

## Duelos prohibidos y memorias incómodas en el teatro peruano posconflicto armado interno: Un análisis de *La hija de Marcial* de Héctor Gálvez

Gino Luque<sup>1</sup>

Recibido: 8 de octubre de 2021. / Aceptado: 16 de mayo de 2022.

**Resumen.** *La hija de Marcial*, de Héctor Gálvez, aborda un tema poco tratado en la dramaturgia peruana dedicada al conflicto armado interno (1980-2000) y casi excluido de la memoria de los años de violencia política: la representación del terrorista. La pieza, sin embargo, no se aproxima al tema a partir de la representación directa de esta figura, sino desde el drama de la hija de un militante de una agrupación terrorista, quien debe enterrar los restos de su padre, descubiertos en una fosa clandestina. El propósito del presente artículo es analizar dos debates que plantea el texto dramático y que repercuten más allá de la ficción en el Perú actual: qué funerales les corresponden a los enemigos del Estado, y cómo se configura la identidad de los hijos de terroristas en el contexto posconflicto armado interno.

**Palabras clave:** teatro peruano; siglo XXI; violencia política; memoria cultural; duelo; identidad

### [en] Forbidden mournings and uncomfortable memories in the Peruvian theater after the internal war: An analysis of the play *La hija de Marcial* by Héctor Gálvez

**Abstract.** *La hija de Marcial*, a play written by Héctor Gálvez, addresses a topic rarely discussed in Peruvian dramaturgy dedicated to the internal war (1980-2000) and almost excluded from the official memory of the years of political violence: the terrorist. The text, however, does not approach the theme from the direct representation of this figure, but from the drama of the daughter of a militant of a terrorist group, who has to bury the remains of her father, discovered in a clandestine grave. In that regard, the purpose of this article is to analyze two debates brought up in the text and that go beyond the fiction in present-day Peru: What kind of funerals the enemies of the State are entitled to? How does the identity of the terrorist's children take shape after the internal war?

**Keywords:** Peruvian theater; 21st century; political violence; cultural memory; mourning; identity

**Sumario.** 1. Introducción. 2. El incómodo retorno de Marcial y su duelo sin conclusión. 3. La configuración narrativa de la identidad de Juana. 4. Reflexiones finales. 5. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Luque, G. (2022) Duelos prohibidos y memorias incómodas en el teatro peruano posconflicto armado interno: Un análisis de *La hija de Marcial* de Héctor Gálvez, en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 4, 47-55.

### 1. Introducción

*La hija de Marcial*, texto teatral escrito por Héctor Gálvez, aborda una pregunta singular en la dramaturgia peruana dedicada al conflicto armado interno<sup>2</sup>: qué ritos funerarios les corresponden a los enemigos del Estado. Esta inquietante cuestión es tratada en la obra a partir del drama de un personaje cuya historia familiar está marcada por haber tenido un padre sindicado como terrorista, y que, a causa de ello, deberá lidiar con una supuesta culpa heredada e indagar en las posibilidades del perdón<sup>3</sup>.

Los debates que motiva esta pieza en el Perú de hoy, que atravesó una guerra interna a finales del siglo pasado y no termina aún de consolidar su institucionalidad democrática, desbordan el terreno puramente ficcional. Esto ocurre así por el carácter de acontecimiento traumático para la nación que tuvo el conflicto armado [Comisión de la Verdad y Reconciliación 2008], pero también porque si bien se ha fijado el año 2000 como el fin de la guerra interna, con la captura de los principales líderes terroristas, dicho final solo se produjo en el plano militar, puesto que las desigualdades socioeconómicas

<sup>1</sup> Pontificia Universidad Católica del Perú; [gluque@pucp.edu.pe](mailto:gluque@pucp.edu.pe)

<sup>2</sup> Para un estudio sobre esta producción teatral, véanse Encinas [2007, 2012, 2018], Hibbett [2021], Robles-Moreno [2018] y Vargas Salgado [2012, 2020]. Para un análisis de la pieza de Gálvez, véanse Hibbett [2017], Encinas [2018: 50-56] y Villanueva [2020: 67-95]. Este último aborda incluso el comentario de algunos aspectos de la puesta en escena de la temporada de estreno.

<sup>3</sup> Si bien existen algunas otras pocas piezas que abordan el motivo de los duelos inconclusos en el contexto de la guerra interna —por ejemplo, *Adiós Ayacucho* [1990], *Antígona* [2000] y *Rosa Cuchillo* [2002], del Grupo Yuyachkani—, la perspectiva que esta obra adopta, de momento, es única en la tradición teatral peruana, en tanto presenta el conflicto desde la óptica de la hija de un terrorista ejecutado extrajudicialmente.

que le dieron origen todavía permanecen sin resolverse. La discusión resulta, además, particularmente pertinente en el momento actual, ya que el paso del tiempo ha dado lugar a que una nueva generación, que no participó directamente en la guerra interna, tenga la oportunidad de revisar de forma crítica aquel pasado de violencia y, al hacerlo, redefinir, o siquiera repensar, las políticas de la memoria de la nación.

Asimismo, esta dinámica de interpelación de la realidad social desde el arte se ve especialmente potenciada porque el teatro, en tanto práctica cultural, puede funcionar como un laboratorio de negociaciones culturales, es decir, como una actividad estética que hace posible la exploración de uno mismo, del otro y del mundo circundante como algo experimentado y como un conjunto de posibilidades alternativas [Carlson 1996: 195-197]. Sin embargo, no se trata de un espejo que devolvería a la comunidad de espectadores una imagen estática y plana de sí misma, sino de un espacio en el cual, a partir de la libertad que otorga la ficción, y por medio de los principios de identificación y distancia crítica, sería posible elaborar nuevas imágenes e iniciar un trabajo de transformación de la realidad a partir de la imitación, del rechazo o del cuestionamiento de dichas ilusiones. Por otro parte, en el Perú, el teatro, casi desde el inicio de la guerra interna, como ha señalado Lucero de Vivanco para el caso de la literatura, ha ensayado formas de interpretar la violencia para, así, contribuir a la producción de sentidos para comprenderla [2021: 15], además de funcionar, en tiempos posconflicto armado interno, como un dispositivo de memoria [De Vivanco 2021, Diéguez 2013, Dubatti 2016, Hibbett 2021, Saona 2017].

Por todo ello, cabe preguntarse qué nos dice *La hija de Marcial* sobre la sociedad peruana luego del conflicto armado interno por el que atravesó el país entre los años 1980 y 2000. ¿Permite a la sociedad peruana pensarse como comunidad más allá de los parámetros que se observan en la producción cultural nacional reciente, que colocan a la víctima como centro de las dinámicas de memoria, excluyen del recuerdo a los victimarios y proponen la compasión como principal vía de aproximación al pasado de violencia política?<sup>4</sup> ¿Posibilita una comprensión reflexiva de las causas históricas que desencadenaron aquel periodo de violencia o apela a una recepción fundamentalmente emotiva?

Al respecto, como se desarrollará a lo largo de estas páginas, si bien la obra termina proponiendo una aproximación al periodo de violencia política marcada por la compasión y la emotividad —antes que por la reflexión crítica o el análisis de sus factores históricos o sociales—, en tanto la construcción de la protagonista no deja de responder al modelo de víctima, sí logra una representación más compleja del Perú posconflicto armado interno al poner en escena las tensiones del proceso de elaboración de la memoria de los años de la guerra, pero, sobre todo, al no excluir de esta dinámica el drama y el punto

de vista de los hijos de los terroristas. En ese sentido, el propósito de este artículo es leer *La hija de Marcial* a partir de dos ejes de discusión: por un lado, examinar de qué manera el relato que presenta el texto propone una reflexión sobre las implicancias en la sociedad peruana de aquello que Judith Butler denominó la “distribución diferencial del duelo” [2006] y, por otro, a partir de ello, analizar cómo la pieza escenifica las tensiones implicadas en la configuración social de las identidades en el contexto peruano posconflicto armado interno<sup>5</sup>. De esa manera, se espera contribuir, desde los estudios teatrales, a la reflexión sobre el legado de la violencia política en el Perú.

## 2. El incómodo retorno de Marcial y su duelo sin conclusión

*La hija de Marcial* se inscribe dentro de una tendencia que se ha ido acentuando en la dramaturgia peruana y que presenta historias que, por medio de los recursos y procedimientos de la dramaturgia clásica, abordan, de manera implícita o explícita, la representación del periodo del conflicto armado interno<sup>6</sup>. Sin embargo, se diferencia de otras producciones teatrales recientes dedicadas a la memoria cultural en que incorpora en escena el recuerdo de los militantes de Sendero Luminoso por medio del drama de sus familiares, tema habitualmente excluido de este tipo de piezas. Pese a ello, como apunta Hibbett [2017], reproduce la tendencia de proponer una aproximación emotiva al tema y centrada en la catástrofe pasada como horizonte de su indagación, con lo cual no necesariamente logra promover que el espectador cuestione sus saberes previos sobre el relato de los años de la violencia política en el Perú.

La pieza, finalista de la edición del año 2015 del Festival de Nueva Dramaturgia Peruana “Sala de Parto”, organizado por el Teatro La Plaza, y estrenada bajo la dirección del propio autor en el Centro Cultural de la Universidad del Pacífico en 2017, se sitúa en la localidad andina de Cruzpata, en la región de Ayacucho, zona que fue centro neurálgico de los enfrentamientos durante el conflicto armado interno peruano<sup>7</sup>. Presenta

<sup>4</sup> Hibbett [2019] y Villanueva [2020] analizan las limitaciones de esta tendencia en la producción cultural peruana reciente. Saona [2017] hace una valoración de esta producción desde una perspectiva distinta a partir de la noción de empatía.

<sup>5</sup> Para ello, se analizará el texto dramático, entendido como partitura [Batlle 2020: 152-160]. Esta concepción, al sostener que la obra teatral lleva inserta una hipótesis de recepción y un modelo de representación (aunque no necesariamente fijo), permite el estudio de las dos dimensiones que abarca la noción de dramaturgia: el texto en sí y sus posibilidades de tránsito hacia la escena [Danan 2012: 11-17]. Metodológicamente, la discusión tomará como punto de partida el análisis de los personajes dramáticos, en tanto sujetos ficcionales encarnables en un actor, lo que permite considerar tanto su caracterización como su función argumental [Abirached 2011: 19-92, García Barrientos 2017: 129-161].

<sup>6</sup> Resulta revelador constatar que, en los últimos años, parte significativa de los textos presentados y premiados en los cuatro certámenes de dramaturgia que existen en la actualidad en el Perú abordan esta temática, al punto de que el concurso organizado por el Ministerio de Cultura ha creado una categoría dedicada exclusivamente a teatro y memoria [Encinas 2018: 52].

<sup>7</sup> Cabe mencionar que la guerra interna ha sido un tema recurrente en la obra cinematográfica del autor. Al respecto, véanse los largometrajes *Lucanamarca*, codirigido con Carlos Cárdenas (2008); *NN: sin identidad* (2014); y *Esperaré aquí hasta oír mi nombre* (2021).

la historia de Juana, una joven que prácticamente no conoció a su padre, pues este desapareció cuando ella tenía apenas dos años de edad. En 2002, año en que transcurren las acciones, en el patio de un colegio abandonado que funcionó como base militar en la década de 1980, el nuevo dueño del terreno se encuentra con unos restos óseos mientras remueve la tierra para iniciar una nueva construcción en el área. Gracias a que los restos del cuerpo aún conservaban una chalina con las iniciales M.S.A., se descubre la identidad del cadáver: se trata de Marcial Solórzano Allauca, vecino del pueblo, padre de Juana y militante del grupo terrorista Sendero Luminoso reportado como desaparecido por su esposa en 1984. Informada Juana del hallazgo, solicita a las autoridades la exhumación del cadáver para poder darle sepultura. Luego de un dilatado proceso administrativo, en el que Juana descubre el pasado subversivo de su padre, el pedido de exhumar el cuerpo es rechazado tanto por los funcionarios del Estado como también por la propia comunidad, que repudia la idea de enterrar a un terrorista en el cementerio local. Ante ello, Juana resuelve robarse el cráneo de su padre y abandonar el pueblo.

De esa manera, el argumento de la obra se organiza alrededor de una única acción dramática, que avanza de manera lineal, centrada en los esfuerzos que realiza Juana por enterrar los restos de su padre<sup>8</sup>. Pretender alcanzar dicho objetivo la enfrenta a las trabas burocráticas interpuestas por los funcionarios del gobierno, al rechazo de la comunidad de Cruzpata, a los intereses económicos del propietario del terreno, a la indiferencia del tío que cuida a su madre alcohólica y a su propio novio, quien le pide que desista de su propósito para acompañarlo a una ciudad costera donde lo aguarda una prometedora oferta laboral.

La disputa por el funeral de Marcial, en términos simbólicos, se puede leer como una batalla por elaborar y comunicar un determinado discurso sobre la nación, o más específicamente acerca de quiénes tienen derecho a integrar dicha comunidad, a través de las implicancias de la ejecución o prohibición de un ritual funerario. Se enfrentan, así, una performance del poder, que pretende aleccionar a través del miedo al sancionar, incluso póstumamente, una manera de pensar y un patrón de conducta, lo cual entraña una forma de ensañamiento con un caído, con la demanda por la ejecución de un ritual de dolor y memoria, que no es movido ni por un deseo de revancha ni de ajuste de cuentas, sino que responde a un gesto de humanidad, independientemente de cualquier filiación política<sup>9</sup>.

Por ello, el hallazgo de los huesos de Marcial desestabiliza el orden posconflicto construido en el pueblo y la narrativa que han elaborado sobre los años de violencia política al actualizar una serie de eventos dolorosos

del pasado, convocar el recuerdo de una figura que la memoria oficial ha pretendido invisibilizar y confrontar a la comunidad con la problemática humanidad del enemigo<sup>10</sup>. Así, la pieza de Gálvez, al revelar ciertas tensiones propias de la construcción de la memoria del periodo de la violencia política en el Perú, funciona en la escena peruana como aquello que Jorge Dubatti denominó “el teatro de los muertos” en la escena argentina de la posdictadura [2016: 147-150], al estimular el recuerdo de los ausentes, pero, curiosamente, con un sentido un tanto opuesto, pues el público no proyecta en la ficción los muertos sin duelo que colectivamente desea no olvidar (los desaparecidos o las víctimas del terrorismo), sino que aquí la ficción invoca a los muertos que la sociedad ha preferido no recordar (los perpetradores de la violencia). Frente a estos dilemas, los personajes de la pieza adoptarán (y representarán) diferentes posturas.

El alcalde de Cruzpata no es un antiguo residente de la comunidad, por lo que su desconocimiento sobre la historia de Marcial es auténtico. Sin embargo, lo que marcará su posición no será la ignorancia sobre los hechos del pasado, sino su afán por evitar asumir una postura pública frente al problema refugiándose en seguir estrictamente los procedimientos legales para esta clase de situaciones. La opacidad de su posición se basa en desplazar la responsabilidad sobre el asunto a instancias ajenas a la comunidad. Por ello, primero, indica que el caso debe ser atendido por un fiscal y, luego, ante los indicios de que el hallazgo parece corresponder a una fosa clandestina, determina que la materia es competencia de la comisión investigadora sobre desapariciones forzadas y ejecuciones extrajudiciales, con sede en Lima. No obstante, su corrección formal deviene en una estrategia para ocultar su cinismo, lo que queda ilustrado en dos hechos. El primero es cuando, ante el pedido de Juana de cubrir la fosa para proteger los restos de su padre de los ataques de los perros y de las inclemencias del clima, este señala que no se puede intervenir la escena por indicación del fiscal, pero le desliza que puede improvisar un cerco siempre y cuando lo construya cuando él no la pueda ver. El segundo es cuando le propone a Teodolfo, el dueño del terreno, facilitarle un camión de la municipalidad para que se lleve el desmonte, incluyendo los huesos de Marcial, y pueda, así, sortear las trabas administrativas que tienen paralizadas las obras de construcción, pero le advierte que lo haga cuando él no esté presente.

Por su parte, quien sí manifiesta una postura clara frente al tema es la comisión que investiga desapariciones forzadas y ejecuciones extrajudiciales desde la capital. Su dictamen indica que, ante la sospecha de que Marcial pudo haber sido integrante de un grupo terrorista, se suspende la atención de la solicitud de exhumación. Cancela, así, la posibilidad de ejecutar un funeral para Marcial y, en términos simbólicos, termina castigándolo póstumamente a causa de su pasado violento. Esta reso-

<sup>8</sup> La tragedia de Antígona como una posible inspiración de la trama es comentada por Encinas [2018: 56] y Villanueva [2020: 71-82]. Cabe recordar que existe una versión libre de la tragedia de Sófocles escrita por el poeta José Watanabe para el Grupo Yuyachkani en 2000, la cual ocupa un lugar emblemático en el teatro peruano reciente.

<sup>9</sup> Análogamente, Ileana Diéguez, al analizar las teatralidades surgidas alrededor de la violencia asociada al narcotráfico en México, opone las escenificaciones del poder soberano (el necroteatro) a las performances vinculadas a las memorias del dolor [2013: 30-31].

<sup>10</sup> Cabe anotar que una particularidad del conflicto armado peruano frente a procesos similares en la región es que tanto la guerrilla como las fuerzas armadas del Estado atacaron brutalmente a la población civil [Comisión de la Verdad y Reconciliación 2008: 433-445, Saona 2017: 10].

lución, con supuesta base legal en el universo de la obra, tiene una implicancia en el ámbito de la intimidad de los deudos: su proceso de duelo se ve interrumpido por una disposición del Estado. Peor aún, el ente investigador, en lugar de asumir la inocencia de Marcial como premisa de base, asume su culpabilidad hasta que se pruebe lo contrario, con lo cual atenta contra la restauración de la dignidad de unos restos enterrados en secreto y añade más dolor al de la propia pérdida.

Curiosamente, ningún personaje parece notar que, más allá de que Marcial haya sido militante de un grupo terrorista, lo cual lo convierte en un criminal según el ordenamiento jurídico, la evidencia apunta también a que fue ejecutado extrajudicialmente por las fuerzas del orden y enterrado clandestinamente, lo cual lo convierte en una víctima de crímenes contra los derechos humanos perpetrados por el propio Estado. En ese sentido, la resolución de la comisión investigadora resulta más violenta aún, pues anula la posibilidad de reparación ahí donde existió un acto de injusticia<sup>11</sup>. En ese contexto, devolver los restos óseos de Marcial a su hija para que los pueda enterrar califica como un acto necesario de reparación. De esa manera, por omisión, la obra retrata un Estado que falla en su rol de proteger los derechos fundamentales de los ciudadanos, pues, en una democracia, a riesgo de perder toda legitimidad, este debería garantizar imparcialidad y equidad en la administración de justicia.

El siguiente personaje es Armando, el novio de Juana, quien es profesor en una escuela pública en la comunidad en condiciones bastante precarias. Si bien este, en ocasiones, le reclama que su decisión de permanecer velando los restos del padre está afectando su relación de pareja, en general, es respetuoso de su duelo e intenta apoyarla emocionalmente en la espera de una resolución del caso. La crisis estalla, sin embargo, cuando se le presenta una oportunidad laboral en un colegio privado en una ciudad de la costa, lo cual representa una posibilidad de mejora económica y de realización profesional. Sin embargo, cuando Juana condiciona su partida al entierro del padre, Armando, frustrado por la vida que lleva en la pequeña localidad andina, le revela de una forma brutal el pasado subversivo de Marcial y la razón del odio del pueblo hacia ella: “No lo van a dejar enterrar [en el cementerio del pueblo] porque tu papá ha sido *terruco*<sup>12</sup>, Juana. ¡Ha sido *terruco*! [...] El pueblo no quiere que la persona que mató a sus familiares esté en el mismo lugar que ellos” [Gálvez 2017: 40]. Al final, no habrá entendimiento entre ambos. Ninguno está dispuesto a abandonar sus objetivos, y su voluntad por concretarlos parece tener mayor prioridad que el proyecto de una vida jun-

tos como pareja. En la despedida final, que se dará por vía telefónica, Armando, ya con escasas pretensiones de recuperar a Juana, le manifestará una sincera preocupación por su bienestar futuro (incluso, la alentarán a retomar sus estudios universitarios), pero la vehemencia con que Juana defiende su postura (que califica como una promesa hecha a su madre) hará que el momento degenerare en agresiones mutuas y se cancele toda posibilidad de verdadero diálogo.

Teodolfo, por su parte, quien sí conoció a Marcial y sabe, por tanto, que perteneció a un movimiento terrorista, revela una actitud más compleja frente al tema. Si bien es movilizad por un espíritu práctico y un deseo de no remover el pasado para mantener el *statu quo* de la comunidad, también es capaz de reconocer las “zonas grises” en la historia reciente de Cruzpata<sup>13</sup>. Así, al inicio, se muestra respetuoso de los procedimientos formales dictados por el alcalde y empático con el dolor de Juana. De hecho, intenta protegerla del impacto que presumiblemente le producirá conocer la verdadera historia de su padre, por lo que la anima, primero, a desistir de sus averiguaciones y, luego, le propone llevar a cabo un entierro en secreto para evitar enfrentarse al rechazo del pueblo. Sin embargo, conforme transcurre el tiempo sin una respuesta desde Lima, y a medida que el velatorio improvisado por Juana en el patio del colegio se va transformando en una instalación permanente, su paciencia se va agotando, más aún porque necesita iniciar la construcción antes de que llegue la temporada de lluvias. Por ello, le termina realizando la siguiente dura confesión:

TEODOLFO. Vivíamos en el horror, en el miedo, en la desesperación. Cuando uno vive así, ya no sabe nada, ni qué es puro ni qué es impuro. Todo es horror, horror y guerra. [...]

JUANA. ¿Pido perdón al pueblo para que lo dejen enterrar? ¿Eso quieren? ¿Que pida perdón por algo que ni siquiera he hecho...?

TEODOLFO: [...] Hay cosas que es mejor que se queden siempre enterradas. Olvídate y haz tu vida, muchacha. [...] Esa es la única solución: olvidar, olvidar. [Gálvez 2017: 42]

Teodolfo no condena ni justifica las acciones de Marcial; las sitúa en un contexto específico. De hecho, sus palabras, además de testimoniar el horror de los años de la guerra interna, dan cuenta de su capacidad para reconocer la existencia de “zonas grises” en aquel pasado. Sin embargo, ante ese panorama perturbador, aboga por el olvido como estrategia para proteger el bienestar emocional.

<sup>11</sup> Un debate semejante se suscitó en la opinión pública peruana, en 2016, a propósito del descubrimiento, en un distrito periférico de la capital, de un mausoleo donde se habían trasladado los restos de un grupo de militantes de Sendero Luminoso ejecutados extrajudicialmente en el motín de la cárcel denominada El Frontón en 1986. Para un análisis del caso, véase Casuso [2016]. Por su parte, Encinas [2018: 56] lee el hecho en conexión con la obra de Gálvez. El debate sobre el destino final de los restos de los terroristas se reavivó en 2021 al producirse la muerte de Abimael Guzmán, máximo líder de Sendero Luminoso, en la cárcel donde purgaba cadena perpetua.

<sup>12</sup> Forma coloquial y despectiva de referirse a los terroristas en el Perú.

<sup>13</sup> El término está tomado del estudio sobre testimonios de la violencia política realizado por Francesca Denegri y Alexandra Hibbett, quienes, a su vez, lo toman de las memorias del Holocausto de Primo Levi [2016: 31]. El concepto describe ciertos espacios (por ejemplo, los campos de concentración nazi o ciertas zonas del Perú en los años de la violencia política) donde, durante un cierto tiempo, los binarismos morales habituales dejan de funcionar para explicar la realidad y para determinar las identidades de los sujetos. Por tanto, la atribución de responsabilidades ante los hechos de violencia se vuelve más compleja en tanto los límites entre el bien y el mal se tornan difusos y se distorsionan las fronteras que separan categorías como víctimas y perpetradores.

El último personaje en este debate es la comunidad de Cruzpata. Su rechazo a la idea de enterrar a un terrorista en el cementerio local es absoluto. De hecho, el sentimiento es tan irracional que los pobladores atribuyen la ausencia de lluvias al retorno de Marcial (o, más concretamente, a que sus restos hayan salido a la luz). Así, en clave mítica, interpretan el hecho como si este personaje, que simbolizó la violencia en el pasado y representa a los enemigos de la comunidad, volviera al presente no solo para recordarles el horror de aquellos tiempos, sino para traer nueva muerte. Por ello, el pueblo exige la expulsión de estos restos (y el mal que representan) de sus tierras. En ese sentido, “la sola presencia de sus restos representa simbólicamente para la comunidad lo execrable de la sociedad. No basta que Marcial esté muerto: tienen que matarlo de nuevo para que el orden de la comunidad vuelva a la normalidad” [Villanueva 2020: 92]. Y ello se traduce en mantenerlo en una condición perpetua de espectro, es decir, negar su existencia negando que haya alguna muerte que recordar<sup>14</sup>.

En síntesis, las posturas de los personajes frente al posible funeral de Marcial ilustran un amplio espectro de formas de entender el proceso de refundación de una comunidad que ha atravesado un periodo de violencia política. Así, sin la pretensión de agotar el abanico de perspectivas posibles, la obra muestra, tal como explica Elizabeth Jelin al describir los “trabajos de la memoria”, cómo esta heterogeneidad de posturas responde a diferentes interpretaciones del pasado, elaboradas, en este caso, a partir de distintos niveles de involucramiento en el conflicto armado, y cómo todas ellas conviven y pugnan por reconocimiento en la construcción de la memoria de aquellos años [2012].

La obra, sin embargo, no retrata tanto la disputa de qué se recuerda, sino que escenifica, más bien, la dinámica de cómo se recuerda en el interior de una comunidad. La evidencia material de los huesos de Marcial impide la posibilidad de supresión u olvido de ciertos hechos del pasado. No obstante, el tipo de funeral que reciban sus restos determinará, metonímicamente, el sentido que adquirirán los acontecimientos que este protagonizó en la memoria de aquel periodo de violencia. En esa medida, por tratarse del entierro de un enemigo público, lo íntimo se vuelve inseparable de lo político<sup>15</sup>. El debate se torna más incómodo aún porque se trata de un individuo que, más allá de haber sido seguidor de una

ideología partidaria de la violencia, fue secuestrado y asesinado extrajudicialmente por las fuerzas del orden, es decir, no cayó en medio de los enfrentamientos armados sino que murió como consecuencia de una práctica igualmente criminal y contraria a los derechos humanos perpetrada por quienes debían velar por el respeto al estado de derecho.

La pieza de Gálvez, a pesar de no lograr profundizar en los puntos más álgidos del debate (debido a que resuelve un tanto apresuradamente ciertos procesos dramáticos y a que algunos de los personajes responden a una caracterización sin demasiadas complejidades psicológicas y con poca evolución a lo largo del relato), sí permite al espectador descubrir la existencia de múltiples posiciones en torno al conflicto y, como resultado de ello, le hace consciente de la dinámica de la distribución diferencial del duelo. En la construcción de esta “escala de duelos” [Butler 2006: 58-59], ciertas prácticas culturales, como los funerales, contribuyen a la elaboración de un discurso que establece qué vidas se deben recordar con dolor y cuáles no. En el universo de la obra, como en la realidad que retrata, se contempla incluso la opción de que no exista funeral para sujetos como Marcial, es decir, para aquellos que dieron origen a la violencia y engendraron, con sus acciones, destrucción y muerte. En ese sentido, negar la posibilidad de duelo o pretender que no cabe realizar uno equivale a asumir que no hubiera existido tal vida. Bajo esa premisa, se estaría negando la vida de Marcial o, en todo caso, se le estaría desrealizando y, así, se le estaría quitando el carácter de humanidad a ese otro que representa.

Este razonamiento podría terminar justificando la violencia, en la medida en que, si se niega la humanidad o, peor aún, el carácter real del otro, supuestamente no se estaría perpetrando ninguna agresión al ejercer violencia sobre esos individuos: “Son vidas para las que no cabe ningún duelo porque ya estaban perdidas para siempre o porque más bien nunca ‘fueron’, y deben ser eliminadas desde el momento en que parecen vivir obstinadamente en ese estado moribundo” [Butler 2006: 60]. Peor aún, para seguir dotando de validez a este razonamiento, sería preciso negar una y otra vez la existencia de estas vidas espectrales, con lo cual la violencia sobre esos otros podría terminar reproduciéndose infinitamente para que la realidad se ajuste a esa fantasía.

Por ello, confrontarse, por medio de la ficción, con estas prácticas simbólicas a partir de las cuales una comunidad valida una frontera entre lo humano y lo otro debería provocar en el público, por lo menos, una reflexión acerca de por qué, en el Perú actual, ciertas vidas son más vulnerables que otras y por qué se ha aceptado que ciertas muertes sean más dolorosas que otras, si todas, al fin y al cabo, corresponden a vidas humanas.

### 3. La configuración narrativa de la identidad de Juana

¿Qué postura asume Juana frente a los debates anteriormente comentados? Al respecto, hay dos hechos por resaltar: Juana no juzgará al padre por haber formado

<sup>14</sup> Si bien la pieza no ahonda en ello, también se podría pensar que, entre otras razones, la comunidad pretende excluir a Marcial del recuerdo de los años de violencia en tanto su existencia no permite elaborar una narrativa sobre el periodo donde la comunidad construya una identidad colectiva de sí misma limpia de todo vínculo con el terrorismo.

<sup>15</sup> Butler postula el carácter no exclusivamente privado del duelo e insiste en cómo este permite elaborar un sentido más complejo de la noción de comunidad política [2006: 48-49]. A propósito de esto, Diéguez comenta la formación de “*communitas* de dolor” en Latinoamérica a través de prácticas rituales o artísticas vinculadas a duelos irresueltos [2013: 21-41]. Lo interesante es que el texto de Gálvez problematiza la conformación de este sentido de comunidad al presentar un relato donde el recuerdo de los eventos dolorosos que configura a la comunidad deviene también en la demanda por dejar sin conclusión el duelo de alguien.

parte de un movimiento terrorista y no explotará la dimensión política que podría enterrar el pedido de enterrar sus restos. De hecho, la relación conflictiva que mantiene con su figura se inscribe en el ámbito de la intimidad y se desarrolla en el plano afectivo. Por ello, una vez superado el terror que experimenta cuando se entera de su pasado subversivo, Juana solo le reclama el abandono del hogar, las renunciadas realizadas por esperar un retorno imposible y la carga que representa luchar por recuperar sus huesos para enterrarlos. Ni siquiera en la confrontación más acalorada que tiene con la figura paterna hace una mención explícita a su pasado terrorista y mucho menos aún ensaya una crítica a dicha elección: “¡Te odio! ¿Qué te hemos hecho para que nos trates así? ¿Por qué nunca pensaste en nosotras? ¿Acaso no soy tu hija? ¿Por qué has regresado? No voy a llorar. Ya no voy a llorar más por ti. Yo ya no quiero sufrir más” [Gálvez 2017: 47].

Así, en sus demandas, no juzga la opción por la lucha armada de Marcial, pero tampoco intenta comprenderla<sup>16</sup>. Pareciera que esa faceta de Marcial y el daño que este ha ocasionado a la comunidad desde dicho rol no pudieran ser reconocidos por Juana, que permanece atrapada en un conflicto afectivo generado por haber tenido un padre ausente. Por ello, tampoco es capaz de considerar los puntos de vista de los otros actores sociales con relación al entierro de sus restos. De ahí que no elabore argumentaciones ni para confrontar a su padre ni para enfrentarse a la indiferencia de la burocracia o a los juicios de valor del pueblo. Por eso, a lo largo de la obra, sus reclamos básicamente responden a un desborde emocional. La excepción a este patrón de conducta se da en el diálogo con Teodolfo antes citado, en el cual, pese a no romper plenamente con este esquema, al menos, sí enuncia con lucidez su resistencia a asumir las culpas por los crímenes del padre.

Este instante justamente nos permite acceder al drama de la identidad fracturada de Juana. Así, si bien un pilar en la construcción de su identidad es la promesa de enterrar a Marcial, lo que condiciona sus deseos a la voluntad de la madre, Juana intenta también deslindar quién es ella de quiénes son sus padres. Por eso, no acepta tener que asumir la culpa por las faltas del padre, dado que corresponden a acciones que evidentemente ella no

ha realizado y donde no ha tenido participación alguna. No obstante, la comunidad de Cruzpata sí proyecta sobre ella la imagen de Marcial. Por ello, ven en Juana no solo la actualización de aquel pasado de violencia, sino también al fantasma del enemigo de la comunidad, y desean expulsarla para desterrar, con su salida, el recuerdo del tiempo del terror que ella representa para la comunidad.

Así, esta dimensión del conflicto de la pieza puede ser leída como el desencuentro entre dos concepciones opuestas de la identidad: como destino (en este caso, herencia de las culpas del padre) y como elección (es decir, sin el peso de dicho pasado). La identidad, sin embargo, no es ni enteramente lo uno ni completamente lo otro. Su configuración, que es un proceso siempre inacabado [Bauman 2005: 32], implica un diálogo permanente entre rasgos innatos y elementos elegidos voluntariamente por el individuo. La mayor proximidad a uno u otro polo del espectro dependerá de la capacidad del sujeto para distanciarse de su contexto de origen y para lograr percibir que ciertas categorías, asumidas originalmente como dadas, pueden ser rechazadas para asumir otras [De Castro 2011: 202-203]. Construir una identidad supone, además, otorgarle continuidad y coherencia a ese conjunto de rasgos, lo cual se resuelve por medio de un trabajo narrativo del sujeto [Ricoeur 1998]. Según este enfoque, entonces, la identidad es el relato que formulamos acerca de quiénes somos. De ello se desprende también que las identidades no son algo fijo en tanto todo relato encierra la permanente posibilidad de su recomposición. Por ello, el individuo puede reelaborar tanto sus propias narraciones sobre el pasado como las narraciones que le han sido transmitidas de acuerdo con sus necesidades del presente y en función a sus proyectos futuros. No obstante, por ello también, las identidades tienen la misma inestabilidad que los discursos. Por otra parte, el carácter narrativo de la identidad no otorga una libertad creativa absoluta a quien elabora el relato. Este se construye en diálogo con los marcos culturales en los que se encuentra inscrito el sujeto. Por eso, si no se toma este presupuesto en consideración, la narración que se pretenda elaborar podría terminar siendo ininteligible y la identidad asociada a ella, imposible [De Castro 2011: 214].

Pensar el conflicto de Juana a partir de las ideas anteriores, que explican la dinámica de configuración de las identidades en la vida real, puede ser útil tanto para analizar su drama como ente de ficción como para iluminar el drama de aquellos sujetos a quienes esta representa en el Perú actual. Entonces, dado que las identidades se construyen en diálogo con el otro, se puede sostener que el conflicto de Juana se genera por el desencuentro entre las expectativas del personaje y su contexto. Así, Juana, para elaborar el relato de su identidad, asume como propios ciertos presupuestos ajenos, pero también elige deliberadamente ciertos elementos originales para pensarse y relatarse a sí misma. La comunidad, por su parte, busca imponerle ciertas narrativas para la confección del relato de su identidad, que no coinciden con el discurso elaborado por ella. La crisis se acentúa porque los elementos que Juana selecciona para configurar su narrativa personal parecen quedar fuera de los marcos tolerados

<sup>16</sup> Resulta ilustrativo de dos actitudes coexistentes en el Perú actual frente a la guerra interna contrastar la postura que representa el personaje de Juana con la de Juan Carlos Agüero, quien es hijo de senderistas ejecutados extrajudicialmente, en su libro de no ficción *Los rendidos*. La enunciación del discurso de Agüero parte desde un lugar absolutamente distinto al de la protagonista de la pieza de Gálvez: el narrador habla desde la culpa y la vergüenza de ser hijo de quienes infligieron violencia y daño de forma injustificable e irreparable. Pese a ello, sin victimizarse, pero colocándose en el centro del dolor de su identidad desgarrada, no solo no juzga ni a sus padres ni a sus asesinos, sino que intenta comprenderlos por igual: “Qué difícil parece aproximarse con ganas de comprender un poco a los enemigos o a los culpables. No para estar de acuerdo ni para perdonarlos, ni para ganar una batalla ideológica, sino solo con ese fin, comprender sin más, sin recompensas extras, sin premios ni reconocimiento por ser héroes de la empatía” [2015: 35]. Desde ahí, aborda la pregunta de qué significa perdonar. Y responde que pedir perdón no es una humillación, sino un derecho de los agresores (que él asume en nombre de sus padres) así como perdonar es también una prerrogativa de las víctimas.

como válidos por su entorno cultural, lo cual los vuelve incomprensibles desde su óptica. Juana, sin embargo, no entiende esto porque no parece haber desarrollado suficientemente una distancia crítica con respecto a su contexto social. Esto le resta herramientas para afrontar la crisis y disminuye su margen de acción frente al conflicto. Incluso quizá esta misma falta de conciencia reflexiva podría explicar también la ausencia de connotaciones políticas que le da a su propósito de enterrar al padre o su falta de cuestionamiento a las autoridades, lo cual se traduce en que básicamente permanezca a la espera de una respuesta desde la capital a su solicitud.

En síntesis, Juana no puede ser lo que quiere ser, pero tampoco quiere ser lo que le imponen ser. Su poca capacidad para distanciarse de su contexto no le permite oponer sus proyectos personales al mandato de la madre o comprender por qué no se han dado aún las condiciones para que el pueblo pueda reconciliarse con el pasado de violencia que representa su padre (o siquiera para pensar en este sin revivir el trauma). Todo ello le impide darle continuidad y coherencia al relato de su identidad a partir de los elementos de los que dispone. Por lo tanto, desde su posición, no halla soluciones a la aparente aporía en la que ha caído. Queda, así, sin lugar en su comunidad: su relato resulta ininteligible en ese lugar en ese momento. Ante esto, optará por irse del pueblo.

La decisión de Juana de abandonar Cruzpata se puede interpretar como un fracaso, pues significa desistir de su propósito dramático (a saber, enterrar al padre en el pueblo). Supone también romper los lazos de pertenencia que mantenía con una comunidad mayor. A su vez, implica una renuncia a una parte de sí: deja atrás el hogar familiar y se aleja así, en cierta forma, del recuerdo de los padres. No obstante, la acción encierra también una posibilidad que puede revertir la sensación de fracaso. Le otorga la oportunidad de reescribirse, es decir, de plantear una nueva (y quizá más sana y libre) relación con su pasado y de imaginar un futuro distinto. Cabe incluso suponer que la distancia crítica de la que carecía con respecto a su contexto se la podrá proporcionar la distancia física por la que opta. Sin embargo, esta promesa de una reinención de sí misma le exigirá aprender a aceptar la inestabilidad de toda identidad y el carácter contingente de todo relato en constante reelaboración.

Para terminar, cómo interpretar el gesto de robar el cráneo del padre antes de abandonar la comunidad. La acción se puede entender como un intento de conservar un objeto que la conecte simbólicamente con su origen, para, así, reivindicar un vínculo con su pasado en la reescritura del relato de sí misma que pronto emprenderá. Asimismo, las últimas frases de Juana sugieren una reconciliación con el recuerdo del padre: “Sé que te has portado mal, pero si regresaste fue por algo. (Juana empieza a sacar de su bolsa una chalina azul que envuelve lo que parece ser un cráneo). Cuando era chiquita me querías, ¿no? Como me decía mi mamá: tú me cargabas fuerte y me querías, ¿no?” [Gálvez 2017: 50]. Estas palabras revelan una voluntad por superar los resentimientos del pasado y un deseo de quedarse con los recuerdos más gratos de la infancia para, así, establecer una relación menos dañina con su pasado, con la

figura paterna y con ella misma. Resulta significativo, sin embargo, que continúe dejando fuera del recuerdo la actividad terrorista del padre. Parecería que, si anteriormente esa faceta de Marcial estaba casi excluida de su recuerdo, en esta nueva etapa, donde pretende dar por superada la relación conflictiva con su pasado, dichos eventos tienen menos lugar aún. Así, la reescritura de sí misma que anuncia no parece que pasará por una valoración del pasado del padre puesto en un contexto histórico, sino que buscará resolverse en el plano de los afectos. Finalmente, sustraer el cráneo del padre es una forma de oponerse al mandato de olvido dictado por la comunidad, así como una manera de reivindicar el duelo por la muerte de Marcial. Se lleva consigo el signo de la ausencia y, así, declara performativamente que hay una pérdida que se debe reconocer, asumir y procesar. De esa manera, su gesto, desde lo íntimo, aunque Juana no lo conciba así, adquiere una connotación política.

#### 4. Reflexiones finales

¿Qué nos permite comprender *La hija de Marcial* sobre el Perú contemporáneo en tanto sociedad que intenta superar las secuelas de un conflicto armado interno y consolidar su institucionalidad democrática, minada por problemas sociales y económicos estructurales y socavada por sendas crisis políticas? ¿Logra el texto superar el paradigma centrado en las víctimas (que, por tanto, excluye del recuerdo al resto de actores políticos) como forma de aproximarse a los años de violencia del país? ¿Apela básicamente a una recepción emotiva o posibilita una interpretación más reflexiva de los factores históricos, políticos y culturales que explican aquel periodo de la historia reciente del Perú?

Habría que empezar este balance señalando que la construcción de Juana como personaje no logra escapar plenamente al modelo de víctima. Se la presenta como una joven correcta, algo ingenua y que, sin haber participado en la guerra ni tener una opinión al respecto, ha perdido a su familia como consecuencia de ella. En ese sentido, su diseño estereotipado como personaje apela a una identificación basada en una recepción emocional y sin contradicciones. Por otra parte, si bien Juana posee cierta capacidad de agencia, que le permite solicitar formalmente a las autoridades exhumar el cadáver del padre, carece de la fuerza necesaria para desafiar o confrontarse con estas instancias por hacer cumplir el derecho que le corresponde. Por ello, su reacción frente al conflicto estará marcada por el signo de la espera y la pasividad. En consecuencia, la aproximación al pasado de violencia política que propone la obra al espectador, en tanto está mediada por el personaje de Juana, se da fundamentalmente a través de la emotividad y no promueve necesariamente una comprensión crítica de las causas de la guerra interna ni de sus implicancias en el presente.

Pese a ello, poner en escena la existencia de “zonas grises” en el pasado reciente sí representa una diferencia con relación a producciones culturales anteriores, lo cual permite empezar a pensar de maneras más comple-

jas y productivas el periodo de violencia política de finales del siglo XX, contribuyendo al desmantelamiento de interpretaciones maniqueas y llamando la atención sobre la necesidad de incorporar en la reflexión sobre la guerra interna a todos los actores del conflicto, incluidos aquellos que optaron por la violencia, como paso necesario para una verdadera discusión sobre los incómodos recuerdos del conflicto armado interno peruano. De hecho, un logro de la pieza en cuanto a conseguir una representación más compleja de los años de violencia es haber puesto en escena –siquiera por medio del debate en torno a su recuerdo– a un personaje excluido en gran parte del teatro peruano y casi invisibilizado de los discursos de memoria: el terrorista<sup>17</sup>. Al abordar su representación por medio del drama de sus descendientes, que son obligados a cargar con las culpas de sus padres, la obra, además de sacar a la luz la práctica de la distribución diferencial del duelo, revela un drama que se prefiere evadir por espinoso: el duelo inconcluso de los deudos de los terroristas y la posibilidad de sentir compasión por los hijos de quienes fueron enemigos de

la comunidad (o quizá incluso por los propios perpetradores de la violencia). No ser capaces de enfrentar este tabú, lamentablemente, puede devenir en deslegitimar el sufrimiento de una parte de integrantes de la comunidad nacional, profundizar el dolor y el desamparo de una generación, y mantener (si no agravar más aún) la fractura de la sociedad.

Finalmente, cabe anotar que la pieza deja planteadas preguntas centrales para el debate en una sociedad posconflicto: ¿qué lugares físicos existen para enterrar a quienes vulneraron a la comunidad? ¿Qué lugares simbólicos se les otorga en la memoria cultural? ¿Qué rituales permitirán un duelo que reconcilie a la nación?<sup>18</sup> La obra, con la partida final de Juana de Cruzpata sin haber podido enterrar a su padre, retrata que, en este momento, en el Perú, no existen tales lugares ni tales rituales, con lo cual los duelos de los hijos e hijas de terroristas parecen condenados, por ahora, a quedar inconclusos. La pieza no ofrece más respuestas, aunque sus vacíos deberían llamar la atención sobre las tareas pendientes en la refundación de la comunidad nacional peruana.

## 5. Referencias bibliográficas

- Abirached, Robert (2011): *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Asociación de Directores de Escena.
- Agüero, José Carlos (2015): *Los rendidos, sobre el don de perdonar*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- Battle, Carles (2020): *El drama intempestivo: Hacia una escritura dramática contemporánea*, México D.F., Paso de Gato.
- Bernedo, Karen (2020): “Do Executioners Have Souls? *La última tarde* and *La hora final*: Representations of the “Insurgent” Character in Peruvian Fiction Cinema”, en Cynthia Vich y Sarah Barrow (eds.). *Peruvian Cinema of the Twenty-First Century: Dynamic and Unstable Grounds*, Londres, Palgrave Macmillan: 257-276. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-52512-5\\_14](https://doi.org/10.1007/978-3-030-52512-5_14)
- Bauman, Zygmunt (2005): *Identidad*, Buenos Aires, Losada.
- Butler, Judith (2006): “Violencia, duelo y política”, en *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires/Barcelona/México D.F., Paidós: 46-78.
- Carlson, Marvin (1996): *Performance: A Critical Introduction*, Londres/Nueva York, Routledge.
- Casuso, Gianfranco (2016): “Los muertos de Sendero”, *Revista Ideele*, 264, Recurso web <[revistaideele.com/ideele/content/los-muertos-de-sendero](http://revistaideele.com/ideele/content/los-muertos-de-sendero)>. Fecha de consulta: 24-IX-2021.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (2008): *Hatun Willakuy: Versión abreviada del Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú*, Lima, Comisión de Entrega de la Comisión de la Verdad y Reconciliación.
- Danan, Joseph (2012): “Qué es la dramaturgia”, en *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*, México D.F., Paso de Gato: 9-73.
- De Castro, Carlos (2011): “La constitución narrativa de la identidad y la experiencia del tiempo”, *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 39: 199-215. [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_NOMA.2011.v30.n2.36583](http://dx.doi.org/10.5209/rev_NOMA.2011.v30.n2.36583)
- De Vivanco, Lucero (2021): *Dispare: Violencia y memoria en la narrativa peruana (1980-2020)*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Denegri, Francesca, y Alexandra Hibbett (2016): “El recordar sucio: estudio introductorio”, en Francesca Denegri y Alexandra Hibbett (eds.), *Dando cuenta: Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú: 21-63.
- Diéguez, Ileana (2013): *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor*, Córdoba, DocumentA/Escénica.
- Dubatti, Jorge (2007): “El teatro de los muertos: Teatro perdido, duelo, memoria del teatro. Problemas epistemológicos”, en Jorge Dubatti, *Una filosofía del teatro: El teatro de los muertos*, Lima, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático: 147-167.

<sup>17</sup> La figura del terrorista genera tensiones y no pocas controversias en el Perú contemporáneo. En general, su representación ha sido poco abordada en la producción cultural. En el caso del teatro, algunos textos de excepción son *Pequeños héroes* (1988), de Alfonso Santistevan; *Respira* (2009) y *Cómo crecen los árboles* (2014), de Eduardo Adrianzén; y *La cautiva* (2014), de Luis Alberto León. Las reflexiones de Bernedo [2020] para el caso del cine de ficción resultan pertinentes también para estudiar las formas en que este personaje ha sido representado en la literatura y el teatro. La autora postula que parte importante de las dificultades para abordar su representación residen en la magnitud del daño ocasionado por Sendero Luminoso durante el conflicto armado interno, la falta de autocrítica de los subversivos como paso hacia la reparación del tejido social desgarrado y al imaginario construido en torno al terrorista a través de los discursos hegemónicos de memoria [2020: 271].

<sup>18</sup> El trabajo de Diéguez [2013: 163-263], donde se analiza un conjunto de performances que funcionan como alegorías del duelo en contextos latinoamericanos donde los cuerpos han sido desaparecidos en coyunturas de violencia (criminal o política), y el de Hibbett [2021], donde se discute cómo, en el caso peruano, el teatro puede contribuir a la construcción de una agenda de justicia social con enfoque de género, pueden ser un punto de partida para este debate.

- Encinas, Percy (2007): “Una aproximación a la dramaturgia del conflicto armado interno”, *Ajos y Zafiros*, 8/9: 101-120.
- (2012): “Teatro como práctica política en el Perú: dos momentos históricos”, *Gestos. Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, 53, 2012: 125-139.
- (2018): “Teatro y política en la sociedad peruana del post”, *Revista Conjunto*, 186, 2018: 50-55, Recurso web <[casa.co.cu/publicaciones/revistaconjunto/186/10%20Percy%20Encinas.pdf](http://casa.co.cu/publicaciones/revistaconjunto/186/10%20Percy%20Encinas.pdf)>. Fecha de consulta: 24-IX-2021.
- Gálvez, Héctor (2017): *La hija de Marcial*, Inédito.
- García Barrientos, José-Luis (2017): *Cómo se analiza una obra de teatro: Ensayo de método*, Madrid, Síntesis.
- Hibbett, Alexandra (2017): “Cargar con los huesos: *La hija de Marcial* de Héctor Gálvez”, *Disonancia*, Recurso web <[disonancia.pe/2017/09/27/cargar-con-los-huesos-la-hija-de-marcial-de-hector-galvez](http://disonancia.pe/2017/09/27/cargar-con-los-huesos-la-hija-de-marcial-de-hector-galvez)>. Fecha de consulta: 24-IX-2021.
- (2019): “La problemática centralidad de la víctima”, en Lucero De Vivanco y María Teresa Johansson (eds.), *Pasados contemporáneos: Acercamientos interdisciplinarios a los derechos humanos y las memorias en Perú y América Latina*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert: 147-165.
- (2021): “Theatre for transformative gender justice: A comparison of three Peruvian plays on rape during political violence”, en Jelke Boesten y Helen Scanlon (eds.), *Gender, Transitional Justice and Memorial Arts: Global Perspectives on Commemoration and Mobilisation*, Londres/Nueva York, Routledge: 230-247.
- Jelin, Elizabeth (2012): *Los trabajos de la memoria*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- Ricoeur, Paul (1998): “La identidad narrativa”, en *Historia y narrativa*, Barcelona, Paidós/Universitat Autònoma de Barcelona: 215-230.
- Robles-Moreno, Leticia (2018): “Diálogos del cuerpo y fuerza política: Conflicto armado interno (1980-2000)”, en Juan de Castro y Leticia Robles-Moreno (coords.), *Contrapunto ideológico y perspectivas dramáticas en el Perú contemporáneo*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú/Casa de la Literatura Peruana: 323-350.
- Saona, Margarita (2017): *Los mecanismos de la memoria: Recordar la violencia en el Perú*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vargas Salgado, Carlos (2012): “Para abrir la caja de Pandora: Una aproximación al teatro peruano del conflicto armado interno”, en Laurietz Seda (ed.), *Teatro contra el olvido*, Lima, Universidad Científica del Sur: 119-130.
- (2020): *Teatro peruano en el tiempo del miedo: Estética, historia y violencia (1980-2000)*, Arequipa, Aletheya.
- Villanueva, Jorge (2020): *La dramaturgia peruana del conflicto armado interno a través de tres obras de teatro: Un enfoque ético que inhibe la política emancipatoria*, Tesis, Pontificia Universidad Católica del Perú.