadas, para convertirse en presencias vivas que intervienen en la escena como ciudadanos de su tiempo, generando acción sobre el espacio social que habitan y participan. En este sentido el performer pasa de ser un personaje para convertirse en un escritor de la (re)presentación de un colectivo, o de los colectivos a los que pertenece, y el espectador es parte de esa gran búsqueda de memoria nacional, de deseo de nación, articulando y comprendiendo, la historia que les ha tocado y les toca vivir.

“La persistencia de la memoria” como lo llama Miguel Rubio se plantea como una tarea constante para contrarrestar la mecánica de repetición y olvido. El acto de hablar, de nombrar, de verbalizar lo ocurrido es un camino para romper

la mecánica de repetición histórica. De igual modo, la educación peruana debe tener un rol importante en traer al presente la historia vivida pero no solamente a manera de cuento histórico, sino con el propósito de problematizar las causas de lo sucedido. En términos de La Capra, elaborar el trauma, producto de la violencia, es la tarea permanente para la construcción de una memoria nacional en base a la justicia.

La articulación y reconocimiento de la memoria histórica nacional a través del arte escénico así como la aceptación de la profunda tradición cultural andina como parte de la vida social y política peruana, se presentan en *Sin Título, Técnica Mixta* como aquellas luces que permiten alumbrar el pasado violento. Comprender y entender el presente, a partir de las lecciones del pasado, permitirá construir o imaginar, de alguna manera, la creación de un proyecto democrático común e inclusivo como país, como nación y como estado.

Espero que el presente material sirva para seguir refrescando y traer a la reflexión aquello que aún no hemos podido resolver como peruanos, luchando en primer lugar para que las causas de los hechos analizados no se repitan, y así no tener a las mismas víctimas de siempre, buscando ser una sociedad más tolerante, inclusiva y valorada a partir de su diversidad y multiculturalidad.

## BIBLIOGRAFÍA

BROOK, Peter

2002 *El espacio vacío*. Segunda edición. Barcelona: Península

BRECHT, Bertolt

1983 *Escritos sobre el teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión.

COMISIÓN DE ENTREGA DE LA CVR

2008 *Hatun Willakay. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: CVR.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN

2003 *Informe Final. Conclusiones Generales. Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: CVR

DEGREGORI, Carlos

2013 *Qué difícil es ser Dios. El Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso y el Conflicto Armado Interno en el Perú: 1980 1999*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

DIÉGUEZ, Ileana

2011 “Evocaciones Espectrales. A propósito de Sin título, técnica mixta.” En: Grupo Cultural Yuyachkani: *Sin Título Técnica Mixta* [folleto], pp. 9-12.

- 2008 "Prácticas de Visibilidad. Ethos, Teatralidad y Memoria". En:  
Rubio, Miguel: *El cuerpo ausente (performance política)*. Lima:  
Yuyachkani, pp. 19-32.
- 2007 *Escenarios Liminales: teatralidades, performances y política*.  
Buenos Aires: Atuel, 2007.
- HAMANN, Marita.
- 2003 "Encrucijadas de la política: ética y verdad". En HAMANN, Marita  
y otros. *Batallas por la Memoria: antagonismo de la promesa  
peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales,  
pp.133-151.
- LA CAPRA, Dominick
- 2005 *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- MILLER, Jacques-Alain
- 2013 *La angustia lacaniana*. Buenos Aires: Paidós.
- NASIO, Juan David
- 1998 *Cinco Lecciones sobre la Teoría de Jacques Lacan*. Barcelona:  
Gedisa.
- PORTOCARRERO, Gonzalo y otros
- 2005 "Teatro y Verdad". *Quehacer*. Lima, número 156, pp. 110-117.

QUIROZ, Alfonso W.

2014 *Historia de la corrupción en el Perú*. Segunda edición. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

RUBIO, Miguel

2008 *El cuerpo ausente (performance política)*. Lima: Yuyachkani.

2001 *Notas sobre el Teatro*. Lima: Grupo Cultural Yuyachakani.

SANCHEZ, José Antonio

2007 *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.

SCHECHNER, Richard

2002 *Performance Studies: An Introduction*. Nueva York: Routledge.

2000 *Performances: teorías y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

TAYLOR, Diana y Marcela FUENTES

2011 *Estudios Avanzados de Performance*. México: Fondo de Cultura Económica.

VICH, Víctor

2015 *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

YUYACHKANI, Grupo Cultural

2019 *Historia*. Consulta: 30 de mayo de 2019

<[http: www.yuyachkani.org](http://www.yuyachkani.org)>

2016 *El Repertorio* [folleto]. Consulta: 23 de octubre de 2019

<<http://www.yuyachkani.org/doc/yuyachkani-repertorio-45-anhos.pdf>>

2011 *Sin Título Técnica Mixta* [folleto]

2004 *Sin Título Técnica Mixta* [videograbación]. Lima: Televisión Nacional del Perú.

ŽIŽEK, Slavoj.

2013 *El resto invisible*. Buenos Aires: Ediciones Godot Argentina.

2005 *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Ediciones Akal.

2005 *La Suspensión de la Política de la Ética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

2000 *Mirando el Sesgo: Un introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.

1989 *El sublime objeto de la ideología*. México D. F.: Siglo Veintiuno.