

***Yo soy la hermana que fue maniatada por el miedo:  
Performance política y políticas de la memoria en  
Antígona, de Yuyachkani***

*Leticia Robles-Moreno*

Los performances tienen consecuencias en el mundo,  
aunque tal vez no tengan el poder deseado.  
— Diana Taylor. *Performance* (141)

The body is the inscribed surface of events./  
El cuerpo es la superficie de inscripción de los eventos.  
— Michel Foucault. *Counter-Memory* (148)

El conflicto armado interno que sumergió al Perú en dos décadas de convulsión y terror persiste como una herida abierta en nuestra historia reciente. La sociedad civil aún sufre los estragos de haberse encontrado en medio de los enfrentamientos entre Sendero Luminoso, el Estado y las Fuerzas Armadas peruanas, y grupos paramilitares. Si a esto se le suman las luchas por una mínima equidad política, social y económica, tanto a nivel nacional como regional, las denuncias de corrupción en todos los niveles sociopolíticos, y la continua batalla entre intereses transnacionales y locales, es difícil hablar de un momento *post*-violencia política en el Perú. Más aún, las reformas neoliberales implementadas a mediados de los 90 siguen cambiando la geografía y los trazos de las áreas urbanas y rurales, hasta el punto de hacer inútil cualquier pretensión de progreso conjunto como sociedad. Aparentemente, “el Perú avanza,” según afirman algunos, dejando atrás a los miles de peruanos que sobreviven en condiciones de pobreza extrema y vulnerabilidad. Aunque la guerra interna haya sido dada por concluida, la violencia, en sus diversas formas, sigue presente en las vidas de los que quedan. ¿Cómo delinear, entonces, un antes y un después cuando las secuelas del conflicto armado interno aún persisten? ¿Qué es lo que se recuerda y qué es lo que está pasando al olvido? ¿Qué es aquello que

reclama no caer en el olvido? ¿Cuánto de la vulnerabilidad de tantos sectores sociales del país reside en los cuerpos de los ciudadanos en donde las marcas de la violencia resurgen a cada momento?

Hablar de violencia es hablar del cuerpo. O quizás, si no más legítimamente, más urgentemente, hablar desde el cuerpo, como lo hacen actores, bailarines, mimos, improvisadores que, desde diferentes espacios, abordan el tema de la violencia política usando su cuerpo como herramienta y lienzo.<sup>1</sup> Pionero del teatro de creación colectiva, el Grupo Cultural Yuyachkani ha trabajado ininterrumpidamente por más de 40 años, siempre cuestionando las desigualdades socio-políticas enraizadas en la historia peruana. Los actores del grupo también han prestado sus cuerpos para transmitir las historias de miles de peruanos que fueron víctimas de la violencia generalizada en el país: su colaboración con la Comisión de la Verdad y Reconciliación fue clave para invitar a los sobrevivientes a dar testimonio de esta violencia. En el año 2000, Yuyachkani estrenó *Antígona*, una convergencia de ideas, textos y presencias de una actriz, Teresa Ralli, un director, Miguel Rubio Zapata, y un escritor, José Watanabe. Esta *Antígona* retoma la tragedia de Sófocles en la que la hija de Edipo desafía el edicto del tirano Creonte y lleva a cabo el ritual funerario negado por el poder. Enterrar a su hermano Polinices le cuesta la vida a Antígona, que no ha nacido para el odio, sino para el amor. Esta historia clásica es revisitada y, en la versión de Yuyachkani, se ofrece un giro final. La narradora de la historia de Antígona revela su propia identidad: es su hermana Ismene, testigo cobarde y pasivo de la lucha de Antígona por su derecho al duelo; es “la hermana que fue maniatada por el miedo” (Watanabe 63). Después de la muerte de su hermana, Ismene finalmente lleva a cabo el ritual funerario para honrar el cadáver de Polinices y, también, para honrar el gesto valiente de Antígona. Se produce, entonces, la transmisión de una fuerza transformadora de hermana a hermana. Así, al final de la obra, Ismene se reconoce a sí misma, reconoce el acto de su hermana y reconoce qué es lo que debió haber hecho. Racional y afectivamente, Ismene se deja tocar por el gesto de su hermana, y deja que su cuerpo, finalmente, actúe. Sus palabras finales son:

En tu elevado reino  
pídele a Polinices que me perdone la tarea que no hice a tiempo  
porque me acobardó el ceño del poder, y dile  
que ya tengo castigo grande:  
el recordar cada día tu gesto  
que me tortura  
y me avergüenza. (Watanabe 64–65)

El *performance*<sup>2</sup> de Antígona es, entonces, un acto de compartir y de inspirar: es ella quien mueve el acto que finalmente lleva a cabo Ismene. Un acto que, por ser tardío, no es menos significativo. Si hablar de la violencia

es hablar del cuerpo, o desde y con el cuerpo, es desde estas acciones, desde estos gestos performativos, desde donde podemos abordar nuestra historia reciente no como un momento ya pasado, sino como una inspiración para la acción. El gesto tardío de Ismene transforma la historia; la reinventa. Si hablar de la violencia es hablar del cuerpo, es necesario entender los límites y posibilidades de ese cuerpo, cuyas acciones—su performance—pueden tener efectos transformadores en la sociedad.

### **Los Estudios de Performance y la centralidad del cuerpo**

En las recientes aproximaciones interdisciplinarias desarrolladas alrededor de la memoria histórica y la violencia política en el Perú, es imposible dejar de lado el cuerpo, en su materialidad, tan vulnerable como resistente. Este llamado se hace aun más urgente cuando recordamos las decenas de miles de cuerpos torturados, quemados, desmembrados, masacrados, ejecutados, desaparecidos. Siendo el cuerpo y los actos corporales centrales en los Estudios de Performance, este campo de estudio abre nuevas posibilidades en una época en la que la lucha por no olvidar se enlaza con el fantasma de la apatía de las nuevas generaciones. ¿Cómo recordar y transmitir una memoria de nuestro pasado reciente—una memoria que invoque la materialidad de lo corporal? ¿Qué puede ofrecer el espacio y el lente crítico del performance y los Estudios de Performance cuando las políticas de la memoria asumen o imponen una sola manera de recordar? Aún más, ¿cómo hablar del conflicto armado interno desde el performance, cuando el cuerpo fue el espacio de la violencia política, y lo sigue siendo? Miguel Rubio ha comentado que Yuyachkani experimentó una “crisis de representación” al enfrentarse con las heridas infligidas en los cuerpos más vulnerables y marginalizados en el espectro político peruano. ¿Cómo representar esta violencia? ¿Cómo poner en escena un cuerpo ausente?

Estas preguntas apuntan a las claves de trabajo de los Estudios de Performance, que expanden y diversifican el alcance analítico de otros estudios que exploran el hecho escénico. Antes que enfocarse en el performance como espectáculo o como discurso—elementos incluidos, pero no excluyentes, en la performatividad del hecho escénico—este lente analítico se enfoca en los actos corporales. Richard Schechner llama “comportamiento reiterado” (*twice-behaved behavior*) a la capacidad de citar con nuestros cuerpos (36). El ritual funerario llevado a cabo por Antígona, primero, e Ismene, después, reitera los innumerables gestos realizados en los ritos mortuorios que se pierden en los inicios de nuestras historias. Estos gestos no terminan en ellas, sino que esperan ser reactivados en cada ritual de duelo. Llevan en sí, entonces, tanto los códigos y convenciones que el peso de la historia les otorga, como las particularidades

y detalles llevados a cabo por cada cuerpo que, en su respectiva contingencia, reitera (*performs*) los gestos de ese ritual. Estos gestos son iteraciones derrideanas: la diferencia en la repetición. Y como tal, anuncian futuros gestos en cuerpos futuros; Antígona precede a Ismene, y ambas preceden a otras Antígonas e Ismenes que vendrán en el devenir de la historia.

Esta posibilidad transformadora que trae cada gesto corporal—y, por extensión, cada performance—está en diálogo con la propuesta fundacional de J. L. Austin referida a los actos de habla. En esta propuesta, los “actos performativos” (*performative utterances*) enlazan el decir con el hacer.<sup>3</sup> Al decir “Sí, acepto” en el contexto de una ceremonia matrimonial, la fuerza ilocucionaria—la potencialidad transformadora—de la convención puede traer consigo efectos perlocucionarios—los efectos transformadores del acto performativo—y convertir a los novios en esposos. Así, “accuracy and morality alike are on the side of the plain saying that *our word is our bond*” (Austin 10) (tanto la precisión como la moralidad corresponden al dicho de que *nuestra palabra es nuestro compromiso*) (mi traducción). Si nuestra palabra es nuestro compromiso, entonces, este compromiso conlleva una responsabilidad enmarcada en los actos performativos que realizamos dentro de ciertas convenciones. Sin embargo, Austin abre la posibilidad de reinterpretación de su propio entendimiento de lo performativo al enlazar la fuerza ilocucionaria convencional que subyace en un acto de habla como “Sí, acepto,” con sus efectos perlocucionarios, que no siguen ninguna convención, dado que el resultado de un performativo no puede ser previsto. Así, cuando Antígona realiza la acción performativa, el ritual de enterrar a su hermano, desafiando al poder, no sabe qué efecto está causando en su hermana Ismene. Incluso, reniega de su hermana y la deja sola con su inacción:

. . . pero me reprochaste, dijiste: “busca tú, Ismene,  
la aprobación del mundo del tirano, yo iré tras la gracia  
de los dioses,” y te fuiste  
a la colina de nuestro muerto. (Watanabe 64)

Aun sin saberlo Antígona, su gesto trae en sí un incontenible potencial de transformación. Sale de ella y llega hasta Ismene, quien, tras el reproche, la culpa y el remordimiento, reinstala al final de la obra el gesto de su hermana.

Como narra Teresa Ralli en *El desmontaje de Antígona*, la obra de Yuyachkani nace desde tres fuentes de inspiración. La primera, el clásico de Sófocles, se convirtió en casi una obsesión para Ralli, que trajo la propuesta al grupo. Curiosamente, el proceso de creación de la pieza comenzó y terminó con la misma imagen: una mujer sola en escena, sentada en una silla, narrando una historia. Esta imagen surgió del primer ejercicio del

proceso creativo propuesto por el director, Miguel Rubio, quien le pidió a Teresa Ralli preparar una conferencia sobre el clásico griego y la estirpe de los Labdácidas. Esta misma silla sería ocupada más tarde por diferentes mujeres que los miembros del grupo conocían bien y con quienes habían hecho talleres de teatro y autoestima: mujeres que habían luchado, y seguían luchando, para exigir justicia, demandar que les digan dónde estaban los cuerpos de sus hijos, hermanos y esposos, para poder llevar a cabo una nueva iteración del ritual funerario a través del cual podrían despedirse de ellos. Estas mujeres fueron la segunda gran fuente de inspiración de esta pieza. Estas mujeres, entre ellas Raida Cóndor, a quien está dedicada la obra, se entregaron a un camino lleno de obstáculos, en donde les cerraron puertas, las insultaron, las acusaron de terroristas, las humillaron. Mujeres que, a pesar de su fuerza y determinación, eran vulnerables, frágiles: estaban solas. Hacia el final del proceso, luego de muchos ensayos y dudas—¿por qué hacer una unipersonal de una obra que demanda tanto de una sola actriz?—Ralli y Rubio descubrieron que la imagen de la mujer sola, que narra su historia sentada en una silla, es la imagen de cada una de esas mujeres, cuya historia de sobrevivencia se refleja de un modo inacabado e inacabable. Y es que la tercera fuente de inspiración para la obra fue, precisamente, la historia inacabada e inacabable del conflicto armado interno. Inacabada, porque los sobrevivientes de la guerra aún están esperando una justicia que les permita enterrar a sus muertos e intentar curar sus heridas. Inacabable porque cada gesto performativo lleva consigo la potencialidad de futuras iteraciones. Uno de los gestos icónicos de Teresa Ralli en escena es pasar el dorso de sus manos por su rostro, intentando limpiar unas lágrimas que, de tanto estar, han desaparecido. Este gesto surge del testimonio de Raida Cóndor y de muchas otras mujeres enfrentadas con su dolor. Ralli corporealiza estos gestos, los hace suyos, los pone en escena, los transforma y, con ello, transforma a su audiencia. Nos transforma.

Este proceso creativo de Yuyachkani está basado en lo que los miembros del grupo llaman un “proceso de acumulación sensible.” En cada ensayo, los actores reúnen y son expuestos a una serie de estímulos sensoriales—música, objetos, textos, texturas, imágenes, etc.—que impulsan pequeñas acciones que, paulatinamente, van formando escenas y, finalmente, la obra. El ojo del director va puliendo, seleccionando, moldeando estas escenas, con lo cual muchos de los estímulos sensoriales utilizados en los ensayos no llegan a estar en la puesta final. Sin embargo, las huellas de su presencia pueden percibirse en el performance. El gesto de limpiarse el rostro con el dorso de la mano, por ejemplo, invoca la presencia de las mujeres que compartieron sus historias con el grupo. Teresa Ralli está “citando con el cuerpo” estos gestos. En términos de Derrida: “every sign, linguistic or nonlinguistic, spoken or written (in the current sense of this opposition), in a small or large unit, can be *cited*, put between quotation marks” (9) (cada signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito [en el

sentido actual de esta oposición], en una unidad pequeña o grande, puede ser *citado*, puesto entre comillas) (mi énfasis, mi traducción). Así, volviendo a la teoría de performance, aunque Austin y Derrida se enfocan en actos de habla lingüísticos, ambos proporcionan un lazo relacional con la experiencia y con la semiótica del cuerpo en escena. Es este el lazo que Richard Schechner desarrolla al trabajar el comportamiento reiterado, con un “emphasis on the deconstruction/reconstruction of actualities: the process of framing, editing, and rehearsing; the making and manipulating of strips of behavior—what I call ‘restored behavior’” (33) (énfasis en la deconstrucción/reconstrucción de realidades: el proceso de enmarcar, editar y ensayar; la hechura y manipulación de pedazos de comportamiento—lo que yo llamo ‘comportamiento reiterado’) (mi traducción). Del mismo modo en que Derrida propone el concepto de iterabilidad, Schechner propone que podemos citar con nuestros cuerpos, reiterando pedazos de comportamiento (*strips of behavior*). Esta noción de comportamiento reiterado es crucial para los Estudios de Performance, al colocar el cuerpo en el centro de la discusión. Además de ello, aunque hay una distancia entre las dimensiones lingüística y corporal, la coexistencia de opuestos es invocada productivamente por ambos campos de estudio. Schechner propone que existe una transformación del ser y/o de la consciencia, ya que en performances culturales y en las artes de performance y el teatro sucede que “the dancer is ‘not himself’ and yet ‘not not himself’ . . . performers can’t really say who they are” (4) (el bailarín ‘no es él’ pero tampoco ‘no es no-él’ . . . los performers no pueden realmente decir quiénes son ellos) (mi traducción). Esta doble negativa reinstala una coexistencia paradójica propuesta como “contagio” por Austin e “iterabilidad” por Derrida: “It isn’t that a performer stops being himself or herself when he or she becomes another—multiple selves coexist in an unresolved dialectical tension” (Schechner 6) (No es que el performer deja de ser él o ella cuando él o ella se transforma en alguien más—múltiples seres coexisten en una tensión dialéctica irresuelta) (mi traducción).

De acuerdo con estas propuestas, el performance lleva consigo a) transformación en la repetición y b) una práctica que trae dentro de sí su propia negación. Aunque el cuerpo pueda ser leído como un signo (como en el caso de los Estudios de Teatro o los Estudios Culturales), este mismo cuerpo desafía la linealidad de lo verbal. Teresa Ralli es y no es Antígona; es y no es Raida Córdor; es y no es cada una de las mujeres que sobrevivieron a la guerra y aún buscan justicia. Su cuerpo invoca los cuerpos que no están presentes, pero que en cada uno de sus gestos se convierten en una ausente presencia. Estar y no estar, ser y no ser, como en el caso de los miles de desaparecidos forzosamente durante los años de la guerra. Al ser invocados estos cuerpos ausentes en el escenario, nuestra historia reciente reaparece, reclamándonos algún tipo de respuesta. Es un recordatorio: un golpe de memoria. Así, el performance puede también transmitir un conocimiento y

una memoria social a través de acciones reiteradas—lo que Diana Taylor ha denominado “repertorio,” una memoria corporal en tensión y diálogo con el peso histórico del archivo (*Archive and Repertoire* 36).

En este sentido, si la base del performance son las acciones corporales, la pregunta que resulta más provocadora no es tanto “qué es el performance” sino “qué hace el performance.” Y más precisamente, vale la pena preguntar lo que este concepto nos permite hacer. Como Taylor y otros estudiosos han señalado, el performance permite expandir nuestra noción de “memoria” y “conocimiento” desde y a través del cuerpo. *Antígona*, desde el cuerpo de Teresa Ralli, nos pide recordar lo que ha pasado, “para no olvidar”:

En tus amarras, guardia, está empezando mi muerte.  
 Recuerda mi nombre  
 porque algún día todos dirán que fui la hermana que no le faltó al  
 hermano:  
 me llamo Antígona. (Watanabe 34)

Antígona no solamente es dueña de su gesto de desafío hacia Creonte: es también consciente del rol que le ha tocado cumplir en su tragedia familiar. Es la hermana, obligada por lazos de sangre a llevar a cabo los ritos funerarios correspondientes. O, desde una perspectiva diferente, como propone Judith Butler, son esos gestos funerarios, reiterados una y otra vez, los que le otorgan su naturaleza de hermana:

Kinship is not simply a situation she is in but a set of practices that she also performs, relations that are reinstated in time precisely through the practice of their repetition. When she buries her brother, it is not simply that she acts from kinship, as if kinship furnishes a principle for action, but that her action is the action of kinship, the performative repetition that reinstates kinship as a public scandal. . . . It is not a form of being but a form of doing. And her action implicates her in an aberrant repetition of a norm, a custom, a convention, not a formal law but a lawlike regulation of culture that operates with its own contingency. (58)

(El parentesco no es solamente una situación en la que se encuentra sino también una serie de prácticas que ella ejecuta, relaciones que son restituidas en el tiempo precisamente a través de la práctica de su repetición. Cuando ella entierra a su hermano, no es simplemente que ella actúa desde el parentesco, como si el parentesco otorgara un principio para la acción, sino que su acción es la acción del parentesco, la repetición performativa que reinstaura el parentesco como un escándalo público. . . . No es una forma de ser sino una forma de hacer. Y su acción la involucra en una aberrante repetición de una norma, una costumbre, una convención; no una ley formal, sino una regulación de

cultura parecida a una ley, que opera con su propia contingencia). (mi traducción)

Siguiendo a Butler, lo que hace el performance es construir mundos: los gestos familiares que realizamos nos definen como hermanos, hermanas, madres o padres. Cada vez que reiteramos un gesto, nos instauramos dentro de lo social, operamos dentro de nuestra propia contingencia. Si Antígona es la hermana que no le faltó al hermano, Ismene niega su propio rol fraterno al no poner su cuerpo en acción. En diálogo con Butler, si Antígona realiza la acción aberrante, escandalosa de ser esa hermana, la inacción también se inserta en el terreno de lo monstruoso. Ismene se niega a sí misma y solo se recupera en el gesto tardío que, aunque la tortura y la avergüenza, también la rescata y la reinstaura en lo social. En palabras de Diana Taylor: “También podemos recontextualizar, resignificar, reaccionar, desafiar, parodiar, performar y re-performar con diferencia. Esa es la promesa del performance—como acto estético y como intervención política” (Taylor, *Performance* 108). Desde la perspectiva de los Estudios de Performance, *Antígona* es, entonces, algo más que un espectáculo, un texto corporeizado o un producto cultural de los años finales del conflicto armado interno. Es, ante todo, una invitación a reconocernos en Ismene, como sobrevivientes a quienes se les ofrece la oportunidad de llevar a cabo acciones que nos inserten en nuestra sociedad como hermanos y hermanas de aquellos que aún esperan justicia. Es una invitación a reconstruir nuestro mundo después del conflicto, en términos que pueden resultar aberrantes o escandalosos en una sociedad inserta en la inacción. Es una invitación a no olvidar y, sobre todo, a no olvidarnos.

### **Cuerpo, memoria y presencias ausentes**

El diálogo entre el performance y un enfoque posdisciplinario—o transdisciplinario—al borrar las fronteras entre la reflexión académica, el trabajo del cuerpo y la participación política, ofrece modos alternativos de conocer, entender y articular nuestro pasado reciente; permite el acopio y la transmisión de memorias disidentes que resistan y cuestionen las memorias hegemónicas; y complica cualquier certeza—si es que alguna queda—en la capacidad mimética de las artes de representar un referente, o traducir problemas sociales en un discurso accesible y coherente. Los actos corporales, como acción viva, nos sitúan en un aquí y ahora de lo emergente, de la experiencia. El cuerpo presente (o el cuerpo ausente, como bien señala Miguel Rubio al pensar en nuestros compatriotas desaparecidos en los años de la violencia), complica cómo recordamos, y cómo nos recordamos; la



violencia inscrita en el cuerpo (en nuestros cuerpos) reclama respuestas, acciones y articulaciones desde y a través el cuerpo.

El performance como práctica y como lente analítico, entonces, cuestiona los mecanismos de poder que funcionan no solamente desde los aparatos del Estado, sino también a aquellos que operan desde y sobre las acciones de lo cotidiano. Cuerpo y lenguaje, cuerpo y memoria, cuerpo e historia, conforman nuestra relación con el pasado: “The body is the inscribed surface of events (traced by language and dissolved by ideas), the locus of a dissociated Self (adopting the illusion of a substantial unity), and a volume in perpetual disintegration. Genealogy, as an analysis of descent, is thus situated within the articulation of the body and history” (Foucault 148) (El cuerpo es la superficie de inscripción de los eventos [trazado por el lenguaje y disuelto por las ideas], el lugar de un Ser disociado [que adopta la ilusión de una unidad substancial], y un volumen en desintegración perpetua. La genealogía, como un análisis del linaje, se sitúa así dentro de la articulación entre el cuerpo y la historia) (mi traducción). ¿Cómo reconciliarnos, entonces, con nuestra memoria, con nuestra historia, con el lenguaje que intenta darle sentido a la tortura, al desmembramiento, a la violación de los cuerpos de miles de peruanos y peruanas durante los años del conflicto armado interno? ¿Qué lugar de nuestra genealogía y de nuestra historia reciente ocupan los cerca de 70,000 cuerpos desaparecidos, borrados de esa misma historia?

Es ante estas preguntas que el trabajo de Yuyachkani resulta ser el recipiente y el motor de esas memorias y conocimientos alternativos ignorados activamente por la historia oficial.<sup>4</sup> El proceso de acumulación sensible no solamente insiste en lo sensorial, sino también en los modos en que los múltiples sentidos corporales están en la base de la memoria compartida. Este concepto de memoria compartida, desarrollado por Miguel Rubio en su continuo trabajo con el grupo, resulta ser más acertado que la noción de memoria colectiva, pues ¿cómo pretender que el acto de recordar en comunidad pueda ser posible en un país tan diverso, tan fragmentado y fracturado, tan dividido como lo es el Perú? Pretender que existe una memoria colectiva asume una historia en común que nos precede, dejando de lado esos múltiples gestos que van construyendo diversas historias a través de lo cotidiano. La noción de memoria compartida, en cambio, parte de un verbo, de la acción de compartir, que es lo que sucede en cada instante en que nos relacionamos con los otros. Este compartir es usualmente mediatizado por lo verbal—de ahí que el *storytelling*, las narraciones orales, sean vitales en la transmisión de memoria. Sin embargo, este compartir surge, ante todo, de lo sensorial. Sonidos, olores, sabores, imágenes, texturas, ingresan a nuestros cuerpos en el diario vivir, van construyendo nuestras experiencias; experiencias que, a la vez, se instalan y perviven en nosotros, siempre con la potencialidad de aflorar hacia el exterior, de hacerse presente, o hacerse presencia, en el acto de compartir.

En las conversaciones que Teresa Ralli tuvo con las madres, hermanas y esposas de los desaparecidos, esa memoria compartida fue activada, en un acto que le dio presencia a los ausentes. Del mismo modo, cuando Ralli le presta su cuerpo a Antígona, llama a escena a esas mujeres que formaron parte de su proceso creativo, que es a la vez un proceso de construcción de memoria. Contrariamente a este proceso de compartir, la tendencia a entender la memoria y la historia, o la memoria de la historia, como un evento cerrado y delimitado, que puede ser cosificado y apropiado—como, de hecho, lo ha sido por parte de quienes pretenden detentar el poder—resulta en la creencia de que no es posible luchar contra el olvido. Una manera distinta de entender la memoria surge de los procesos creativos de Yuyachkani, en los que la transmisión de la memoria se da desde el encuentro de cuerpos que, juntos, logran construir una memoria compartida. Estos “actos de transferencia” surgen de y hacen posible la “memoria corporeizada” (lo que Diana Taylor llama *acts of transfer* y *embodied memory*)—una memoria que se sostiene y se activa desde el cuerpo. Es aquí donde reside la fuerza del performance: a diferencia de otros productos culturales, el performance demanda la convergencia en espacio y tiempo de presencias que invocan ausencias; ausencias que se hacen presentes en el acto de recordar. En *Antígona*, el cuerpo solitario en escena invoca a otros miles de cuerpos: los cuerpos de los desaparecidos y los cuerpos que sobreviven. Cada gesto en escena, cada objeto, cada sonido, cada palabra, remiten al proceso de memoria compartida realizado por Miguel Rubio, Teresa Ralli y José Watanabe con Raida Córdor y las mujeres que compartieron sus historias, y con aquellos que son recordados por ellas; y con los hechos recientes de nuestra historia—tanto aquellos consignados por historiadores y políticos, como aquellos que sucedieron en pequeñas casas que ya pocos recuerdan, pero que siempre pueden resurgir en la memoria. A la vez, el proceso de memoria compartida activa nuevos procesos, en un acto de transferencia infinito: la audiencia presente en este performance—y en cada performance que insista en recordar—es transformada por aquello que sus sentidos están percibiendo. Los gestos y palabras de Ralli pasarán a formar parte de aquellos gestos, palabras, sonidos, texturas que conforman la memoria personal de quienes son tocados por este performance. No solo se está recordando algo pasado; literalmente se está *haciendo* memoria.

Así, Yuyachkani es fuente y repositorio de conocimiento y memoria corporal—un trabajo persistente que permite una mirada transversal en el tiempo y que cuestiona cualquier presupuesto de representación, explorando y expandiendo lo que entendemos por acciones corporales. La potencialidad política de las diferentes reinenciones de Yuyachkani, puede ser entendida desde la propuesta de Jean-Luc Nancy en *Being Singular Plural*. Nancy entiende el Ser como un ser-con, o un co-ser, en donde el “con” no es simplemente una adición, sino que opera como un poder colectivo: “Power is neither exterior to the members of the collective [*college*] nor interior to

each one of them, but rather consists in the collectivity [*collégialité*] as such” (30) (El poder no es ni exterior a los miembros del colectivo [*college*] ni interior a cada uno de ellos, sino que consiste en la colectividad [*collégialité*] como tal) (mi traducción). La experiencia de la memoria compartida, entonces, se activa desde esta relacionalidad; aún más, se expande más allá del hecho escénico, en las acciones corporales que se enhebran con otros posibles espacios en los que los miembros de la sociedad civil, como actores políticos, puedan generar múltiples experiencias de la memoria, activando un cuerpo político que pueda resistir el olvido.

El trabajo de Yuyachkani, entonces, permite explorar la relación entre performance y transmisión de memoria, desde una articulación entre cuerpo, co-presencia y la activación de una experiencia compartida que construye una memoria compartida en el aquí y ahora del performance. Los límites de la representación son puestos en cuestión en cada trabajo de Yuyachkani—un proyecto conjunto que, finalmente, arriba a la co-presencia como clave: “Nos ha costado llegar a esta convención en la que los actores son parte de, no tienen que buscar actuar sino ser, presentar antes que re-presentar, presencia antes que personaje” (Rubio 211). La contra propuesta, desde el espacio del performance, sugiere que la experiencia de la memoria—la memoria corporal—es una alternativa al discurso de la memoria, usualmente tamizado por intereses políticos.

Estos intereses políticos están presentes también en la puesta de *Antígona*, pues las luchas de la memoria requieren conocer aquello que quiere que prevalezca el olvido. El contrapunto entre Antígona, la rebelde, y Creón, el tirano, es corporeizado por Ralli desde las fisicalidades de un cervatillo y un tigre. En el *Desmontaje de Antígona*, Ralli narra que el trabajo con animales es una parte primordial del proceso creativo del grupo. La figura del cervatillo apareció ante ella como la figura de Antígona: un animal elegante, pero asustado, siempre andando con cuidado, de grandes ojos y mirada atenta, cuidando sus pasos para no hacer ruido y no ser descubierto por los depredadores. En contraste, la figura del tigre resume el peso de Creonte: un tigre viejo, lleno de cicatrices, con unas garras fuertes y afiladas, dispuesto a atacar a quienquiera que se atreva a invadir su territorio. Ralli revela, además, que ambas fisicalidades se llaman una a la otra: el cervatillo y el tigre son las dos caras de una misma moneda; uno no puede existir sin el otro. Creonte existe porque Antígona lo desafía y Antígona existe en el hecho de desafiar a Creonte. Sus acciones, entonces—sus performances—los definen. Del mismo modo, en nuestra historia reciente, las desapariciones forzadas, las torturas, las muertes que inundan nuestra memoria también ponen en evidencia las complejidades de un conflicto en el que los límites entre víctimas y victimarios resultan borrosos. ¿Qué acciones trajeron bienestar social y cuáles aterrizaron al país? ¿Cuánto de este terror vino, efectivamente, desde el Estado? En un país en que la violencia generalizada había entrado en cada minuto de la vida cotidiana, ¿quiénes son

los héroes y quiénes los tiranos? El cervatillo y el tigre no se oponen uno al otro: cada uno es un reflejo del otro, o más claramente, una consecuencia del otro. La muerte de Antígona trae consigo la muerte simbólica de Creonte, “un cadáver que respira” (Watanabe 64). Pone en escena la decadencia de un Estado que, a pesar de constituirse desde sus ciudadanos, no tuvo reparos en violentar las bases mismas de su legitimidad. *Antígona* es más que una metáfora del poder: es el gesto que le recuerda a ese poder dónde están—o deberían estar—sus límites.

De este modo, el trabajo de Yuyachkani no solo provoca sugerentes vías de análisis: estos trabajos son de por sí propuestas de análisis y cuestionamiento de los modos en que nos enfrentamos a nuestro pasado reciente de violencia política y desgarre interno. *Antígona* propone un trabajo difícil de *hacer memoria*, en el que pueda incluirse todo aquello que nos construye como sociedad. Una sociedad fragmentada y múltiple, cierto, que está cuestionándose y reformulándose continuamente. ¿Cómo contener, entonces, un proceso de memoria compartida que está en constante movimiento? ¿Cómo conciliar la acción de recordar a los ausentes con la innegable presencia de lo corporal? Quizás la respuesta es rehusarse a separar estas categorías de presencia y ausencia y, por el contrario, fusionarlas como complementarias y coextensivas. Quizás es necesario entender que el performance hace y deshace al mismo tiempo. Quizás una de las claves reside en la ironía de que las ausencias que invocamos a través de la memoria nos producen como presencias, pues son nuestras acciones de memoria las que nos insertan dentro de lo social. Quienes pretenden que olvidemos nuestro pasado reciente, instándonos a dejar atrás a los ausentes, no contemplan la posibilidad de que no haya una distinción clara entre lo ausente o lo presente. Somos presencias y somos ausencias. Somos aquello que recordamos.

### **Cuerpos ausentes y cuerpo político: Demandas de justicia y reconocimiento**

Si los ausentes devienen en presencias en el encuentro activado por el performance, el reconocimiento de estas presencias ausentes puede generar un auto-reconocimiento en la audiencia co-presente en el performance. La revelación de Ismene al final de la obra sugiere este reconocimiento en el acto de Antígona que, a su vez, la lleva a reinstaurar su propia identidad en el gesto tardío de rendirle el rito fúnebre negado a Polinices:

Las muertes de esta historia vienen a mí  
no para que haga oficio de contar desgracias ajenas.  
Vienen a mí, y tan vivamente, porque son mi propia desgracia:

yo soy la hermana que fue maniatada por el miedo. (Watanabe 63)

Así, la que había sido “la narradora” al inicio de la historia se transporta desde el ámbito de los enunciados que no tendrían un efecto transformador en el mundo (lo “locucionario,” en términos de J. L. Austin) hacia el ámbito de lo ilocucionario: sus palabras finales no solo la revelan, sino que la *hacen*. Ismene deviene en hermana solo cuando es capaz de afirmar sus lazos con Polinices y Antígona—emite, así, un acto de habla que tiene fuerza performativa. Este reconocimiento y transformación se vuelve aún más poderoso en la acción de rendirle el rito fúnebre debido a su hermano, en un performance que, nuevamente, la transforma en hermana. Más aún, tanto sus palabras como sus gestos llevan en sí la posibilidad de lograr efectos transformadores en quienes puedan reconocerse en ella, Antígona o Polinices como reflejos de su propio parentesco. Quizás una de los más grandes aportes de Yuyachkani al teatro y el performance latinoamericano es esa posibilidad de reconocimiento: lo que sucede en escena es nuestra propia historia. Como Ismene, nos vemos empujados a reconocer nuestras filiaciones y llevar a cabo las acciones que nos reafirman en ellas. Sentimos la responsabilidad de reconocernos, reinventarnos y rehacernos como ciudadanos.

Estos múltiples niveles de reconocimiento yacen en el accionar de los cuerpos en co-presencia, en las prácticas corporeizadas de Teresa Ralli y en la apertura sensorial de la audiencia. El cuerpo de Ralli llama a todas aquellas Antígonas que aún claman por justicia y a aquellas Ismenes que aún no reconocen—o que aún no instauran (o *performan*)—su propia identidad. Los objetos presentes en escena, o invocados a través de la acumulación sensible, apelan a los sentidos de la audiencia para activar su memoria. La silla que acompaña a Ralli durante toda la performance es el trono del tirano, la roca que será tumba y tálamo nupcial para Antígona, el balcón desde donde se divisa la ciudad. Y es el cuerpo del hermano muerto, que no es un único cuerpo, sino que se transforma en escena en el cuerpo de todos los hermanos asesinados por la violencia política. Estas transformaciones invitan a cuestionar el individualismo que ha invadido todos los ámbitos de la vida familiar, social y política en el país, e invitan también a repensarnos como sociedad. Si las acciones de duelo en comunidad actualmente se restringen al círculo familiar o amical, quizás es momento de buscar una noción alternativa de duelo; una idea y acto de llorar a los muertos que alcance a todos los hermanos muertos. Estas formas de dolor funerario, que permiten entender el ámbito familiar de modos distintos a una estructura edípica, exigen gestos descolonizadores y respuestas alternativas a estructuras occidentales. Si queremos llorar en comunidad a los muertos y desaparecidos por la violencia, será necesario reclamar un sentido de comunidad negado y olvidado por la historia.

En este sentido, tanto el gesto de Antígona como el gesto tardío de Ismene instalan relaciones familiares que impugnan aquello decretado por el poder. Para ello, el ámbito familiar se inserta en lo político o, más bien, *hace* lo político, en tanto el gesto funerario erige el derecho al duelo como gesto político. El cervatillo y el tigre se entrelazan en una coexistencia que asienta las bases de lo político. En palabras de Judith Butler: “Antigone emerges in her criminality to speak in the name of politics and the law: she absorbs the very language of the state against which she rebels, and hers becomes a politics not of oppositional purity but of the scandalously impure” (5) (Antígona emerge desde su criminalidad para hablar en nombre de la política y las leyes: ella absorbe el mismo lenguaje del estado contra el que se rebela, y el suyo se transforma en una política no de pureza oposicional sino de lo escandalosamente impuro) (mi traducción). La participación en lo político desde el ámbito familiar no sería, entonces, una opción, dado que lo familiar y lo político, lo privado y lo público resultan ser falsas dicotomías. Cuando el rito de llorar a los muertos emerge en la esfera de lo público, el poder del estado se siente amenazado no desde un exterior, sino desde su misma estructura interna. El derecho al duelo es un recordatorio al Estado—y, en concreto, a quienes gobiernan—de que éste se define por los gestos de sus ciudadanos. Un ritual fúnebre colectivo, “nacional,” debería causar el acto performativo de revelar una colectividad distinta a aquella que marginaliza, que niega ciudadanías, y en la que diversos sectores están aún más divididos y atomizados desde que la economía neoliberal inundó cada rincón de la sociedad hasta transformarse en una cultura neoliberal. Por supuesto, la forma que tomaría esta nueva colectividad resulta difícil de prever—¿cómo prever los efectos perlocucionarios de lo performativo? Sin embargo, reconocer un lazo—familiar o no—con los muertos y desaparecidos durante los años de la violencia, con sus familiares y sobrevivientes, y, sobre todo, llevar a cabo acciones que revelen estos lazos, es un camino hacia la reconfiguración de la sociedad peruana. Si muchos peruanos han sido suspendidos como ciudadanos, mantenidos al margen de la vida de la comunidad, el reconocimiento por parte de sus hermanos y hermanas (en un sentido social) reclama la humanidad que les ha sido negada. Si el Estado por sí solo no conforma lo social y lo político, es necesario, entonces, reconocer el rol que la sociedad civil tiene en la conformación y transformación del cuerpo político.

De este modo, el performance de *Antígona*, y cada performance artístico, cotidiano, ritual, político, que apele a lo sucedido durante los años de la violencia, es contagioso. Mueve, o puede mover, a la acción. Produce un efecto en la audiencia, o en quien presencia el performance, llamando su atención hacia los crímenes cometidos durante los años de violencia. No solamente permite reconocer el dolor de las víctimas, sino que permite reconocer-nos como parte de ese dolor, como parte de esa historia compartida. Somos testigo y parte de estos performances, que pasan a ser

colectivos, que *hacen* colectividad, a partir de la conexión establecida en el encuentro de co-presencias. Y el reconocimiento que puede emerger de estos performances no es una tarea fácil: es el reconocimiento de las masacres perpetradas por el terror; el reconocimiento del privilegio de no haber sido una víctima fatal, de ser un sobreviviente; el reconocimiento de haber sido parte de aquella historia y de seguir siéndolo; y ante todo, el reconocimiento del sufrimiento, el dolor, los horrores de quienes vivieron y viven en un mismo país, pero al mismo tiempo, en otro mundo—de aquellos que, alejados del amparo de la ley ni el Estado, han sido borrados de la memoria de los más privilegiados.

Las preguntas propuestas por los gestos de Antígona e Ismene insisten en que nos reconozcamos como parte de una sociedad en la que aún quedan gestos tardíos por hacer. ¿Cómo puede haber “acabado la guerra” si aún quedan tantos cuerpos desaparecidos por recuperar? ¿Cómo es posible “avanzar” si un derecho cultural, el derecho al duelo, aún les es negado a cientos de personas que solo quieren que les digan dónde están los restos de sus seres queridos? ¿Cuántos otros derechos les son negados a estas personas y a quienes sobreviven en condiciones de desigualdad social y vulnerabilidad extremas? Lo cierto es que la sociedad peruana está aún fracturada y que las secuelas de la guerra no han acabado. Sin embargo, esta fragmentación contiene en sí misma a su contrario: la colectividad. Es solamente cuando reconocemos las diferencias y fracturas de un país cuando empezamos a imaginar cómo construir una colectividad. Esta idea, en diálogo con la propuesta de José Muñoz, vuelve a la promesa de que el performance y las prácticas performativas tienen un potencial transformador. Muñoz analiza performances *queer* como un sitio privilegiado en el que las oposiciones binarias son directamente cuestionadas, lo que genera un espacio en el que es posible ensayar e imaginar modos alternativos de concebir el mundo. Del mismo modo, *Antígona*, así como las otras producciones de Yuyachkani y de aquellos artistas que conscientemente hacen performances políticas, pueden ser consideradas un espacio en donde ensayar e imaginar rutas alternativas para construir o reconstruir la sociedad peruana. El enfrentamiento entre hermanas, la muerte de Antígona, el miedo de Ismene y, finalmente, su gesto tardío, reflejan la fragmentación y el conflicto que nos separa, y nos invitan a pensarnos de un modo diferente. Imaginar esta *utopía* a través del performance puede activar nuestra imaginación política, y llevarnos a la acción:

I offer this book as a resource for the political imagination. This text is meant to serve as something of a flight plan for a collective political becoming. These pages have described aesthetic and political practices that need to be seen as necessary modes of stepping out of this place and time to something fuller, vaster, more sensual, and brighter. From a

shared critical dissatisfaction we arrive at collective potentiality.  
(Muñoz 189)

(Ofrezco este libro como un recurso para la imaginación política. Este texto está hecho para servir como si fuera un plan de vuelo para un devenir político colectivo. Estas páginas han descrito prácticas estéticas y políticas que necesitan ser vistas como modos necesarios de salir de este espacio y tiempo hacia algo más completo, más vasto, más sensual y más brillante. Desde una insatisfacción crítica compartida llegamos a una potencialidad colectiva.) (mi traducción)

Pensar otros modos de ser comunidad, pensar-nos como comunidad, pensar-nos en comunidad: esta es la invitación de la *Antígona* que nos ofrecen Teresa Ralli, Miguel Rubio, José Watanabe y Yuyachkani. Partiendo de los lazos extendidos hacia quienes reconocemos como comunidad, y poniendo en práctica estas afiliaciones, creamos un sentido de pertenencia y, ante todo, construimos un espacio de pertenencia para esta comunidad. La comunidad imaginada no nace en las ideas sino que surge desde el cuerpo.

La propuesta de Muñoz es poderosa y sugerente, y ofrece un modo de repensar en la *performatividad* del performance: ¿qué *hace* el performance? ¿Cómo transforma? ¿Cómo nos transforma? El trabajo de Yuyachkani explora estas preguntas y las hace materia. Cada performance surgido a partir de los años de la violencia es un reclamo a nuestros propios cuerpos, a nuestra propia presencia. Cada uno de estos performances insiste en que el discurso no es suficiente y reclama reconocer nuestro rol en la historia reciente. Las preguntas están hechas y la invitación sale del escenario: hay una posibilidad transformadora que puede surgir de nuestros cuerpos y nuestras acciones. ¿Hasta dónde queremos estar presentes en nuestra historia? ¿Cuánto tiempo más estamos dispuestos a contener y postergar nuestros gestos tardíos?

## Notas

1. Aunque este artículo toma como eje la *Antígona* de Yuyachkani, son muchos los grupos que han abordado el tema de la violencia política desde diversas perspectivas, como por ejemplo el Grupo de Teatro Cuatrotablas, Grupo de Teatro Arenas y Esteras, Teatro Vichama, La Gran Marcha de los Muñeones, por nombrar solo algunos en la ciudad de Lima. Para más información sobre el tema de la violencia en el teatro peruano en años recientes, ver: Hugo Salazar del Alcázar; Percy Encinas Carranza; Manuel Luis Valenzuela Marroquín; Laurietz Seda; entre otros.
2. El término *performance* ha sido adoptado por artistas y académicos de diferentes países hispanohablantes y luso-parlantes, dado que las diferentes traducciones que se han intentado no abarcan todos los matices del término. Opciones como “representación,” “espectáculo” o “puesta en escena” limitan la maleabilidad del



término en su paso del inglés al español y, sobre todo, su fuerza política. Por esta razón, hemos optado por usar el término en inglés sin marcarlo en cursivas, como un gesto que señala su incorporación en el discurso y la práctica desarrollados en el contexto aquí analizado. Sobre la intraducibilidad del término, ver en *The Archive and the Repertoire* la parte dedicada a “Acts of Transfer” y el artículo de Marcos Steuernagel, “The (un)translatability of performance studies,” en la plataforma web *What Is Performance Studies?*

3. Muchos conceptos relacionados con los Estudios de Performance presentan complicaciones en el proceso de traducción. Desde la mencionada intraducibilidad del término “performance” hasta intentos de identificar un género gramatical (¿“el” performance o “la” performance?), estas conversaciones aún están en curso. En el caso de los términos austinianos, “utterance” refiere directamente al acto de habla—la enunciación. Prefiero el término “acto performativo” en lugar de “enunciado performativo” precisamente por la apertura del término “acto,” que puede referir tanto a actos de habla como a actos corporales—lo que, en última instancia, relaciona teorías post-estructuralistas con la centralidad del cuerpo en los Estudios de Performance.
4. Aunque todo el trabajo de Yuyachkani está permeado por el compromiso del grupo con la sociedad peruana y su historia, así como con la exploración de la memoria desde el cuerpo, tres unipersonales se enfocan en el cuerpo vejado o desaparecido: *Adiós Ayacucho* (1990), *Antígona* (2000) y *Rosa Cuchillo* (2004). Más allá de la virtuosidad corporal desplegada por los actores en escena, es en la soledad de sus cuerpos en el escenario en donde se condensa la articulación entre cuerpo e historia, el peso de la historia sobre el cuerpo, y la construcción de la historia desde el cuerpo. Solamente en *Adiós Ayacucho* hay una segunda presencia en escena: la figura de la música que acompaña el periplo del protagonista, respondiendo a sus acciones con instrumentos musicales de diferentes regiones del Perú. Sin embargo, los sonidos apelan, en última instancia, a lo sensorial, en un giro más que radicaliza la centralidad del cuerpo dentro de una historia marcada por la violencia política.

## Obras citadas

- Austin, J.L. *How To Do Things with Words*. Oxford: Clarendon P, 1962. Impreso.
- Butler, Judith. *Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death*. New York: Columbia UP, 2000. Impreso.
- Derrida, Jacques. *Limited INC*. Evanston: Northwestern UP, 1988. Impreso.
- El desmontaje de Antígona*. Teresa Ralli y Miguel Rubio. Dir. Miguel Rubio. Perf. Teresa Ralli. 8vo Encuentro Hemispheric Institute of Performance and Politics, São Paulo, Brasil. 14 En. 2013. Performance.
- Encinas Carranza, Percy. “Una aproximación a la dramaturgia peruana del conflicto interno.” *Ajos y zafiros* 8.9 (2007): 101–119. Impreso.
- Foucault, Michel, Donald F. Bouchard, and Sherry Simon. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca, N.Y: Cornell UP, 1980. Impreso.
- Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York UP, 2009. Impreso.
- Nancy, Jean-Luc. *Being Singular Plural*. Stanford: Stanford UP, 2000. Impreso.
- Rubio, Miguel. *El cuerpo ausente (performance política)*. Lima: Yuyachkani, 2008. Impreso.

- Salazar del Alcázar, Hugo. *Teatro y violencia: Una aproximación al teatro peruano de los 80*. Lima: Centro de Documentación y Video Teatral, Jaime Campodónico, 1990. Impreso.
- Schechner, Richard. *Between Theater & Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania P, 1985. Impreso.
- Seda, Laurietz, *Teatro contra el olvido*. Lima: Fondo Editorial Universidad Científica del Sur, 2012. Impreso.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke UP, 2003. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012. Impreso.
- Taylor, Diana, and Marcos Steuernagel, eds. *What Is Performance Studies?* Scalar platform. University of Southern California. *n.d.* Web. 8 Sept. 2014.
- Valenzuela Marroquín, Manuel Luis. "Subalternidad y violencia política en el teatro peruano: El ingreso del campesino como referente de cambio en los discursos teatrales." *Alteridades* 21.41 (2011): 161–174. Impreso.
- Watanabe, José. *Antígona: Versión libre de la tragedia de Sófocles*. Lima: Yuyachkani / Comisión de Derechos Humanos, 2000. Impreso.

---

Robles-Moreno, Leticia. "Yo soy la hermana que fue maniatada por el miedo: Performance política y políticas de la memoria en *Antígona*, de Yuyachkani." *Conflicto armado y políticas culturales de la memoria en el Perú*. Ed. Carlos Vargas-Salgado. *Hispanic Issues On Line* (Spring 2016): 126–143. Web.

---