

Antígona de José Watanabe: una reescritura poética sobre la violencia política en el Perú de fines del siglo XX*

José Watanabe's *Antígona*: a poetical rewriting of political violence in Peru at the end of the 20th century

Luis Fernando Chueca **

RESUMEN

El artículo estudia la reescritura poética realizada por José Watanabe de *Antígona* de Sófocles, enfatizando dos dimensiones: las operaciones de absorción y transformación que conducen al texto final, y la particular lectura de esta *Antígona* desde el contexto de su publicación. En diálogo con conceptos como reescritura y dialogismo (Bajtín), memoria (Jelin) y violencia (Žižek), el análisis constata que los nuevos sentidos que esta *Antígona* incorpora plantean preguntas y demandas fundamentales en relación con el proceso de violencia y dictadura que se vivía en el Perú, así como con las razones históricas que contribuyeron a su desencadenamiento. A partir de esto, *Antígona* relievamente la necesidad de intervenir, desde la poesía y el arte, en la vida del país, e inicia, simbólicamente, una nueva etapa en el desarrollo de la poesía sobre el conflicto armado interno.

Palabras clave:
poesía peruana,
José Watanabe,
Antígona,
reescritura poética,
violencia política.

ABSTRACT

The article studies the poetic rewriting carried out by José Watanabe of Sophocles' *Antigone*, emphasizing two dimensions: the operations of absorption and transformation that lead to the final text, and the particular reading of this *Antigone* from the context of its publication. In dialogue with concepts such as rewriting and dialogism (Bakhtin), memory (Jelin) and violence (Žižek), the analysis confirms that the new meanings that this *Antigone*

Keywords:
peruvian poetry,
José Watanabe,
Antigone, poetic
rewriting, political
violence.

* Proyecto FONDECYT Regular 1220321, "Formas de reescritura en la poesía chilena y peruana contemporánea".

** Peruano. Doctor en Literatura. Académico de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú. ORCID: 0000-0002-0046-9218, lchueca@pucp.edu.pe.

incorporates proposes fundamental questions and demands in relation to the process of violence and dictatorship that was lived in Peru, as well as the historical reasons that contributed to its unleashing. From this, Antigone implicitly highlights the need to intervene, from poetry and art, in the life of the country, and symbolically begins a new stage in the development of poetry on the internal armed conflict.

Introducción: poesía y memoria sobre el conflicto armado interno a partir del 2000

En la producción de la poesía peruana sobre el conflicto armado interno (CAI) 1980-2000¹, un tercer momento se articula alrededor de un numeroso conjunto de textos aparecidos desde el año 2000 que revierten el relativo silencio de la etapa anterior² y expresan así la necesidad y voluntad de activar la memoria respecto del proceso de violencia. Para los poetas involucrados, estos acercamientos contribuyen a las posibilidades de comprender su presente en relación con lo sucedido, y de pensar y participar en la construcción del futuro, individual o colectivo. Varios de estos textos poéticos incluyen una dimensión de balance, que incorpora miradas y planteamientos poco desarrollados con anterioridad, como una mayor atención a la subjetividad de los agentes de la violencia o a los modos en que esta fue percibida por sectores urbanos no afectados tan directamente por ella.

También se ahonda la problematización sobre el lugar del poeta durante dicho proceso, el papel que cumplió la poesía al respecto y el que le corresponde de cara al futuro, a la vez que se discute, metapoéticamente, sobre las posibilidades del lenguaje en ese acercamiento. Se constituyen, en este sentido, como “trabajos de la memoria” desde la poesía que, en tanto “trabajos”, como señala Elizabeth Jelin, “ponen a la persona y a la sociedad en un lugar activo y productivo” en que los sujetos son “agente[s] de transformación, [que] en el proceso se transforma[n] a sí mismo[s] y al mundo” (47-48).

1 El conflicto armado interno de las décadas finales del siglo XX comienza en mayo de 1980, cuando Sendero Luminoso inicia su confrontación armada contra el estado, y termina con el fin de la dictadura de Fujimori (iniciada en abril de 1992 con un autogolpe) en noviembre de 2000. A partir de 1984 también participa el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA). Acerca de la poesía en relación con este proceso, ver Mazzotti (2002), De Lima (2013), Villacorta (2010) y Chueca (2019).

2 En una revisión sobre el proceso de la poesía peruana vinculada con la violencia de fines del siglo XX, propongo dos momentos anteriores al iniciado el 2000. El primero (de 1983 a 1992/93) coincide con la mayor intensidad de la violencia y corresponde a una importante cantidad de textos que dejan constancia de la conmoción, horror o indignación, así como de la convicción respecto de la responsabilidad ética de la poesía frente a los hechos en curso. En el segundo (desde 1993 hasta el 2000) se observa una marcada retracción de esta producción, posiblemente porque, a pesar de la disminución de la violencia luego del autogolpe de Fujimori, el nuevo momento autoritario y la sensación de vigilancia que se experimenta provocan, en general, miedo y desconcierto que redundan en que se evite aludir al proceso de violencia y al contexto dictatorial (Chueca 425-446).

La relativa profusión de textos a partir del 2000 se explica, sobre todo, por el cierre del proceso de violencia con el final de la dictadura de Alberto Fujimori, que supuso terminar, a la vez, un período de gran desconcierto y desmovilización en el marco de un *vaciamiento simbólico* que impedía, casi, imaginar alternativas a lo que sucedía (Rowe 74-75). El nuevo momento impulsó la formulación, desde el estado y la sociedad civil, de muchas preguntas sobre las causas históricas e inmediatas de la violencia y sobre las actitudes asumidas por la ciudadanía frente a ella. Al respecto, fue central el trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), nombrada el 2001 por el gobierno de transición tras la caída de Fujimori, pero también muchos otros esfuerzos desde las ciencias sociales, el periodismo, las artes y la literatura, estimulados, además, por el clima internacional favorable a la memoria entre finales del siglo XX e inicios del XXI (Jelin 17-18).

Antígona de José Watanabe

En este período se publica *Antígona* de José Watanabe (1946-2007), libro que Carlos Villacorta ha calificado como el “primer texto que propone el problema del sujeto de la post-guerra” (2) en la poesía peruana. El texto —añade— “presenta dos preguntas a toda una nación: por un lado, como testigos, qué significó la guerra o la violencia que ha sufrido el país; por otro, como sobrevivientes, qué hacer con los fallecidos, con aquellos que murieron durante el conflicto de diversas maneras” (2). Aunque *Antígona* aparece en febrero del 2000 —es decir, meses antes de la caída de Fujimori (noviembre), que marca el final del conflicto armado interno—, se puede afirmar que, por las preguntas que plantea y por la perspectiva respecto del presente que lo articula —que sugiere implícitamente la inviabilidad de la continuidad del régimen—, *Antígona* de Watanabe, en efecto, abre, simbólicamente, la nueva etapa en la producción poética sobre la violencia en el Perú³.

3 Como se anuncia en el título y verá a continuación, en este trabajo se aborda *Antígona* de Watanabe desde la perspectiva de la escritura poética, a pesar de haber sido originalmente escrito como texto de un montaje teatral. Es desde dicha perspectiva que se revisarán las operaciones de reescritura que realiza el poeta respecto del texto de Sófocles, así como las implicancias de su aparición en relación con su contexto de producción y para el proceso de la poesía peruana sobre el conflicto armado interno 1980-2000.

Antígona, libro recogido póstumamente en su *Poesía completa* (2008), es, a la vez, el texto de la puesta en escena unipersonal del grupo teatral Yuyachkani⁴, cuya “versión libre a partir de la tragedia de Sófocles” (como se lee en la portada) escribió Watanabe por invitación de dicho grupo y en paralelo a un diálogo intenso con su director y con la actriz que protagonizaría la obra, Teresa Ralli. En este sentido, acercarnos a esta reescritura de Sófocles exige aproximarnos a su gestación: en primer lugar, al interés de Yuyachkani por *Antígona* y a la decisión de estrenarla a inicios del 2000, así como a la de Watanabe de participar en el proyecto. Y, en segundo término, a la ubicación de este texto en la producción poética de Watanabe: en relación con su estética, con el dispositivo de reescritura, y con la atención, en su escritura, al contexto político.

Respecto de lo primero (abordaré lo segundo en el siguiente acápite), recordemos que hacia 1998 empieza a expresarse más fuertemente el descontento de diversos sectores de la sociedad frente a la dictadura, sobre todo al hacerse más evidentes sus mecanismos para mantener y concentrar el poder. Los jóvenes, algunas organizaciones sociales y políticas, y colectivos artísticos protagonizan protestas en contra del gobierno. Es en ese contexto, en 1999, cuando Watanabe recibe la propuesta de Yuyachkani.

El inicio del proyecto de montar *Antígona*, sin embargo, data de más de una década atrás. Teresa Ralli relata que a mediados de los 80 “cuando la violencia interna desatada en el país mostraba ya estragos: entro a una sala de exposiciones, fotos en blanco y negro mostrando imágenes duras de Ayacucho, [y] veo de pronto una foto de la arquería de la Plaza de Armas de Ayacucho vacía, solo la imagen de una mujer vestida de negro, pasando silenciosa, veloz, casi flotando, contrastando sus sombras ‘bajo el sol cenital’. Ella era Antígona” (121-122). Ayacucho es el departamento en la sierra peruana en donde Sendero Luminoso inició sus acciones y

4 Yuyachkani, cuyo nombre es una palabra quechua que se traduce como “estoy pensando, estoy recordando”, se fundó en 1971 y es uno de los grupos teatrales más importantes del Perú. En su trayectoria son fundamentales la indagación sobre la identidad nacional, lo andino y la violencia política, aspectos que, de uno u otro modo, resultan involucrados en *Antígona*. Entre los montajes anteriores a *Antígona* que abordan la violencia peruana de fines del siglo XX, destacan *Contrael viento* (1989), creación colectiva del grupo, y *Adiós, Ayacucho* (1990), adaptación del director del Yuyachkani, Miguel Rubio, de la novela homónima de Julio Ortega.

donde hubo, durante el proceso de violencia política, aproximadamente 30.000 muertos, la mayor parte de ellos campesinos quechuahablantes. Antígona —es de sobra conocido— es la mujer que, contraviniendo la orden de Creonte de no hacerlo, decide celebrar los ritos funerarios de su hermano Polinices, muerto en enfrentamiento contra su pueblo y contra su hermano Etéocles. Esta historia proviene de los mitos griegos, pero la versión más conocida es la de Sófocles.

Teresa Ralli siguió pensando la idea, pero sin desarrollar todavía una propuesta específica. No obstante, comenzó a hablar del “proyecto Antígona Huanca”⁵, en alusión al pueblo de Molinos (122), en Junín, en donde, en 1989, en un enfrentamiento entre militares y un destacamento del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), murieron 58 de estos y seis militares. Las fotos en la prensa de los cuerpos de los emerretistas sobre la tierra provocaron en ella un gran impacto. Pero “[p]osteriormente veríamos que no era necesario ubicarnos en un lugar específico del Perú, para contar una historia que nos atravesaba de lado a lado” (122).

Sobre todo, a partir del interés de Ralli —que involucra su preocupación por el lugar de la mujer en la sociedad y por el papel que asumieron en los años ochenta muchas mujeres andinas al encabezar, a pesar de los riesgos, los reclamos por la desaparición de sus seres queridos⁶—, el grupo siguió trabajando sobre la posibilidad de llevar *Antígona* a escena. Cuando definen que se tratará de un montaje unipersonal, en el que Teresa Ralli interpretará a todos los personajes, invitan a Watanabe a escribir el texto. Con él deciden que la historia la contará Ismene, y él propone que la obra se constituya de poemas.

5 La cultura huanca se desarrolló en la zona de la sierra central peruana, que actualmente corresponde al departamento de Junín, cuya capital es Huancayo. Huanca es también un apellido, con lo que “Antígona Huanca” se asocia a nombres como Antígona Pérez o Antígona Vélez, protagonistas de otras reescrituras latinoamericanas de la tragedia de Sófocles.

6 Al respecto, añade Ralli: “Creo que otra razón que me llevó hacia Antígona, fue la faceta de mi trabajo con mujeres. Por muchos años las actrices de Yuyachkani hemos colaborado con grupos de mujeres organizadas realizando talleres de autoestima y creando acciones reflexivas sobre las consecuencias que los contextos sociales y familiares producen en la vida de las mujeres. Esta actividad ha sido para mí una fuente de aprendizaje pedagógico, teatral y humano. Si bien estas mujeres con las cuales he trabajado no hacían teatro, sí llevaban una vida compleja y dramática. Toda esta experiencia era ya parte de mi vida. Por lo tanto, fue orgánica la necesidad de crear una obra protagonizada por una mujer” (122).

Queda clara, por lo anterior, la premisa de establecer un estrecho diálogo entre *Antígona* y el contexto de violencia del país. Sobre la situación de los desaparecidos y el dolor y reclamos de sus deudos en primer lugar, pero también —a partir de “Antígona Huanca” y los muertos en Molinos— sobre la condición de los muertos de los grupos armados en la comunidad nacional y la actitud del estado al respecto, antes y en ese momento. *Antígona* se propone, así, como una forma de intervenir desde el arte en la discusión sobre lo ocurrido: “Querían teatralizar las secuelas del conflicto armado, sus heridas, su duelo”, señala Watanabe (“Belleza” párr. 61). Aunque, a la vez, sobre lo que sucedía en el presente, teniendo en cuenta que, como indica también Watanabe, “Antígona interpela y reta al poder, a cualquier poder, Creonte, Fujimori o como se llame el dictador” (“Las paradojas” 84).

Ralli recuerda, por su parte, haber visto —cuando el ejército recuperó la casa del embajador del Japón en Lima, tomada por el MRTA a fines de 1996— a “Fujimori ... casi llorando con lágrimas de cocodrilo por la muerte de dos valerosos soldados, sin mencionar siquiera que habían arrasado con los diecisiete enemigos ... que ya se habían rendido. En medio de esa multitud que se agolpó para oír a Fujimori, a Fuji-Creonte, ¿no estaba acaso Antígona, pequeña, tratando de saber si su joven hermano era reconocido como cadáver?” (134). Consideraciones como estas llevan al poeta a aceptar la invitación de Yuyachkani, pues “todos los países deben tener su adaptación de *Antígona*. Habíamos vivido los años de la violencia y quedaban los desaparecidos, los muertos insepultos, las fosas comunes. Había que hacer ‘nuestra’ *Antígona*” (Watanabe “Las paradojas” 73).

Esta *Antígona*, en efecto, se añade a la lista de obras latinoamericanas, como *Antígona Vélez* (1950) de Leopoldo Marechal, *La pasión según Antígona Pérez* (1968) de Luis Rafael Sánchez o *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro, que desde sus respectivas coordenadas reescribieron a Sófocles en diálogo con las circunstancias de su momento de producción y como modos de participar en él desde las posibilidades del teatro o, en este caso, también, la poesía⁷. A esta

7 *Antígona González* (2012) de Sara Uribe también puede considerarse, como la de Watanabe, un texto poético. Antes, en 1945, el poeta peruano Jorge Eduardo Eielson publicó el poema “Antígona”, escrito a raíz del impacto de la Segunda Guerra Mundial.

responsabilidad remite Watanabe cuando afirma que “*quedaban* los desaparecidos, los muertos insepultos, las fosas comunes” y por ello “[h]abía que hacer ‘nuestra’ *Antígona*” (mis énfasis).

Pero a diferencia de las otras *Antígonas* latinoamericanas⁸, que modifican ampliamente el texto de Sófocles, ubicándolo en contextos geográficos y sociales de características bastante lejanas de la Grecia clásica, Watanabe opta por un trabajo más próximo a la tragedia de Sófocles: mantiene la anécdota, los personajes principales, los espacios básicos y las acciones fundamentales (e incluso algunas frases) de la tragedia. No obstante, el planteamiento unipersonal, que limita la posibilidad de los diálogos, el trabajo en verso, vinculado con la condición poética del texto, el reordenamiento de algunas escenas, la inclusión de situaciones inexistentes en el texto de Sófocles y, sobre todo, la condición de narradora de Ismene y ciertos matices en la postura de Antígona, que analizaré luego, dan a esta *Antígona* un acento propio que permite considerarla, más que una mera versión o adaptación, una reescritura.

José Watanabe: poética y reescrituras

Para acercarnos a esta *Antígona* es necesaria una breve revisión de la poética de Watanabe y del lugar de la reescritura en su producción. Watanabe formó parte de la promoción de poetas peruanos que comenzaron a publicar a inicios de los 70, con los que comparte la atención al diálogo intertextual, al registro conversacional y a la narratividad⁹, pero no el vitalismo y los radicalismos coloquialistas promovidos por algunos de ellos. Su poética, que evidencia mayor preocupación por el cuidado formal del texto y la artesanía del verso, parte de “un descubrimiento fugaz, una perplejidad, un extrañamiento que se abre en medio de la realidad rutinaria” (Watanabe, “Palabras” 6) y que él

8 De algún modo, siguiendo la preocupación de George Steiner en su monumental *Antígonas La travesía de un mito universal por la historia de Occidente* (1984), tres libros recientes investigan la importancia de esta figura en la producción latinoamericana: *Antígonas: una tragedia latinoamericana* de Rómulo Pianacci (2015), *Antígonas de América Latina. Poéticas y políticas en diálogo* de Sandra Lorenzano y Karín Chirinos (2022) y *Antígonas. Writing from Latin American* de Moira Fradinger (2023).

9 Rasgos asociados, en general, a la renovación poética iniciada en el continente desde mediados de los 50. Sobre este proceso en el Perú, ver Escobar 1973 y Mazzotti y Zapata 1995.

busca compartir con el lector. Esto, señala Watanabe, “cuestiona al lenguaje en tanto no puede trasladar exactamente al lector esa experiencia” (6), y en ello radica un desafío central de su escritura. Otro es evitar la tentación de *literaturizar* o cargar la expresión de imágenes sorprendentes o aun efectivas, pero hasta cierto punto vacuas frente a la hondura del descubrimiento inicial (“Las paradojas” 81).

Estos rasgos de lenguaje y esta conciencia estética y ética sobre su trabajo poético acompañan la mayor parte de las reescrituras que Watanabe, desde sus primeras entregas, ha ido desarrollando. Entendiendo la reescritura¹⁰ como un ejercicio dialógico-relacional en que un autor asimila un texto fuente (verbal o, más ampliamente, cultural), o más de uno, transformándolo(s) en uno nuevo bajo la premisa de que todo “enunciado es un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva y no puede ser separado de los eslabones anteriores que lo determinan por dentro y por fuera generando en él reacciones de respuesta y ecos dialógicos” (Bajtín, *Estética* 274), es posible afirmar que Watanabe opera con estas posibilidades de recontextualización o resignificación que producen, en escenarios histórico-discursivos distintos a los originales, nuevos e inesperados significados, desde *Álbum de familia* (1971), su primer poemario.

En ese libro, “Chagall” puede proponerse como una reescritura en clave autoparódica —en parte a través de procedimientos cercanos a la ékfrasis— de algunos cuadros del pintor ruso. Luego, en *El huso de la palabra* (1989), “Canción mágica para la cacería”, a cuyo título sigue la indicación “Basada en una canción anónima esquimal”, o “Imitación de Matsuo Basho”, son poemas que abordan más directamente la relación entre textos verbales que Genette explicó con los conceptos de *hipotexto* e *hipertexto* (14-15). A partir de este poemario, además, se empiezan a observar procedimientos intertextuales que recuperan para la poesía saberes científicos y tradición popular.

En *Historia natural* (1994), Watanabe vuelve sobre las posibilidades de la ékfrasis en la sección “Museo interior”, en que reescribe poéticamente dos cuadros y una escultura. Particularmente importante

10 Entre otras posibilidades, como la reescritura poética a partir de la apropiación de tipos discursivos habitualmente ajenos a la poesía, la revisión crítica de historias oficiales o la revisión y modificación de un mismo texto, ya publicado, a través del tiempo.

para esta revisión resulta “El grito (Edvard Munch)”, que remite, alegóricamente, a la violencia política de esos años en el país —temática previamente ausente de su poesía—, poniendo en escena, a la vez, una reflexión sobre las posibilidades y límites de escritura en tiempos de violencia¹¹.

Otras reescrituras que comparten las coordenadas mencionadas son *Habitó entre nosotros* (2004), libro que partió de algunas reescrituras verbales de cuadros emblemáticos sobre la vida de Cristo para devenir en una reescritura fragmentaria de los Evangelios (Watanabe, “Las paradojas” 78); también los poemas “Cuestión de fe”, “Simeón el estilista” y “Ansel Adams (Monte Williamson)” en *La piedra alada* (2005), y “Basho”, “El camisón (Magritte)” y “Los amantes (Grabado erótico de Hokusai)” en *Banderas detrás de la niebla* (2006), su último poemario.

En este último libro encontramos, además, “El otro Asterión”, reescritura del mito del Minotauro y “La casa de Asterión” de Borges, que también resulta fundamental en esta revisión. “El otro Asterión”, poema en cuatro secciones, era inicialmente un proyecto de poemario completo que llevaba como título *El Minotauro*. Sobre este, señaló Watanabe: “me permito ensayar un nuevo lenguaje” (“Las paradojas” 82); “también aludo a la violencia que nos tocó vivir... El Minotauro imagina que lejos del laberinto ha habido una guerra. Imagina escenas terribles. Como las fotos de la Comisión de la Verdad. Entonces, piensa que el lenguaje ya no será el mismo, que la violencia también lo habrá afectado. ‘Yo, que no desconozco la violencia, temo las nuevas palabras,’ dice” (“Las paradojas” 84). Aunque las referencias a la violencia terminan siendo más sutiles en “El otro Asterión”, son interesantes las palabras de Watanabe, porque evidencian su preocupación por indagar en otras posibilidades de lenguaje, que también se puede reconocer en la escritura de *Antígona*.

En ambos casos se trata de reescrituras poéticas en que confluyen mayor aliento narrativo y diálogo con el contexto de violencia, que se distancian de algunas de las constantes de su poética, como son, por

11 Es una interesante coincidencia, además, que Watanabe escriba el poema (originalmente en 1989), luego de enterarse del caso de los muertos de Molinos (“Las paradojas” 84), el mismo que llamó la atención de Ralli.

ejemplo, cierta tendencia a la parábola que no se explica, sino que queda en el lector como una revelación o casi una epifanía. Ambos textos también se alejan de las frases a veces sentenciosas o del trabajo a modo de sutil conclusión de los finales del poema, que dejan al lector la sensación de haber compartido algo de su sabiduría, y, en cambio, dan más paso al desconcierto, a la incertidumbre, a la duda.

El caso de *Antígona* —para cerrar esta breve revisión— permite destacar otra dimensión usualmente no considerada en los análisis de la intertextualidad, la hipertextualidad o la reescritura, que suelen concentrarse en la capacidad de un escritor de poner en tensión la tradición a partir de las necesidades de renovación en la literatura, de la urgencia de relecturas para nuevos contextos, o las miradas críticas —estéticas o ideológicas— frente a un texto recibido. Me refiero, en relación con la base dialógica del lenguaje, a la *comunalidad* que, según propone Cristina Rivera Garza, implica “volver visibles ante otros y para otros, la raíz plural de todo acto de escritura en tanto práctica estética y política” (83). Esto se sostiene en la *desapropiación*, que “expone el trabajo comunitario de los practicantes de una lengua como base ineludible del trabajo creativo” (100).

Si bien toda reescritura declarada evidencia de algún modo su “raíz plural”, cuando Watanabe comenta que *Antígona*, “aunque pueda ser poesía, no es poesía mía”, pues “[h]ubiera sido una pedantería de mi parte rechazar muchas de las frases emblemáticas de Sófocles” (“Belleza” párr. 63); cuando recuerda la dinámica de diálogo con el grupo durante la escritura del texto (“Las paradojas” 73); cuando incluye en el texto la mascarilla mortuoria de Polinices (que no está en Sófocles) a partir la máscara que Teresa Ralli llevaba a los ensayos, más como una presencia ritual que con pretensión dramática (Ralli 130)¹², o cuando enfatiza una dimensión corporal que, si bien se vincula con su poética anterior, involucra en este caso también las impresiones, sensaciones y preocupaciones que muchos en el Perú (como él mismo y Teresa Ralli) tuvieron al ver en la prensa imágenes y fotografías de cuerpos muertos y en proceso de descomposición, muchas veces sin posibilidad de ser

12 Estos aspectos refuerzan la dinámica colaborativa en la escritura de *Antígona*. Si bien el texto verbal (poético) es enteramente de Watanabe, algunas decisiones para su estructura y composición son hallazgos compartidos con el grupo, con el que, como ha recalado Ralli (2022), se produjo un diálogo creativo fundamental.

reconocidos, está haciendo énfasis en esa dimensión *comunalista* que contribuye a que los lectores o espectadores sientan no solamente las palabras de Sófocles o de Watanabe en los textos, sino que también parte de sus propias percepciones, de las imágenes que los impactaron, de sus miedos e indignaciones, e incluso de algunas de sus palabras o expresiones están presentes en el texto.

A través de esta *comunalidad*, señala Rivera Garza, se expresa el compromiso “con la construcción de un mundo otro” (84) que resista a los mandatos de individualismo y éxito a cualquier costo propios de las lógicas neoliberales de producción y consumo. Esto se vuelve más urgente frente a un horizonte biopolítico y necropolítico como el vigente en tiempos del conflicto armado interno y la dictadura fujimorista en el Perú. Así, frente a un mundo en que no era difícil desconocer e incluso destruir sujetos, voces y cuerpos, el reconocimiento de que cada vida, cada voz y cada imagen creada en un poema se nutre de otras, que siguen de algún modo presentes en ella y con las que se entrelaza en una trama colectiva en una posible comunidad organizada de otro modo, se vuelve una declaración fundamental de la ética de la escritura.

Reescritura de *Antígona*

Entre las muchas y diversas variaciones en *Antígona* de Watanabe respecto de Sófocles, se pueden mencionar la alteración en el orden de algunas escenas o la incorporación de situaciones inexistentes en la tragedia griega, como la captura de un loco como primer sospechoso, la mencionada inclusión de la mascarilla mortuoria de Polinices o un monólogo de Antígona en la cueva, poco antes de quitarse la vida. También está el mayor énfasis en lo corporal, perceptible en todo el libro, o la menor referencia explícita a Edipo y a la historia familiar, con lo que disminuye la alusión a la idea de un destino trágico y, por ello mismo, quizás inevitable por voluntad divina.

Pero, como sugerí, la incorporación de una narradora, que al final sabremos que es Ismene, la condición unipersonal de la puesta en escena, ciertos matices en la postura de Antígona y la escritura de *Antígona* en poemas en verso son los cambios más decisivos y, por ello mismo, los que mejor permiten reconocer las tensiones entre continuidad y ruptura, entre absorción y transformación, propias de toda reescritura, incluso de aquellas que, como esta, Bajtín denominaría *estiliza-*

ciones (“Problemas” 264-265), que “se basa[n] en la distancia y en el mantenimiento de la identidad de la voz anterior” (Reisz, “Voces” 70).

La condición unipersonal, que hace casi imposibles los diálogos (en muy pocos casos hay un contrapunto entre dos personajes, siempre a partir de monólogos sucesivos), fue uno de los factores que intervinieron en la decisión de escribir el texto como poemas, que están organizados en veintidós secciones. Estos —escritos al modo de los monólogos dramáticos que desarrolló intensamente la poesía hispanoamericana post años 50, sobre todo por influencia de Eliot—, al acentuar el carácter lírico-narrativo de los textos, abren la posibilidad de profundizar en los modos de sentir, pensar y hablar de los personajes. Redundan también en la mayor condensación respecto de la tragedia de Sófocles, aspecto relacionado también con la creación de la narradora-Ismene, que transmite lo fundamental de la información antes a cargo del coro y el corifeo, que desaparecen en la reescritura.

Pero la creación de la narradora-Ismene no solo es funcional a la estructura unipersonal, sino que también modifica radicalmente algunos sentidos del texto, pues pone en discusión el rol protagónico en *Antígona*. Como se sabe, *Antígona* suele ser considerada la protagonista, según anuncia el título de Sófocles, pues es ella quien confronta al poder instituido representado por Creonte, evidenciando así “el conflicto entre los deberes de la heroína para con el cadáver de su hermano y los deberes frente a las leyes de su país”, como apunta Steiner (19), y constituyéndose, a partir de esta decisión, en el motor principal de las acciones¹³. Frente a esto, *Antígona* de Watanabe parece abrir otra lectura, que no anula, sino que se suma a la anterior: Ismene como protagonista¹⁴.

13 No obstante, críticos como José M. Lucas de Dios identifican a Creonte como protagonista, pues “representa un tipo de conducta a cuyo desprestigio y condena está orientada la pieza. Creonte sería el clásico gobernante que, a pesar de poseer incluso buena voluntad *a priori*, llegado el momento sufre una recia obcecación que le lleva a extremos en un primer momento insospechados” (43). Añade que “el centro neurálgico de una tragedia, tanto a nivel conceptual como dramático, es el periodo agonal o de enfrentamiento, en el que dos partes discuten sus posturas respectivas. Pues bien, en *Antígona* debemos observar cómo el personaje fijo en las tres escenas de *agón* es Creonte. Y frente a él van desfilando diferentes contendientes [Antígona, Hemón y Tiresias] que le hacen frente con perspectivas distintas” (44).

14 En uno de los principales trabajos sobre *Antígona* de Watanabe/Yuyachkani (lo propongo así en tanto no se concentra exclusivamente en el texto sino en el montaje teatral), Gino Luque ha enfatizado el protagonismo de Ismene, aunque señala que, no obstante, *Antígona* “continúa siendo la protagonista a nivel del relato” (48). A partir de esta bifur-

Ella, que aparecía en apenas dos escenas en Sófocles, sobre todo para establecer un contraste con Antígona, ahora narra la historia y ofrece su punto de vista. Aunque no se conozca esto sino hasta la revelación de su identidad al final, ni, por ello mismo, se haya prestado mucha atención a sus transformaciones, que van evidenciándose gradualmente, estas y sus palabras aumentan su densidad como personaje y permiten que buena parte de los lectores/espectadores se identifiquen con ella, sea por su postura en la práctica indiferente, o temerosa, que los dejó “maniatad[os] por el miedo” (Watanabe, *Antígona* 63) —aunque hayan sido testigos directos o indirectos, o incluso víctimas, de la violencia—, o sea por su actitud final al reconocer su falta y abrir así implícitamente la necesidad de la pregunta sobre el qué hacer.

Esto será crucial, como veremos, en relación con el contexto peruano en que se produce el texto. El papel de Ismene permite explorar, como afirma Gino Luque, una “memoria no heroica” que parte del reconocimiento de la responsabilidad por la conducta pasiva evidenciada, pero cuestionando, a la vez, que esta devenga en una carga culposa inmovilizadora (86). Susana Reisz añade, al respecto, que “el formato monumental de los héroes trágicos es reemplazado por el sentir del común de la humanidad, con sus temores, sus angustias, su sentimiento de impotencia frente a la violencia y el despotismo y, al mismo tiempo, con la acuciante necesidad de despedirse de sus muertos y darles sepultura” (“Antígona” 147).

Antígona también es objeto de variaciones importantes, sobre las que casi no se ha incidido, respecto de su papel en la tragedia. Sobre su disputa con Creonte, la interpretación más común es, como señala Judith Butler, la de Hegel, “que cobró más fama y ... aún prevalece en teoría literaria y discurso filosófico; en ella, Antígona representa el parentesco y su disolución, y Creonte, un orden ético y una autoridad estatal emergentes, basados en principios de universalidad” (“El grito”

cación analiza la doble recepción por parte de los espectadores de la obra: mientras que en Lima, en el año 2000, el público se identificó más con Ismene (en “un diálogo conflictivo con cierta construcción de la identidad que tenía como uno de sus ejes a la culpa por la distancia y la indiferencia con las que los limeños asumieron, en su momento, la tragedia nacional de finales del siglo XX”, 96-97), en la puesta en escena en Huanta, Ayacucho (2001) la identificación más clara fue con Antígona, a partir del reconocimiento de que su lucha por enterrar a Polinices se emparentaba con la de las mujeres que reclamaban por sus desaparecidos.

17)¹⁵. Steiner, por su parte, añade que la tragedia de Sófocles “dramatizaba el choque de la conciencia privada y del bienestar público, choque de una naturaleza y gravedad inseparables de la condición histórica y social del hombre” (19). La Antígona de Watanabe, sin embargo, encarna una posibilidad distinta. Si bien representa y enuncia, como en la tragedia, la defensa de la ley divina que la decide a enterrar a su hermano¹⁶, su postura, no parece apuntar tanto a la defensa de la ley de sangre y parentesco (de los más estrechamente semejantes entre sí, podríamos decir), sino dirigirse, más bien, a una ley comunitaria (¿nacional?) en que el muerto pertenece, ya no a una familia o clan, sino a todos, como verbaliza directamente en frases como: “Hermano mío, pero ya no pariente mío / sino muerto de todos” (Watanabe, *Antígona* 22) o “Recibe otra vez sobre tu cuerpo este polvo consagrado / y estas tres libaciones del vino de mi boca, pero en nombre de todos” (33).

Si bien estas expresiones podrían interpretarse a partir del descontento general (mencionado también en Sófocles) por el dictamen de Creonte de impedir que una hermana entierre a su hermano, otra frase de Antígona deja claro que ese sentido de comunidad habilita el derecho de “todos” a ser tratados según ese principio. Es lo que se observa en “Quiero que toda muerte tenga funeral / y después, / después, / después / olvido” (34). Al margen de qué implica acá “olvido”, que tiene en esta *Antígona* un énfasis que no aparecía en la tragedia (sobre esto volveré luego), queda claro que “toda muerte” involucra también al *otro* culturalmente distinto, e incluso al culpable, pues Antígona no deja de reconocer “que Polinices venía a devastar nuestra patria y que Etéocles la defendía” (37). Polinices se convierte, así, en el muerto *de todos*, y, sobre todo, *como todos*. Hay, pues, un énfasis en la comunidad

15 Butler discute esta separación entre parentesco y estado a partir de las conexiones entre ambas dimensiones: “La obra plantea dos cuestiones: por un lado, si puede existir parentesco -y por parentesco no me refiero a ‘familia’ exclusivamente- sin el apoyo y la mediación del estado, y por el otro, si puede existir el estado sin la familia como un sistema de apoyo y mediación del mismo” (“El grito” 20).

16 Por ejemplo, al dirigirse a Creonte: “¿Pretendes tú, mortal, prevalecer / por encima de las leyes no escritas pero inquebrantables de los dioses? /... / Doleríame, sí, que el hijo de mi misma madre / quedara insepulto” (Watanabe, “Antígona” 37); en su reclamo a Ismene por no aceptar enterrar a su hermano (64), o frente al guardia que la sorprende mientras realiza los ritos funerarios: “...pero déjame / que termine de abrir la tierra para que sea madre / y acoja a Polinices como acogió a Etéocles” (33), en donde un verso permite reconstruir el sintagma “madre tierra”, que no deja de tener resonancias andinas al leerse o escucharse desde el Perú.

(nacional) que, como un aspecto central de la *Antígona* de Watanabe, no puede verse al margen del contexto de una sociedad pluricultural profundamente desigual y discriminadora, envuelta en una lucha fratricida, como la que correspondía al momento de su escritura.

Reescritura, memoria y participación en la discusión política: *Antígona* frente al Perú de fin de siglo

Al inicio de *Antígona* de Watanabe, la narradora afirma: “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 agradecemos hoy la vida / y el sol / y la paz que es un aire transparente y empecemos a olvidar” (15-16). Es muy posible que, en el Perú de inicios del 2000, la mención del “primer día de la paz” y de las armas aún dispersas sobre el suelo se asociara con los meses siguientes a la captura de Abimael Guzmán y de parte de la dirigencia senderista, en septiembre de 1992. Como se conoce, a raíz de esto, la mayor parte de los militantes y combatientes de este grupo se desmovilizaron, lo que redundó en una ostensible disminución de la intensidad de la violencia. Esto permitió que desde el gobierno y los medios afines a él se difundiera la idea, que llegó a convertirse casi en un sentido común en gran parte de la población, de que Fujimori había logrado la “pacificación” del país.

La mención del “primer día de la paz” en *Antígona* parecería darle, entonces, la razón a la imagen del Fujimori ‘pacificador’ y a la “memoria salvadora’ en la cual aparece como el artífice exclusivo del triunfo sobre la subversión y el único garante de la paz” (Degregori 14), gracias a la que construyó la base de su apoyo y su permanencia en el gobierno, pese a tantas irregularidades. A pesar de esta impresión inicial, los diversos acontecimientos que siguen a estos anuncios obligan a dejarla de lado. En efecto, la narradora nos conduce a través de una serie de situaciones que desmienten la llegada de la paz: la prohibición por parte de Creonte de la realización de los ritos fúnebres para Polinices; la decisión de Antígona de realizarlos, infringiendo el mandato; la negativa de Ismene, por miedo, a ayudar a su hermana; la captura y condena a muerte de Antígona; la solidaridad de Hemón, hijo de Creonte, con Antígona, su prometida; la tardía marcha atrás en la decisión de

Creonte de permitir el entierro y de liberar a Antígona; el suicidio de esta; el enfrentamiento de Hemón con Creonte; la muerte de Hemón por mano propia luego de intentar matar a su padre.

Como se ve, las manifestaciones de violencia continúan. La propia narradora, más adelante, pone en cuestión la idea de una verdadera paz: “Un extranjero que cruzara Tebas de paso / vería un pueblo de orden, un rey que gobierna / y un pueblo que labora calmo. / No vería las turbulencias debajo del agua mansa” (Watanabe, “Antígona” 49). Y luego, al final, después de revelar que ella es Ismene, reconoce su error y cobardía al no haber ayudado a Antígona en su propósito (“Yo soy la hermana que fue maniatada por el miedo”, 63) y realiza simbólicamente los ritos funerarios. A la vez evidencia su error de percepción respecto de la paz supuestamente lograda.

No es posible, pues, al llegar al final de *Antígona*, seguir sosteniendo que ha llegado la paz. Aunque podría imaginarse que el rito celebrado por Ismene ha resarcido su culpa, cumplido con su memoria familiar y restablecido, aunque tardíamente, el orden al que se había faltado, y pareciera alcanzarse, así, cierta paz, el texto desmonta, nuevamente, la expectativa de que se alcanza un momento de armonía. No solo por el luto todavía muy reciente por los familiares muertos, que remiten, a su vez, en el Perú del 2000, a los muertos y al desangramiento del país en el marco de la guerra interna, sino, además, por el énfasis que en las páginas finales se hace respecto de que Creonte sigue gobernando Tebas.

A partir de esto, y de algunas sutiles pero significativas diferencias entre la imagen de Creonte en las páginas finales de la reescritura de Watanabe, frente a la tragedia de Sófocles, se evidencia la grave situación que aún se vive en Tebas: en esta Tebas reescrita desde el fin del siglo XX peruano. Explico: en ambos casos, Creonte —que ha sido calificado más de una vez como “tirano”— da marcha atrás, luego de los anuncios de Tiresias, en su decisión de prohibir los ritos para Polinices, y pretende liberar a Antígona, pero, mientras que en el texto de Sófocles la última escena nos presenta a Creonte arrepentido y derrumbado por el desenlace, en la reescritura de Watanabe, luego de la narración sobre su reacción airada al encontrar profanada la entrada de la prisión de Antígona y sobre su soberbia y desconfianza frente a la voz que oía, que rechazó inicialmente que fuera de Hemón, lo último que

escuchamos sobre él en voz de la narradora —que en ese momento ya ha revelado que es Ismene— es la frase que dice “nos gobierna un cadáver que respira” (64), y que el palacio desde donde lo hace tiene un “profundo silencio de mausoleo” (64).

Esta condición de muerto en vida no parece proponerse, entonces, como un rasgo limitado a describir únicamente su subjetividad herida luego de la muerte de Hemón, sino como uno que se proyecta, y en ese sentido afecta, a todo el país. Esto se refuerza en tanto esta descripción que Ismene hace de él responde a la pregunta que ella misma dirige al recuerdo de Antígona: “¿ves este mundo de abajo?” (Watanabe, “Antígona” 64). En este, el rey-cadáver en su palacio-mausoleo continúa derramando su estela de muerte. Su presencia y, más aún, su condición de gobernante, descartan definitivamente que “la paz” (con el artículo que la esencializaba) haya sido finalmente alcanzada.

Con todo ello, ha quedado descalificada también la pertinencia de la ya citada recomendación inicial de la narradora-Ismene acerca de la necesidad del olvido para retomar el curso ‘normal’ de la vida: “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” (Watanabe, “Antígona” 16). El olvido, como señalé, se menciona en *Antígona* de Watanabe con un énfasis que no tenía en Sófocles, con lo que se sugiere la importancia de su problematización en su contexto de producción. Es revelador, además, que esto ocurra en la primera mitad del texto; a partir de allí no se vuelve a mencionar, como quedando descartado, y afirmando la necesidad de “trabajos de la memoria” (Jelin 47-50), en la medida en que Ismene cambia su perspectiva sobre lo ocurrido, sin quedarse, además, en la culpa inmovilizante.

Con el rey aún en el poder —parece afirmarse— no puede haber paz ni olvido, pues su estela de la muerte sigue causando estragos en el país. De este modo, el texto de Watanabe coincide con la propuesta de Žižek de que la ausencia de “violencia subjetiva” —la “directamente visible, practicada por un agente que podemos identificar al instante” (9)— no equivale a un “nivel de violencia cero”: el tiempo de postguerra no asegura la paz, y no hay paz mientras las violencias simbólicas y sistémicas (9-10), representadas aquí por Creonte como símbolo del

poder más importante en el país, sigan siendo los soportes del funcionamiento del sistema.

En febrero de 2000, y en el contexto de la recepción de *Antígona* en un momento en que Fujimori aún gobernaba el Perú con control casi absoluto del Estado y protagonizaba una campaña electoral para su reelección, si se considera que uno de los principales réditos políticos del gobierno era precisamente la idea de que había logrado la “pacificación” del país¹⁷, queda claro que *Antígona* de Watanabe —a partir del transcurrir temporal de la historia, que evidencia transformaciones como la de Ismene, y de las correlaciones inevitables que sugiere entre Creonte y el dictador peruano— rebatía esa imagen. Participaba así también de una dinámica de “luchas políticas por la memoria”, en la que discute —pues “[l]as memorias, siempre plurales, generalmente se presentan en contraposición o aun en conflicto con otras” (Jelin 25)— la “memoria salvadora” (Degregori 14) del gobierno que afirmaba haber conseguido la paz. En el Perú esto no ha ocurrido, sugiere *Antígona*, y la permanencia, prácticas y gestos del tirano atentan contra la posibilidad de que llegue a suceder.

Pero para una comprensión más amplia del alcance y la vigencia del gesto estético-político de *Antígona*, hay que volver a las preguntas dirigidas al “sujeto de post-guerra” que proponía Villacorta (2): como testigos (“qué significó la guerra o la violencia que ha sufrido el país”) y como sobrevivientes (“qué hacer con los fallecidos, con aquellos que murieron durante el conflicto”). Las interrogantes tienen, sin duda, gran vigencia en la perspectiva de los “trabajos de la memoria” luego de cerrado el período de violencia política y, en general, para las necesarias reflexiones sobre la condición del Perú como nación, indispensables para entender lo ocurrido. Es fundamental, al respecto, recordar que uno de los ejes de esta *Antígona* radica en que a Polinices, en tanto ser humano y tebano, le corresponden, a pesar de haberse enfrentado al estado, los mismos derechos de ser enterrado con dignidad que a su hermano Etéocles, lo que se afirma con contundencia y sin que ello

17 El otro era haber estabilizado la economía. Desde el oficialismo se argumentaba que para lograr ambos resultados era necesaria la libertad de acción que le ofrecía el cierre del Congreso y el pleno control del poder estatal.

implique el reconocimiento de que el suyo haya sido un enfrentamiento justo, algo que, como vimos, queda descartado en el texto.

Todo lo anterior permite pensar en lo que sucede con la memoria sobre los muertos de la guerra interna y poner en el tapete —a modo de un ejemplo, entre varios otros incluso más recientes— lo ocurrido hace algunos años con el memorial *El ojo que llora*, un memorial trabajado por escultora Lika Mutal en el Campo de Marte en Lima. El centro de *El ojo que llora* es un monolito de granito negro que lleva incrustada una piedra en forma de ojo, de la cual brotan inacabables gotas que simbolizan lágrimas peruanas que caen, en recuerdo de las víctimas de la guerra interna, en un pozo circular. El pozo está rodeado por un camino laberíntico de círculos concéntricos formados por cantos rodados, muchos de los cuales llevan inscritos los nombres de víctimas muertas durante el proceso de violencia. A poco de inaugurado el memorial, y sobre todo después de que la Corte Interamericana de Derechos Humanos dictara una sentencia que obligaba al Estado a reparar a los familiares de supuestos senderistas asesinados en una intervención del ejército en los penales en 1992, se desató una fuerte polémica por la inclusión de algunos de estos en el memorial. A juicio de algunos —entre ellos, sobre todo los fujimoristas que atentaron contra el memorial en esos días— no merecían ser recordados públicamente como víctimas¹⁸.

Pero la reflexión sobre los muertos de la guerra no solo se puede relacionar con casos como estos, en más de un sentido analogables al que propone la figura de Polinices, sino también a la situación de los más de ocho mil desaparecidos durante el período de la violencia política calculados por la CVR (2003), o los cerca de dieciocho mil según las cifras actualmente calculadas por el Registro Nacional de Personas desaparecidas y Sitios de Entierro (Ministerio de Justicia y CICR 12), para quienes sus familiares, como Antígona, reclaman reconocimiento. Aquí la pregunta no es todavía qué hacer con sus cuerpos o si deben recordarse públicamente, sino dónde están esos cuerpos. Y, en relación con ello, por qué sigue habiendo en el país más de cuatro mil fosas o sitios de entierro (Ministerio de Justicia y CICR 43) que no han sido todavía abiertas ni, en consecuencia, realizados los exámenes necesa-

18 Sobre *El ojo que llora*, ver Drinot (2007) y Moraña (2014).

rios para identificar de quiénes son los cadáveres que yacen en ellas, a pesar de que en muchos casos hay claros indicios sobre las zonas en donde debería buscarse.

En definitiva, es fundamental la pregunta de por qué “ciertas formas de dolor son reconocidas y amplificadas nacionalmente, mientras que otras pérdidas se vuelven impensables e indoloras”, como apunta Judith Butler a partir de lo ocurrido luego de la caída de las Torres Gemelas en Nueva York (“Vida” 16). En relación con esto, que en el Perú aproximadamente tres cuartas partes de los cerca de 70.000 muertos hayan sido hablantes de lenguas indígenas, y que esto no haya causado una inmensa conmoción social que obligue a cuestionar o replantear la existencia del país como nación, demuestra lo fundamental de las preguntas que se desprenden de *Antígona* de Watanabe¹⁹.

El texto, además, cuestiona éticamente —y esto refuerza el carácter protagónico de Ismene— la indiferencia o la supuesta neutralidad frente los acontecimientos que iban ocurriendo, aunque ello haya sucedido por miedo, pues ese miedo, como señala Luque, refiriéndose a las muertes de Antígona y Hemón, tuvo “un costo demasiado elevado” (137). Frente a ello, la *Antígona* de Watanabe también apunta a la necesidad de contar —así como ocurre con la narradora-Ismene— con más voces que, desde posiciones diversas, remitan a lo ocurrido, porque todas ayudan a configurar una memoria más amplia y más compleja, aunque también siempre incompleta, cambiante y en tensión (Jelin 71-92). Esto, que atañe en general a “los sujetos de post-guerra” —sobrevivientes y testigos—, se propone también respecto de aquello en lo que puede incidir la poesía. *Antígona*, en este sentido, anticipa una serie de caminos y preguntas sobre lo que varios poetas volverán en sus textos de estos años.

Conclusiones

En *Antígona*, la reescritura de la tragedia de Sófocles que Watanabe realiza para el montaje teatral de grupo Yuyachkani, si bien mantiene lo fundamental de la historia original, altera también varios aspectos

19 En fechas mucho más recientes, se podría hablar en términos bastante cercanos sobre la (casi inexistente) cobertura de la prensa de mayor difusión a los cerca de cincuenta asesinados en las protestas contra el gobierno de Dina Boluarte.

que abren nuevas posibilidades de lectura. Entre lo más importante —y a partir de la decisión de que la obra fuera unipersonal y estuviera escrita desde el registro poético (por lo que es también un poemario, perspectiva que ha interesado centralmente en el presente trabajo)— está la creación del personaje de la narradora que, al narrar y comentar lo narrado, cobra densidad y sufre importantes transformaciones que se perciben con más claridad cuando, al final, revela que ella es Ismene, la hermana que, por miedo, rehusó participar en el entierro de Polinices. Por su parte, Antígona —también protagonista, de acuerdo con la tradición de lectura de la tragedia— desvía sutilmente su defensa del derecho de enterrar a su hermano, que ya no responderá tanto o solo a la divina ley de sangre y parentesco (aunque no deja de aludir a ella), sino a su pertenencia a la comunidad tebana, y, en última instancia, humana, pues “Quiero que *toda muerte* tenga funeral” (Watanabe, “Antígona” 64; mi énfasis), incluso a pesar de la culpabilidad (o la otredad) del muerto.

Estas modificaciones, que alteran algunos sentidos de la obra en cualquier lectura posible, cobran más fuerza y provocan más consecuencias al evaluarse a la luz del conflicto armado interno. Así, Ismene puede representar a quienes (incluso en el campo literario), por miedo o por indiferencia, prefirieron no actuar ni decir nada respecto de lo que sucedía en el país —“Ismene se vinculaba con todos nosotros, con todos aquellos que no quisimos comprometernos con los problemas de esa coyuntura” (Watanabe, “Las paradojas” 73)—, mientras que Antígona relievaa la necesidad de discusión no solo del lugar que en la comunidad nacional les correspondería o quedaría (ya muertos) a quienes se enfrentaron al estado (como Polinices), sino también de la pertenencia de “todos” a una comunidad de ciudadanos, con igual derecho a ser reconocidos, nombrados o recordados. *Antígona* se propone, así, como un texto (poético) decidido a participar de las discusiones sobre los “trabajos de la memoria” pendientes y las deudas históricas de una nación (fallida) como la peruana. Y sus poemas se establecen como “acontecimientos sociales” que “hacen cosas en nosotros de la misma manera que nos dicen cosas; [...] son hechos materiales y campos de fuerza, no simplemente comunicaciones verbales” (Eagleton 112).

Pero si se lee *Antígona* a la luz de su contexto específico de producción, a inicios del año 2000, cuando todavía Fujimori gobernaba y ha-

bía anunciado que sería una vez más candidato a la presidencia, con el control casi absoluto de todos los poderes del estado, las interrogantes y problematizaciones que plantea refuerzan dicha condición y el alcance de su gesto estético-político *situado*. Me refiero a que, al discutir que se hubiera llegado a la paz luego de terminados los enfrentamientos bélicos, e incluso después de haber sido enterrado Polinices, *Antígona* parecía proponer la urgencia de que el tirano dejara de gobernar para que su estela de muerte no siguiera derramándose sobre el país y poder comenzar, así, un camino, diferente, de paz. Si bien no es posible esperar cambios concretos a partir de ello, expresaba así la necesidad de que el arte (la poesía y el teatro, en este caso) se involucre más decididamente —sin que esto implicara un empobrecimiento estético o un discurso inmediatista o panfletario, contra lo que advertía Watanabe más de una vez al hablar de la relación de la poesía con la coyuntura (“Las paradojas” 84)— en las discusiones, incluso coyunturales, del país, al menos para contribuir a la consolidación de corrientes de pensamiento y reflexión que podrían, estas sí, articularse en procesos más amplios.

A la vez, *Antígona* pone en escena el problema de las condiciones que harían posible hablar efectivamente de la paz. Además de la salida del Fujimori del Palacio, con la figura del “cadáver que respira” que gobierna y que deja su estela de muerte en el país, parece aludirse también a la continuidad de ciertas prácticas y discursos que dieron sustento a su poder y contribuyeron al estallido de violencia²⁰. Se trata, sin duda, de problemas que algunos textos poéticos aparecidos luego de la publicación de *Antígona* y de la caída de Fujimori continuaron y continúan planteando, incluso hasta el día de hoy, de modos diversos, pues, aunque cerrado el proceso del conflicto armado interno, muchas de sus implicancias siguen aún abiertas. En este sentido es posible sostener que, como proponía Villacorta, en el desarrollo de la poesía peruana sobre la violencia de los años 80 y 90, *Antígona* representó, simbólicamente, la apertura de un nuevo momento: de revisión, balances y preguntas sobre las tareas pendientes en los trabajos de la memoria y en la revisión de las propias posibilidades de la poesía frente a ello.

20 Al respecto, Moraña pregunta: “¿Puede hablarse [...] en el caso peruano de postconflicto, de postviolencia, ante la impunidad de los crímenes de Estado y la prolongación de las estructuras de injusticia y de desigualdad que persisten en la base de la pirámide social andina desde la colonia?” (87).

Referencias bibliográficas

- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México D.F., Siglo XXI, 1982.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. Bogotá, FCE, 1993.
- Butler, Judith. *El grito de Antígona*. Barcelona, El Roure, 2001.
- . *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Paidós, 2009.
- Chueca, Luis Fernando. “Poesía y violencia política: desde 1983 hasta el presente”. *Poesía peruana entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX. Volumen IV* de la colección *Historia de las literaturas peruanas*, editado por Giovanna Pollarollo y Luis Fernando Chueca. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú y Casa de la Literatura Peruana, 2019, pp. 411-453.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). *Informe Final*. 2003, www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php.
- Degregori, Carlos Iván. *La década de la antipolítica. Auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos*. Lima, IEP, 2000.
- De Lima, Paolo. *Poesía y guerra interna en el Perú (1980-1992)*. New York-Ontario, The Edwin Mellen Press, 2013.
- Drinot, Paulo. “El ojo que llora, las ontologías de la violencia y la opción por la memoria en el Perú”. *Hueso Húmero*, no. 50, 2007, pp. 53-74.
- Eagleton, Terry. *Cómo leer un poema*. Madrid, Akal, 2010.
- Escobar, Alberto. *Antología de la poesía peruana*, tomo 2. Lima, Peisa, 1973.
- Fradinger, Moira. *Antígonas. Writing from Latin American*. Nueva York, Oxford University Press, 2023.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Lima, IEP, 2012.
- Lorenzano, Sandra, y Karín Chirinos, editoras. *Antígonas de América Latina. Po/éticas y políticas en diálogo*. Milano, di/Segni, Universidad degli Studi di Milano, 2022.
- Lucas de Dios, José María. “Introducción”. *Ajax, Las traquinias, Antígona, Edipo rey* de Sófocles. Madrid, Alianza, 1988, pp. 9-51.
- Luque, Gino. *La persistencia de la memoria: violencia política, memoria histórica y testimonio en Antígona*, de José Watanabe y el

- Grupo Yuyachkani*. Tesis de Doctorado. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2009.
- Mazzotti, José Antonio. *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.
- Mazzotti, José Antonio, y Miguel Ángel Zapata, editores. “De los ‘sesentas’ y ‘setentas’ a los ‘ochentas’ y ‘noventas’: un atajo hacia la poesía peruana contemporánea”. *El bosque de los huesos. Antología de la nueva poesía peruana (1963-1993)*. México D.F., El Tucán de Virginia, 1995, pp. 9-58.
- Ministerio de Justicia y Derechos Humanos y Comité Internacional de la Cruz Roja. *Plan Nacional de Búsqueda de Personas Desaparecidas al 2030*. Lima, Minjus & CICR, 2021.
- Moraña, Mabel. “El ojo que llora: Biopolítica, nudos de la memoria y arte público en el Perú de hoy”. *Inscripciones críticas. Ensayos sobre cultura latinoamericana*. Santiago, Cuarto Propio, 2014, pp. 81-122.
- Pianacci, Rómulo. *Antígonas: una tragedia latinoamericana*. Buenos Aires, Losada, 2015.
- Ralli, Teresa. “Antígona. Desde los fragmentos de memoria hasta el desmontaje”. *Antígonas de América Latina. Po/éticas y políticas en diálogo*, editado por Sandra Lorenzano y Karín Chirinos. Milano, di/Segni, Universidad degli Studi di Milano, 2022, pp. 121-140.
- Reisz, Susana. “Antígona en épocas de pandemia”. *Antígonas de América Latina. Po/éticas y políticas en diálogo*, editado por Sandra Lorenzano y Karín Chirinos. Milano, di/Segni, Universidad degli Studi di Milano, 2022, pp. 141-151.
- Reisz, Susana. *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lleida, Universitat de Lleida, 1996.
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescritura y des apropiación*. México D.F., DeBolsillo, 2019.
- Rowe, William. *Hacia una poética radical: Ensayos de hermenéutica cultural*. México D.F., FCE, 2014.
- Sófocles. *Tragedias*, traducido por Ignacio Errandonea. Madrid, Aguilar, 1959.
- Steiner, George. *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Barcelona, Gedisa, 2009.

Villacorta, Carlos. "La reconstrucción de la memoria: la poesía peruana después de la violencia política 2000-2010". *Actas of XXXVIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Independencias: memoria y futuro*, pp. 1-13, www.iiligeorgetown2010.com/2/pdf/villacorta.pdf.

Watanabe, José. *Antígona*. Lima, Yuyachkani y Comisedh, 2000.

———. "Belleza es palabra de tierra con ritmo de agua" (Entrevista de Javier Rodríguez). *Portal Círculo de Lectores*, 2020, circulodelectores.pe/entrevista-jose-watanabe-inedita/.

———. "Las paradojas del lenguaje" (entrevista de A&Z). *Ajos & zafiros*, no. 7, 2005, pp. 69-85.

———. "Palabras aún inéditas" (cuestionario de Julio Ortega y María Ramírez). *El Dominical de El Comercio*, 6 de mayo de 2007, pp. 5-7.

———. *Poesía completa*. Valencia, Pre Textos, 2008.

Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires, Paidós, 2009.