

La narración como situación enunciativa y el predominio del *êthos* en *Antígona* de José Watanabe y el Grupo Yuyachkani

Laura Alonso

Aristóteles establece una diferencia — de sorprendente vigencia aún — entre las artes que imitan a través del lenguaje (48a19-20). El estagirita identifica dos tipos en base al ‘modo de imitación’: mientras algunas imitan narrando “ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, [...] ya como uno mismo y sin cambiar” (48a21-23), otras imitan por medio de operantes y actuantes (48a24). Esta diferenciación se convertiría en el rasgo distintivo entre lo que se ha llamado género épico y género dramático, caracterizándose el primero por la narración y el segundo por el discurso dialogado entre los actuantes. En cuanto a este último, los teóricos Veltrusky e Ingarden hacen hincapié sobre la importancia que tiene el diálogo como situación enunciativa para el género dramático. Según Veltrusky “para el drama [el diálogo] es la expresión básica que determina todas las propiedades de este género poético” (34). Mientras que Ingarden por su parte considera que “el diálogo se limita muy pocas veces a una pura comunicación [...] el discurso dirigido a uno de los personajes es una de las formas de acción del locutor” (161-62). El pensamiento de Bobes Naves, conocida autora española, si bien se ha modificado en este sentido con los años, consideraba en primer lugar que si bien el monólogo y el diálogo son las dos formas de emisión en las que se realiza el discurso verbal, sólo el segundo tiene la capacidad de estructurar el discurso dramático — *El diálogo* (1992). En cambio, en *Semiología de la obra dramática* (1997) Bobes Naves, confrontada — como explica Fobbio (30) — con la evidente recurrencia y multiplicidad que presenta el monólogo en producciones dramáticas actuales, modifica sus postulados alejándose de quienes consideran que el diálogo es el rasgo distintivo del drama.

El diálogo, entendido como la enunciación verbal entre dos o más hablantes que alternan e intercambian su discurso, se considera pues la situación

enunciativa habitual del drama. Desde este punto de vista, los monólogos — así como la técnica del *aparte* — que van dirigidos directamente al público y no a otro personaje, representan de alguna manera “anomalías enunciativas” del relato dramático al crear elementos mediadores entre la representación y el público que invaden los convencionales espacios de separación entre actores y espectadores (Cueto 243).

Antígona (2000), escrita por el poeta peruano José Watanabe (1946-2007) a pedido del Grupo Cultural Yuyachkani, un colectivo teatral de origen peruano también, constituye desde la perspectiva esbozada un caso particularmente interesante. En esta pieza el diálogo es reemplazado por una sucesión de fragmentos en los que diferentes personajes de la antigua tragedia sofoclea cobran voz. Los parlamentos de los personajes, generalmente breves, no interactúan sino que se suceden dividiendo la historia en veintidós fragmentos escritos en versos libres. Sin embargo, estos fragmentos — o diríamos mejor, partes — no constituyen unidades aisladas o desconectadas. No le imprimen a la historia un carácter descentralizado ni responden a una estética de la fragmentación. Por el contrario, la sucesión de estos fragmentos/parlamentos forman conjuntamente y en su totalidad la narración de la antigua y conocida tragedia de Antígona. En efecto, sin alterar el orden ni el desarrollo de la acción tal como la concibiera Sófocles, e introduciendo sólo unos pocos elementos nuevos,¹ en la versión de Watanabe la historia de Antígona es narrada con rigor (crono)lógico. Pues el elemento común e hilador de los veintidós fragmentos en que se divide el drama lo constituye una figura, a simple vista ‘nueva’, al que el autor ha llamado sugestivamente “narradora”. Decimos a simple vista ‘nueva’ porque la narradora no será ni más ni menos que Ismene, la hermana de Antígona, quien ‘convocando’ en su mente a los diferentes personajes relatará, como único actor en la escena, la conocida tragedia. Sin embargo, la notable fidelidad que presenta la pieza de Watanabe a nivel del contenido se verá fuertemente influenciada por la forma particular que ha elegido el autor para organizar el relato.

El teórico Hans-Thies Lehmann, autor del libro y, a esta altura, del concepto *Postdramatic Theatre* (2006) considera la narración y el monólogo como dos, entre muchas otras, de las características del llamado teatro postdramático.² Por un lado, la narración privilegiaría, siempre según Lehmann, la presencia antes que la representación — legado, esta última, del teatro dramático aristotélico — y en línea con esta presencia la comunicación con el público y la transmisión de una experiencia personal (109). Por su parte, el monólogo, que en este tipo de teatro (postdramático) no debería entenderse en

su sentido estricto sino como “a theatre form constructed like a monologue” (125), tiene repercusiones tanto para la comunicación intra-escénica como para la comunicación extra-escénica.

En la pieza de Watanabe la acción principal la constituye el acto de narrar. La narración para y dirigida al público de la historia de Antígona por su hermana Ismene. Partiendo de la propuesta teórica de Lehmann sobre el uso y efectos de la narración y el monólogo en el teatro (postdramático), postulamos que en *Antígona* la narración y el punto de vista adoptado — para usar una categoría de la narratología — invierten una antigua jerarquía al colocar al *êthos*, en el doble sentido en que Aristóteles utiliza el término, por sobre los propios hechos que constituyen la antigua tragedia. Nuestra propuesta pues es explorar cómo el paso del diálogo a la narración monológica resulta en el predominio del *êthos* y, en segundo lugar, cuál es, pese a la fidelidad que presenta la pieza del poeta peruano respecto al contenido de la pieza sofoclea, el nuevo sentido que adquiere la antigua tragedia en este nuevo formato de estructura narrativa.

¿Quién habla y por qué?: el enigma en torno a la identidad de la narradora

Watanabe crea desde el inicio y muy deliberadamente un enigma en torno a la identidad de la narradora el cual como lectores/espectadores nos acompañará durante toda la obra. Pues al contrario de lo que cabría esperarse en un monólogo, no se anuncia quién es ni tampoco se presenta a sí mismo el personaje. De igual modo, su aparición en escena es, cuando menos, llamativa: “*Entra en escena trayendo una caja entre las manos. La deja a un lado del escenario. No la abrirá hasta el final de la obra*”,³ leemos en la primera didascalia que indica a la vez el comienzo de la obra. El autor crea de este modo una segunda intriga igualmente intencionada: ¿qué contiene esa caja que, se le anticipa al lector (a diferencia del espectador), la narradora abrirá sólo al final de la obra? Efectivamente, el final será el lugar estratégico donde, por un lado, habrán de desvelarse y resolverse todas las preguntas y, por otro, la historia dará un giro radical con respecto a su inicio.

Siendo el prólogo el momento en que el espectador toma conocimiento de los personajes, las relaciones entre ellos y el conflicto, para mantener el enigma sobre la identidad de la narradora Watanabe hace comenzar, estratégica pero también significativamente, el relato de la historia por lo que, desde el punto de vista del contenido, equivale al *parodos* (canto de entrada del coro) en la tragedia sofoclea:

Hoy es el primer día de la paz.

Las armas enemigas aún no han sido recogidas y están dispersas sobre el polvo como ofrendas inútiles. [...]

Acosados por nuestros batallones, corrían por su vida aquellos que cantaban

que habían venido a beber nuestra sangre.

No la bebieron y agradezcamos hoy la vida

y el sol

y la paz que es un aire transparente, y empecemos a olvidar.

La condensación y economía verbal, rasgos estilísticos que caracterizan la totalidad de la pieza peruana, no nos impiden identificar que se trata de la famosa oda sofoclea conocida como ‘canto de la victoria’. Pero este comienzo tiene más que la simple función de ‘desplazar’ al célebre diálogo-prólogo entre las dos hermanas: marca una condición. En efecto, el *incipit* de la pieza “[h]oy es el primer día de la paz” nos anuncia que, aun cuando el escenario que se describe es el de un campo de batalla, lo que viene a continuación, de lo que en definitiva trata *Antígona* no es, como observa Lane en su análisis, “the ethics of waging war but rather the ethics of waging peace” (524). Encontramos a continuación una serie de manifestaciones que precisan cuál es el ideario de este proceso de paz tras el conflicto civil que ha sufrido el país: “agradezcamos hoy la vida” y “empecemos a olvidar” dice la narradora a su alocutario que no es otro que el público. La urgencia de empezar a olvidar se advierte en la precipitación con que son enterrados los cadáveres: “Apúrense enterradores,/ junten en una misma fosa a nuestros soldados y a los enemigos/ pues ambos están hechos de la misma carne”. Y, aunque la narradora también señala al público el cadáver de Polinices, dirigiéndose a ellos incluso directamente — “¿Ven ese cadáver [...]?” — no parece inquietarse sin embargo por el hecho de que este cuerpo quede tirado “sobre la tierra árida”. El discurso del trono que pronuncia Creonte, nuevo rey de Tebas tras el mutuo fratricidio entre Polinices y Etéocles, representa la versión oficial de este mensaje del que la narradora se hace eco:

Después de las violentas marejadas de la guerra,

las cosas se han asentado y funcionan como originalmente. [...]

Queden así en el olvido los pasados combates

y vayamos a los templos de los dioses en danzas nocturnales.

En suma, la no identificación de los cadáveres sino el entierro en fosas comunes, el olvido de las atrocidades del combate y de sus muertos cuanto antes, el seguir adelante como “originalmente”, como antes del conflicto, son

las consignas que definen el proceso de paz con que se inicia la pieza. Ante esta instauración de una ética del olvido sólo se alzaría Antígona: “Ese [...] hombre ordena ahora que me regocije con la Victoria / y ponga en olvido al insepulto Polinices/ como si no fuera mi hermano”.

Como si de una narradora omnisciente se tratara, asistimos a continuación no sólo al relato del enterramiento de Polinices sino también a los debates, reflexiones y dilemas internos de los diferentes personajes. El encadenamiento de los núcleos dramáticos tales como: el informe del guardia trayendo la noticia del enterramiento, el segundo intento de enterramiento, la captura de Antígona, su condena, los malos augurios del viejo Tiresias, el cambio de opinión de Creonte y, finalmente, el suicidio de Antígona y simultáneamente al de ella el de Hemón, se cierra con el diálogo-prólogo que abre la pieza sofoclea y que en la versión peruana implica a la vez la revelación de la identidad de la narradora.

En aquel clásico diálogo-prólogo Antígona transmite a Ismene sus planes de enterrar a Polinices pese a la ordenanza de Creonte que establece lo contrario. Antígona solicita además colaboración a la hermana para llevar a cabo su empresa: “Ismene, quiero que tus manos me ayuden a sepultar el cadáver de nuestro amado hermano, confío en que habiendo nacido noble no te haya ganado la villanía”. Pero Ismene, como es sabido, se niega a ayudar a Antígona, y no porque la hubo ganado la villanía sino el miedo. Es esta decisión, precisamente, la que ahora con su relato intenta remediar. Tras callar a lo largo de la obra sobre su identidad, la narradora la da a conocer bajo el peso de la intriga en el último fragmento y como cierre de su relato:

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.

Encontramos aquí, en una expresión apretada, la revelación de su *êthos*. Usamos para nuestra lectura el término en el sentido aristotélico y según aparece en el tratado de la *Poética*. En el capítulo seis del mismo, el estagirita nos da la siguiente definición:

[c]arácter [*êthos*] es aquello que manifiesta la decisión, es decir, qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita; por eso no tienen carácter los razonamientos en que no hay absolutamente nada que prefiera o evite el que habla. (50b8-10)

Belfiore distingue dos sentidos en que este término es utilizado por Aristóteles en el contexto de la *Poética*. Un primer sentido, al que la estudiosa

llama técnico y un segundo sentido no-técnico. En el sentido técnico, *êthos* es uno de los seis elementos, el segundo en importancia tras el *mythos*, de la tragedia.⁴ Corresponde a este uso del término la definición arriba transcrita: ‘aquello que manifiesta decisión’, ‘aquello que manifiesta algo que el que habla prefiere o evita’. *Êthos* pues en este sentido técnico indica siempre “elección” (Belfiore 97). En el sentido no-técnico, en cambio, podemos traducir *êthos* por ‘personaje’ (character) en general, o bien por actuante o agente.

Ciertamente, el *êthos* entendido en su sentido técnico conlleva una carga ética. Central para esta interpretación de *êthos* es el uso de la expresión en griego *prohairesis* — decisión/elección — en la misma definición que nos da Aristóteles del término: “por eso no tienen carácter los razonamientos en que no hay absolutamente nada que prefiera o evite [*prohairesis*] el que habla” (50b8-10). El uso de esta palabra indica que la decisión o elección deja de ser un mero rasgo casual o involuntario de aquello que hace o dice la persona para convertirse en cambio en un “carefully delimited matter of conscious desire and intention, based on dispositions which are those of virtue and vice. The *Poetics*’ definition of character [...] precisely echoes Aristotle’s moral philosophy” (Halliwell 151).

Ahora bien, proponemos que en *Antígona* la narradora tras exponer los hechos revela su *êthos* en el doble sentido que Aristóteles concede al término. En efecto, allí la narradora no sólo dice quién es: “yo soy la hermana”, “yo soy Ismene”, “yo soy parte de esta historia y de estas desgracias”, en suma, no sólo se da a conocer como personaje, sino que también revela consciente y deliberadamente su decisión. Sus palabras manifiestan aquello que premeditadamente prefiere o evita el que habla, con la particularidad de que en el discurso de Ismene asistimos además a un cambio de *êthos*, o bien a un cambio ético: de la ética del olvido a la que adhería al inicio, a la ética del reconocimiento con que ahora cierra su relato. Allí leemos:

Sus palabras [las de Antígona] ardían,
pero yo tenía el ánimo como el de un pequeño animal encogido,
y sabiendo que le asistía razón,
le dije que deliraba [...]

Era el miedo, Antígona, porque la muerte sería nuestro pago por enterrarle.

Pero lo más interesante es el cambio que se produce en el personaje, la manifestación de aquello que elige ahora. Para esto Ismene toma la caja que portaba al entrar a escena. La abre y de ella extrae una mascarilla. Se trata de la mascarilla mortuoria de Polinices que mandó a hacer Creonte “para que el

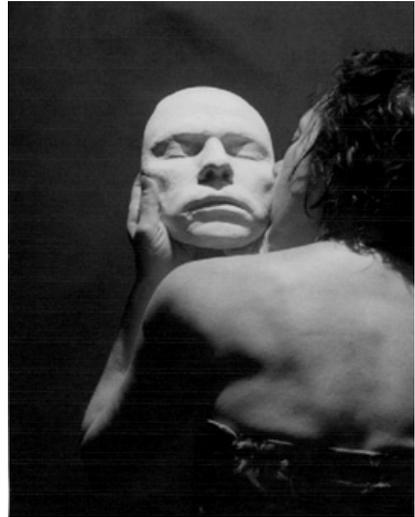
enemigo tuviera un rostro/ antes de que [...] perdiera sus facciones”. El robo de esta mascarilla al nuevo rey representa el primer gesto hacia el cambio que se producirá en Ismene. Tomando la mascarilla entre sus manos ejecuta simbólicamente un acto de enterramiento:

Hermana mía, mira:
 este es el rostro de nuestro her-
 mano antes de los perros
 y los buitres y la podredumbre,
 y estas libaciones tardías son de
 mi pequeña alma culposa.

Un final, por cierto, inesperado y a la vez esperanzador. Esperanzador porque este gesto final abre un espacio para la reconciliación al proporcionar a aquellos que fueron (eligieron ser) testigos pasivos ante hechos atroces la posibilidad de remediar su actitud. En efecto, cuando la catástrofe y la muerte de Antígona parecían ser las últimas palabras, al menos sí lo son en la pieza sofoclea, Watanabe nos presenta, o diríamos mejor nos desvela, a Ismene como un nuevo y, en definitiva, único actor.

De este modo, como bien observa Lane “the play actually pulses with the flash of that ‘critical moment’ — the moment when the generalized forgetting of atrocity threatens to become a norm (‘the status quo’), serving those in power” (529). Con otras palabras, la puesta en escena del ‘*êthos* narrativo’ en el momento del cierre, en el momento en que todo apunta a la asimilación y la adhesión a la ética del olvido, se configura como una estrategia posible para desbaratar la norma.

Según se desprende de los comentarios hechos por el propio Grupo Yuyachkani, sus miembros no recurrieron a la tragedia de *Antígona* para contarnos, en primer lugar, la historia de un país — Perú — internamente dividido y enfrentado. No obstante, como afirman Miguel Rubio — director del Grupo — y Teresa Ralli — actriz que interpreta la obra — al igual que otras versiones latinoamericanas de la tragedia sofoclea, ésta también habría sido su lectura de la pieza si la hubiesen concebido en los años 80. A finales de los 80 Perú estaba sumido en su conflicto interno armado más cruel y sangriento. A finales de los 90 la situación es otra: “Now in Peru, as in other countries



Teresa Ralli, en *Antígona* (2000).
 Foto: Elenize Dezeniski

dealing with the long-term effects of trauma, people struggle to come to terms with their own strategies for surviving in a dehumanizing environment” (Ralli y Rubio cit. en Taylor, “Staging” 206). Con una apuesta que responde más a preocupaciones políticas que estéticas, con *Antígona* Watanabe y el Grupo Yuyachkani tematizan la búsqueda de esta reconciliación en un escenario arrasado por dos décadas de horror y de violencia.⁵ “We Peruvians were all Ismene”, dice Ralli (cit. en Taylor y Costantino, *Holy Terrors* 363), el desafío por supuesto está en empezar a decir, al igual que Ismene, “Yo soy”, como el testigo que asume la responsabilidad de lo que está viendo.

Narración, monólogo y la comunicación entre el escenario y la sala

Aunque comparta algunas similitudes con la del teatro épico, la narración del teatro postdramático difiere de aquella categóricamente. Para Lehmann esta diferencia radica en el efecto que persigue cada una de estas formas. El estudioso resume esta diferencia fundamental de la siguiente manera:

while epic theatre changes the representation of the fictive events represented, distancing the spectators in order to turn them into assessors, experts and political judges, the post-epic forms of narration are about the foregrounding of the personal, not the demonstrating presence of the narrator, about the self-referential intensity of this contact: about the closeness within distance, not the distancing of that which is close. (110)

Distanciamiento pues en el caso del teatro épico y acercamiento en el caso del teatro postdramático. Puesta en primer plano de lo personal, llamar la atención (autorreferencialidad) sobre la intensidad del contacto, buscar la cercanía antes que la distancia, enfatizar la proximidad. Ciertamente no podemos decir que *Antígona* responde a todos estos rasgos que caracterizan a la narración postdramática, pero sí es indiscutible que la pieza de Watanabe y el Grupo Yuyachkani participa de algunos de ellos.

Sin confundir acercamiento con empatía, el efecto que nuestra *Antígona* peruana persigue es sin duda el acercamiento. El acercamiento entre lo que ocurre en el escenario y la sala, entre el actor y el público. La comunicación en el teatro es un fenómeno complejo. En principio parte y se construye en base a un doble nivel de comunicación: el nivel o eje intra-escénico, que es el que tiene lugar entre los diferentes actores/personajes, y el nivel o eje extra-escénico, que es la comunicación que se establece entre los actores y el público. Privilegiando la presencia por sobre la representación, la comunicación con el público y la transmisión de una experiencia

personal (Lehmann 109) el teatro postdramático busca reforzar la dimensión extra-escénica de comunicación llegando incluso hasta hacer desaparecer la dimensión intra-escénica.⁶ *Antígona* es, en este sentido, un excelente ejemplo. La narración monológica de la historia de Antígona por un único personaje, anula por completo la comunicación intra-escénica al configurarse el relato del actor como un relato exclusivamente para la audiencia. Más aún, dadas estas características el discurso de Ismene toma la forma de un discurso “of a real speaking person” (Lehmann 127).

En efecto, con más énfasis que la técnica del *aparte* o la narración usada aisladamente dentro de una pieza, *Antígona*, al dirigirse únicamente al público transgrede y traspasa la frontera o línea divisoria entre el universo dramático ficcional y la situación teatral real, la cual involucra al espectador. Ya no se trata pues de elementos mediadores que invaden los convencionales espacios de separación entre actor y espectador sino de borrar más radicalmente esta diferencia.

Además de la técnica actoral que consiste en mirar directamente al público, de la cercanía física entre actriz y espectadores que implica la proximidad entre el espacio-escénico y el espacio-sala,⁷ la narradora utiliza estrategias discursivas para acentuar su relato como un discurso para el público. Junto a la ya citada “¿Ven ese cadáver sobre la tierra más árida?”, encontramos la siguiente expresión del mismo tipo: “Véanla ahora [a Antígona]/ Subiendo los escalones de palacio”. “Ven”, “Véanla”, tanto la pregunta retórica como la oración en fórmula imperativa, invitan o casi obligan al público a ‘ver’, a ser testigos de aquello que parecería estar ocurriendo delante de sus ojos.

La narradora utiliza también el ‘nosotros inclusivo’ para disminuir la distancia y suprimir la división entre el público y ella:

Hermana de los dos muertos [...]

mira distante nuestro paso. La culpa que sentimos está en nosotros, tebanos,

no en la intención de su mirada.

Encontramos el empleo de la misma fórmula cuando ve acercarse al rey: “No supongamos tanta dureza en el corazón del rey”, o cuando anuncia la llegada del ciego vidente Tiresias: “Y ahora sospechemos que serán más duras las secretas correntadas”. Interesante también es la formulación de preguntas que podría hacerse el mismo espectador o incluso como si las estuviera formulando el mismo espectador: “¿qué cosas arden en tu corazón Antígona?/ ¿Adónde vuela tu resentimiento, muchacha?”, o cuando se aproxima el guardia al palacio: “¿qué mensaje palpita en su lengua, qué noticia/ lo desnuda en su

carrera, que nueva calamidad guarda/ en sus cerradas palabras?”. Como se desprende de estas citas, Ismene además de ser la narradora comparte con el público la condición de testigo-espectador. En efecto, la narración parece transcurrir simultáneamente a los hechos, pues el relato está narrado en presente y como si el personaje estuviera describiendo algo que está y ocurre delante de sus ojos: “La muchacha, más niña que mujer, sentada en aquel patio/ que abatimiento más serenamente llevado”, “Está bajando lentamente los escalones de su palacio y sé que no trae en la boca/ palabras felices”. Sin embargo, lo interesante radica justamente en esta ambigüedad creada por el relato de Ismene: ¿están ocurriendo los hechos en este preciso instante o es la narración de Ismene la que los revive, los actualiza y materializa una y otra vez?

La polaridad ‘diálogo-monólogo’ inherente al análisis del drama y por lo tanto centrada en el texto, postula que el monólogo “expresses themes such as the disruption of communication and the isolation and alienation of the individual” (Pfister cit. en Lehmann 128). Sin embargo, y como ha quedado demostrado, desde el punto de vista de la estética teatral se podría incluso afirmar lo contrario. Es decir, que el monólogo que claramente tiene a la audiencia como su destinatario en lugar de encarnar temas como la incomunicación o la soledad, intensifica aún más la comunicación, “namely the communication taking place in the here and now of theatre” (Lehmann 128). Por el contrario, podríamos agregar, el drama cerrado o que se centra sólo en la comunicación intra-escénica reduce inevitablemente — a veces a un mínimo — la comunicación en el eje extra-escénico, es decir, entre actores y espectadores.

En suma, la narración monológica en general y en la pieza que aquí nos ocupa en particular, hace que el interés se desplace de la representación al acto mismo de narrar y, por consiguiente, a la memoria personal. En efecto, la narración, que obliga a recordar — “Yo recuerdo” dice la narradora mientras nos cuenta la historia — se configura así en el ejercicio de la memoria por excelencia. Un ejercicio que culmina, como en el caso de *Antígona* — que bien podría haberse titulado Ismene — con la transmisión de una experiencia personal.

La narración en la obra y la narración en la base de su proceso de creación

La narración, el relato de los hechos no es sólo la forma final que adquiere la versión de Watanabe y el Grupo Yuyachkani de la tragedia sofoleca. El relato, por el contrario, se encuentra en la base del propio proceso de

creación de la pieza. En efecto, previo a la redacción del texto, y como si de un trabajo de investigación se tratara, Teresa Ralli organizó y realizó una serie de entrevistas con los familiares de las víctimas y desaparecidos de la guerra interna en Perú (1980–2000). En las charlas que mantuvo con las mujeres, madres, hijas y hermanas de desaparecidos la actriz procedía de la siguiente manera: “First I [Ralli] sat on stage and told the woman I was interviewing about the story of Antigone, about what had happened over 2,500 years ago. Then I asked her to sit in my place and tell me her story” (Ralli cit. en Taylor y Costantino, *Holy Terrors* 361). Cabe mencionar que las comunidades con las que trabaja y trabajó en esta oportunidad Ralli son comunidades nativas y rurales (grupos que, según el informe de la Comisión por la Verdad y Reconciliación de Perú, conforman el mayor número de víctimas del conflicto armado).⁸ Se trata de comunidades con tradiciones culturales diferentes a las de los limeños que es donde se concentra la población blanca y de ascendencia europea. Probablemente estas mujeres escuchaban por primera vez la historia de Antígona. De ahí que el ejercicio llevado a cabo por Ralli fuera tan fructífero y enriquecedor.

Con la experiencia y material que les proporcionó este intercambio con las mujeres que compartían su historia, el Grupo Cultural Yuyachkani decidió luego convocar al poeta José Watanabe. En el texto de Watanabe se conjugan pues la antigua tragedia sofoclea con la narración de las diferentes mujeres peruanas. En la puesta, a su vez, Ralli integra otra dimensión de esta transmisión oral de la experiencia: los gestos. A medida que los encuentros iban teniendo lugar y a medida que Ralli escuchaba y miraba atentamente a las mujeres contar sus historias, la actriz sintió que “the best homage [she] could offer was to feel all the memories inscribed on their bodies and thus confer them unto Antígona” (Ralli cit. en Taylor y Costantino, *Holy Terrors* 362). En la propia representación esto se traduciría en el uso de gestos y movimientos asociados con esas mujeres y con la manera de contar su historia. El empleo deliberado por parte de Ralli de determinados gestos sería, como explica Taylor, una manera de marcar “the continuity of cultural gestures and behaviors” (“Staging” 207-08) y que tenía como fin último que las mujeres no se identificaran con Antígona sino que reconocieran su propia historia.

Como puede leerse en el sitio oficial del grupo, Yuyachkani es un colectivo de artistas que concibe el teatro como una acción política y una investigación de la cultura. Acorde con su compromiso político la totalidad de su producción se orienta hacia la representación de la memoria social.⁹ El hecho teatral es pensado como una forma de transmisión de la memoria social

y como una forma posible de crear una comunidad de testigos. En efecto, pues como sostiene Taylor, “witnessing is transferable: the theatre, like the testimony, like the photograph, film, or report, can make witnesses of others” (“Staging” 211). *Antígona*, claramente, se enmarca en este proyecto y en la ideología que sustenta la actividad teatral del Grupo Yuyachkani. Apoyándose en una original construcción dramática que se inicia con el enigma en torno a la identidad de la narradora, para terminar, en un movimiento circular o centrípeto casi, con la puesta en escena del ‘yo narrativo’, Watanabe desplaza casi imperceptiblemente la atención de la antigua y conocida ‘historia’ al *quien*, a la voz que cuenta y, sobre todo, a la elección misma del acto de narrar.

Universidad de Gante

Notas

¹ Entre los elementos nuevos que introduce Watanabe podemos mencionar la ‘captura’ por parte de los guardias de un falso autor del enterramiento, que en el contexto de la acción tiene la función de tranquilizar al rey, al pueblo y salvar el propio pellejo de los guardias. El otro elemento nuevo, esta vez mucho más relevante, es la realización de una máscara mortuoria de Polinices por parte de Creonte.

² El surgimiento de este nuevo teatro estaría estrechamente vinculado a las nuevas condiciones culturales de nuestra sociedad. En palabras del propio Lehmann: “the spread and the omnipresence of media in everyday life since the 1970s has brought with it a new multiform kind of theatrical discourse” (22). Lehmann denomina a este nuevo tipo de discurso teatral ‘teatro postdramático’ aunque alterna este término con la denominación ‘teatro postaristotélico’. El autor postula que estamos ante “the destruction of the foundations of dramatic theatre — which after all have been valid for hundreds of years” (23). Los fundamentos del teatro dramático con los que este nuevo teatro rompería tan radicalmente son los fundamentos aristotélicos.

³ Para las citas del texto de Watanabe utilizamos la versión digital que figura en el archivo de textos dramáticos del CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral): <<http://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla>>, de acceso libre y gratuito.

⁴ Es conocido de todos que para Aristóteles el elemento más importante de la tragedia es el *mythos*, la estructuración de los hechos, o bien la composición de la fábula. Los cuatro elementos restantes en orden de importancia son: el pensamiento (*dianoia*), la expresión (*lexis*), el canto (*melopoeia*) y el espectáculo (*opsis*).

⁵ Un ejemplo ilustrativo del alcance a nivel nacional de este proyecto es la creación en 2001 de la Comisión por la Verdad y Reconciliación de Perú, Comisión con la que trabaja el Grupo Yuyachkani.

⁶ Con este movimiento que se vuelca más sobre la situación teatral que la creación de un mundo ficcional “the conception of theatre semiotics, according to which drama as a theater text is always based on two communication systems, becomes problematic” (Lehmann 127). Esta práctica lleva a la conclusión inevitable de que el teatro, al contrario de lo que ocurre en la tradición del drama aristotélico, puede existir “almost without the construction of a ‘fictional internal communication system’” (128).

⁷ El espacio de representación es un aspecto en el que no profundizaremos en este trabajo. Cabe, sin embargo, mencionar que se trata de un espacio completamente despojado, sin decorado alguno salvo por la presencia de una silla a la que Teresa Ralli da múltiples funciones.

⁸ Ver particularmente el Capítulo 2 del Informe: “El despliegue regional”. Sobre todo el punto

2.1.2. “Las sociedades rurales de alta conflictividad”. <<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>>.

⁹ En el marco de las investigaciones llevadas a cabo por la Comisión por la Verdad y Reconciliación sobre las violaciones humanas ocurridas en el Perú durante la guerra sucia, los miembros de este colectivo realizaron diferentes acciones en ciudades y poblaciones andinas, acompañando los procesos de las Audiencias Públicas. En 1999 Yuyachkani recibió el Premio Nacional de los Derechos Humanos de Perú por su actividad.

Obras citadas

Aristóteles. *Poética*. Madrid: Gredos, 1992.

Belfiore, Elizabeth S. *Tragic Pleasure: Aristotle on Plot and Emotion*. Princeton: UP, 1992.

Cueto, Magdalena. “La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral”. *Archivum* 36 (1986): 243-56.

Grupo Cultural Yuyachkani. Sitio oficial: <<http://www.yuyachkani.org/yuyachkani.html>>. Consultado 5 marzo 2010.

Halliwell, Stephen. *Aristotle's Poetics: A Study of Philosophical Criticism*. London: Duckworth, 1986.

Ingarden, Roman. “Las funciones del lenguaje en el teatro”. *Teoría del Teatro*. Ed. María del Carmen Bobes Naves. Madrid: Arco Libros, 1997. 155-65.

Lane, Jill. “*Antígona* and the Modernity of the Dead”. *Modern Drama* 50.4 (2007): 517-31.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. London: Routledge, 2006.

Sófocles. *Antígona. Tragedias*. Madrid: Gredos, 1998.

Taylor, Diana. “Staging Traumatic Memory”. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham & London: Duke UP, 2005.

_____ y Roselyn Constantino. *Holy Terrors: Latin American Women Perform*. Durham: Duke UP, 2003.

Veltrusky, Jirí. “El texto dramático como uno de los componentes del teatro”. *Teoría del Teatro*. Ed. María del Carmen Bobes Naves. Madrid: Arco Libros, 1997. 31-55.

Watanabe, José. *Antígona*. <<http://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla.php>>. Consultado 3 marzo 2010.

