

# Recordando desde el presente la historia del Perú: análisis de los procedimientos de la obra teatral *Los héroes de mi patria*

Remembering the history of Peru from the present: Analysis of the procedures of the play *Los héroes de mi patria*

Federico Abrill\*

Universidad Científica del Sur. Lima, Perú

fabrill@cientifica.edu.pe

ORCID: 0009-0001-0648-5163

**Citar como:** Abrill, F. (2025). Recordando desde el presente la historia del Perú: análisis de los procedimientos de la obra teatral *Los héroes de mi patria*. *Desde el Sur*, 17(1), e0003.

## RESUMEN

El teatro de memoria aborda hechos claves en el desarrollo de la sociedad y sus propuestas buscan investigar tanto en los temas que aborda como en la forma en que se escenifica. *Los héroes de mi patria* pertenece a esta teatralidad y tiene un mecanismo muy particular. En esta obra el autor revisa, a la vez, el archivo histórico del país y la vida de su familia militar. A través del análisis de su dramaturgia, puesta de escena y la visión de su creador, se visualizan los procedimientos que plantea esta puesta para abordar ambos temas, y se encuentra un mecanismo dinámico donde se cruza lo íntimo con la reconstrucción de la historia oficial. Una forma de abordaje que invita a innovar en las teatralidad de la memoria y su experiencia en el público.

## PALABRAS CLAVE

Teatro contemporáneo, historia social, dramaturgia

## ABSTRACT

The theater of memory addresses key events in the development of society and its proposals increasingly seek

---

\* Autor corresponsal: Federico Abrill, Universidad Científica del Sur. Lima, Perú. Correo: [fabrill@cientifica.edu.pe](mailto:fabrill@cientifica.edu.pe)

to investigate both the topics it addresses and the way it is staged. *Los héroes de mi patria* belongs to this theatricality and has a very particular mechanism. In it, the author reviews his archive and, at the same time, the country's historical archive, reviewing the life of his military family. By analyzing its dramaturgy, staging and the vision of its creator, it has been possible to study the procedures that this staging proposes to address both themes, finding a dynamic mechanism where the intimate intersects with the reconstruction of official history. A form of approach that invites innovation in the theatricality of memory and its experience in the audience.

#### KEYWORDS

Contemporary theater, social history, dramaturgy

### Introducción

En el bicentenario de la independencia del Perú se desarrollaron diferentes propuestas con ánimo de reflexionar sobre la identidad nacional. El teatro siempre ha sido un espacio idóneo para revisar la historia y vincularse con ella. No en vano cuando Erwin Piscator (1976) investigó los acontecimientos teatrales de su época y el impacto en su sociedad, encontró en el arte teatral un lugar que permite revisar la historia y visibilizar las luchas que la sociedad ha normalizado.

En Latinoamérica, las prácticas teatrales a inicios de los 80 encontraron nuevos rumbos, y cuestionaron el teatro que se hacía en centros culturales y teatros establecidos que buscaban evidenciar historias más propias y alejarse de los clásicos, en el cual:

lo político no se configura por las problemáticas y los temas, sino especialmente por la manera en que se construyen las relaciones con la vida, con el entorno, con los otros, con la memoria, la cultura e incluso con lo artísticamente establecido (Diéguez, 2009, párr. 1).

Desde entonces, nuevas experiencias escénicas aparecen influenciadas ya no solo por corrientes teatrales europeas.

Así, se crearon nuevas teatralidades influenciadas por sus contextos, y se construyeron piezas de teatro más interesantes, que daban lugar a procedimientos innovadores. A veces estos procedimientos cruzaban los límites entendidos por la ficción, buscando mayor impacto en los espectadores. Entre estas teatralidades se encuentran la *performance*, el teatro documento, el biodrama, el teatro testimonial, entre otras. Todas las

mencionadas tienen como punto común dejar de lado al personaje y dar lugar al creador en la escena. Presentar al creador como un «yo».

Cuando el intérprete trae consigo a escena «los archivos de sus propias historias» (Brownell y Hernández, 2017) despliega su pasado y lo revisa como un presente. Y si ese archivo apela a la memoria colectiva, entramos al territorio del «teatro de la memoria».

Según Genny Cuervo (2022), investigadora colombiana, la finalidad de la representación que usan el archivo personal y la memoria como procedimiento es:

La reconstrucción de la memoria herida, que transitamos como país y que suma las voces de quienes han padecido directamente la guerra, es una tarea de reparación y justicia a la que se adhiere el arte como camino idóneo para la sanación y para la resignificación que requiere este proceso (p. 22).

Se puede entender entonces que el objetivo de la memoria en escena es generar un acto de reparación para, en primer lugar, sanar la herida abierta relacionada con el tema presentado —en el contexto de la investigación de Cuervo se refiere a los hechos generados por la guerra interna colombiana— y, en segundo lugar, resignificarla.

En Lima, el 6 de agosto de 2024, en el Teatro de Lucía, un espacio con unas 100 butacas, se estrenó *Los héroes de mi patria*, obra escrita e interpretada por Ernesto Barraza Eléspuru y dirigida por Rocío Limo. En esta obra el autor investiga sobre quiénes eran sus antepasados, todos militares que participaron en la lucha por la independencia del Perú y la construcción de la patria (Correo, 2024). Lo que parece a simple vista una revisión histórica se convierte en un ejercicio de memoria colectiva, que, gracias a una serie de mecanismos dramáticos, se distingue dentro de las producciones de su tipo.

El presente artículo busca, desde el estudio del procedimiento central de esta obra, cuestionar los límites de las dramaturgias liminales, y cómo jugar con estos límites puede generar espectáculos diversos que enriquezcan las aproximaciones a la revisión de la historia y temas relacionados con la identidad nacional.

## **Materiales y trabajo**

Para este artículo se ha estudiado la dramaturgia y el video de la representación de la obra *Los héroes de mi patria* desde un enfoque teórico-conceptual fundamentado en el análisis textual, observaciones personales y herramientas metodológicas asociadas con la investigación de las artes escénicas.

Además, se ha entrevistado al intérprete y autor, Ernesto Barraza Eléspuru, y a la directora, Rocío Limo.

La obra fue presenciada dos veces durante la temporada, lo que permitió recopilar datos cualitativos desde la experiencia del investigador como espectador. El enfoque del análisis priorizó los conceptos de archivo, procedimientos dramáticos y teatralidades de la memoria.

Se aplicó una metodología hermenéutica para interpretar los significados planteados en la puesta y la dramaturgia, además de un análisis comparativo entre el texto, la puesta y la intención del autor, intérprete y directora.

Esta investigación respetó las normas de acceso y observación en eventos culturales, y utilizó material de texto y video con permiso del autor y directora.

### **El yo en escena y la memoria**

El teatro de la memoria es una aproximación a la creación de arte escénico que busca indagar en la memoria colectiva. El espectador accede a su memoria y la revisa notando cómo han sido afectados sus propios recuerdos por la historia oficial. Genny Cuervo (2022) plantea que existen cuatro formas en las que el espectador ve afectada su propia memoria o la de su entorno, al verse expuestos al ejercicio de la revisión:

1. La exclusión: cuando la historia es escrita por los vencedores
2. El régimen de silencio: cuando se olvida parte de la historia por un consenso social
3. La inclusión: cuando la historia favorece a quienes hacen el ejercicio de la memoria
4. El conflicto: cuando se desafía por completo la historia oficial, generando una problemática (p. 13).

En esta investigación, se centrará en el uso del archivo propio como punto de partida de la creación. Es decir, cuando la memoria puesta en escena es interpretada por quien la ha vivido. Según la entrevista hecha por Bronwell y Hernández (2016) a Tellas, este procedimiento transforma la obra en fenómeno vivo y presente, y presenta el pasado como algo que amenaza el hoy.

Este fenómeno se puede entender mejor con el concepto de repertorio planteado por Diana Taylor (2003): «El repertorio, por otro lado, actúa como memoria corporal: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible» (p. 56).

Entonces ya no solo presenciamos el relato del pasado y su escenificación, sino lo observamos desde los ojos de su propio protagonista. Es entonces que el repertorio y el archivo se complementan en escena y dan forma a una pieza donde se activa la memoria en búsqueda de sanación y resignificación (Cuervo, 2022).

Para la construcción de los espectáculos de teatro de la memoria, se asocian muchas herramientas. El archivo personal se indaga de diferentes maneras, según la aproximación de sus creadores. En su entrevista a Alan Pauls (2007), Tellas menciona que existen una serie de elementos que permiten la construcción de una pieza que indague el archivo y lo presente como productos escénicos. Entre ellas, están las siguientes:

- El usar el espacio como dispositivo de creación y ser conscientes no solo de sus características, sino de lo que genera a quienes ingresan en él.
- El uso de objetos como detonadores del archivo personal.
- La escritura desde el yo presentando un testimonio desde la narración individual y propia.
- La acción performática como recurso teatral, donde el uso de elementos como baile, danza, música y otras acciones similares brindan sensación de espectacularidad.

Se entiende entonces que estos elementos ayudan a la construcción de una propuesta escénica, pero su principal recurso es el intérprete y su archivo. Esto tiene en cuenta que muchas veces los recursos expresivos del intérprete no son los de un actor formado y, por ende, la obra se sostendrá más en su testimonio que en sus capacidades escénicas. De esta forma, el mecanismo busca, en el ejercicio de revisión de la memoria personal, animar la revisión de la memoria de los espectadores.

### **La teatralidad del yo en el Perú**

En el Perú, no existe una investigación que haya indagado sobre el desarrollo de los procedimientos usados en el teatro del yo de manera sistémica desde su aparición. Sin embargo, Gabriela Javier, en su estudio sobre el teatro testimonial (2019), clasificó las producciones realizadas hasta entonces en dos categorías:

- Centrado en lo biográfico y lo íntimo
- Centrado en evidenciar una experiencia de relevancia social, en relación con el trauma o el acto de visibilización

Es claro que Javier (2019) se plantea estas categorías desde el punto de vista de la creación. Para establecer esta división analiza varias obras

propias de esta corriente, y se centra en dos espectáculos claves: *Pájaros en llamas* (2017) de Mariana de Althaus, que pertenece a la categoría de obra centrada en lo biográfico e íntimo, y *Proyecto 1980/2000. El tiempo que heredé* (2014), creado y dirigido por Sebastián Rubio y Claudia Tangoa.

Sobre *Pájaros en llamas*, Javier (2019) menciona:

*Pájaros en llamas* parte de las historias personales de Marisol Palacios y Fernando Verano, quienes atravesaron de forma cercana pérdidas de familiares en accidentes aéreos y que intervienen, además, en la puesta en escena (p. 72).

En cuanto a *Proyecto 1980/2000. El tiempo que heredé*, Javier (2019) propone la siguiente sinopsis:

En *Proyecto 1980-2000. El tiempo que heredé*, Sebastián Rubio y Claudia Tangoa, directores y autores, deciden invitar a participar a cinco jóvenes, entre hombres y mujeres, que eran familiares de personajes implicados directamente en el Conflicto Armado Interno (CAI): Lettor Acosta, hijo de un militar que perteneció a un grupo antiterrorista para combatir el terrorismo; Amanda Hume, hija de Gilberto Hume, periodista que dirigía el medio televisivo en el que se divulgaron los vladivideos; Manolo Jaime, hijo de la secretaria de Montesinos; Sebastián Kouri, hijo de Alberto Kouri, el excongresista que aparece en el primer vladivideo; y Carolina Oyague, hermana de Dora Oyague, estudiante de La Cantuta que fue desaparecida por el Grupo Colina (p. 46).

Teniendo en cuenta esta división podemos hacer una inferencia sobre el teatro de la memoria y su finalidad. En el caso de *Pájaros en llamas* notamos un interés de abrir lo íntimo para resignificar el concepto de duelo y pérdidas, mientras que *Proyecto 1980-2000* está más enfocado en evidenciar y replantear la memoria colectiva sobre un hecho que marcó el país. Se puede inferir entonces que cuando una obra de teatro apela a lo más íntimo busca una resignificación, a diferencia de cuando se plantea en escena un evento de mayor impacto social, ya que busca la reparación o abrir un proceso de sanación.

Para Steven Pressfield (2002), el acto creativo no se centra en el desarrollo de conceptos. Se trabaja desde abrir un territorio donde las definiciones solo sirven para articular un camino. Es decir, el proceso de creación se desarrolla vinculando conceptos. En conexión con lo mencionado anteriormente, una obra de teatro que trabaje sobre el archivo personal puede navegar en su creación tanto por lo íntimo como por lo social, puede buscar reparación y también resignificación. Esto va de acuerdo con los conceptos planteados por Diéguez (2009) en su búsqueda de la liminalidad.

Las teatralidades liminales buscan igualmente ir en contra de lo establecido e institucionalizado. Sin embargo, aquí hay un detalle que es importante señalar. En el año de producción de la obra, 2024, varios teatros institucionales presentaron obras cuyas procedimientos incluyen teatralidades del yo. Para el presente artículo, analizaremos el caso de la programación de Teatro La Plaza (2024), uno de los principales teatros ubicado en el distrito de Miraflores, en Lima.

En el Ciclo de Sala de Parto de 2025 dos de sus tres obras (*Medio Amor Medio Miedo* de Eme y *Victoria en el espejo* de Carla e Inés Coronado) usan procedimientos desde el testimonio. De su temporada regular, una de las cuatro obras estelares cuenta el testimonio de su protagonista ante un cáncer de mama. Ese es el caso de *Fuck cáncer* de Anahí de Cárdenas y Josué Méndez (Rivadeneira, 2024).

Es decir, estas teatralidades que se generaron para romper con lo institucional ya se encuentran dentro de la cartelera en uno de los espacios más emblemáticos de la ciudad. Esto no desmerece estos espectáculos, pero evidencia que sus mecanismos ya son conocidos. El presentar el propio archivo en escena es ahora un recurso reconocible y está en el cotidiano del espectador regular de teatro.

Volviendo al concepto del territorio, se entiende que en cuestión de creación estos mecanismos podrían variar de efecto si son utilizados de diferente manera. Para esto, se plantea entonces el concepto de *procedimiento*.

En el caso de la construcción dramaturgica, el procedimiento se puede entender como la combinación de elementos escénicos que, junto con la historia, plantea las reglas del juego al espectador y busca generar un impacto (Daulte, 2017). Con base en este concepto, analizaremos cómo Ernesto Barraza Eléspuru trabajó su pieza *Los héroes de mi patria* para entender luego en un análisis sus procedimientos.

## Antecedentes de la obra

Según el diario *Correo* (2024), la obra *Los héroes de mi patria* presenta:

la historia del autor, quien tras la venta de la casa familiar decide iniciar una investigación sobre su ascendencia materna que deriva en el (re)descubrimiento de una tradición militar en la que diversos personajes del pasado se encuentran relacionados con importantes acontecimientos de la historia del Perú (párr. 2)

La obra plantea a su propio autor como protagonista. A continuación, se presenta la sumilla biográfica que Barraza Eléspuru (2023) consigna en su último artículo académico.

Lima, 1979. Dramaturgo, director e investigador escénico. Doctor en Estudios Teatrales por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Decano y director de la Carrera de Artes Escénicas de la Universidad Científica del Sur. Miembro del Comité Editorial de la revista *Desde el Sur*. Miembro fundador de la Red Internacional de Investigadores de Teatro Latinoamericanos y europeos (RIITLE), adscrita a la UAB. Líder del Grupo de Investigación Voces Escénicas del Sur, adscrito a la Universidad Científica del Sur. Entre sus trabajos más recientes destacan *Transgeneracional* (2022), autoficción producida por la compañía Break Teatro de la que es cofundador desde 2010; y *2021: Violeta y los reptilianos* (2021) y *Ausente* (2020), estrenadas en formato digital. En 2021 publicó *Trilogía de la pandemia*, una compilación de textos dramáticos escritos durante la pandemia, editado por el Fondo Editorial de la Universidad Científica del Sur (p. 38).

Como indica su propia reseña, no es la primera vez que el autor utiliza el procedimiento del yo. Ya en 2022 su obra *Transgeneracional* presentó estos mecanismos. En el programa de mano de la obra, la directora, Vanessa Vizcarra, comenta lo siguiente:

Ernesto y Diego están gestionando los rastros materiales de sus generaciones pasadas, dispuestos a almacenarlos, desecharlos o reciclarlos, cuando descubren que estos objetos convocan fantasmas que aún tienen mucho que decirles. Las cajas, los muebles antiguos y las reliquias familiares se revelan y hacen aparecer historias del pasado (p. 01).

Algunos elementos descritos por Vizcarra y trabajados durante *Transgeneracional* son detonadores o parte de la obra *Los héroes de mi patria*. Pero su uso está orientado hacia otro campo, un territorio más amplio e implicante. La historia del Perú.

## La obra

La obra de Barraza Eléspuru empezó como una investigación del archivo físico heredado por su abuelo. En este archivo había información de sus antepasados, muchos de ellos vinculados a momentos clave de la independencia del Perú. Barraza Eléspuru señala: «Me interesaba la estética de teatro de objetivos pero también del teatro documento. Pensaba tal vez más en eso que el tema del testimonio» (2024, comunicación personal).

La escritura empezó con la indagación del archivo físico como puntos detonadores de la creación de la obra. Para dar forma teatral a la investigación, decidió otorgarse el rol de quien narra en primera persona cada paso de la búsqueda: «Todos estos documentos que fui encontrando y recolectando me hicieron ver que, en mi ascendencia materna, se puede

trazar una línea de tradición militar, a través de cinco generaciones que llevaron el mismo nombre» (2022, p. 07).

En un principio, el autor plantea explorar la vida de cinco antepasados suyos: el mariscal Juan Bautista Eléspuru; su hijo, el general Juan Norberto Eléspuru; su nieto, el general Juan Norberto Eléspuru; su bisnieto, el mayor Juan Norberto Eléspuru Báez; y, finalmente, su tataranieto, Juan Norberto Eléspuru Revoredo. Este último es el abuelo de Barraza Eléspuru y fue quien rompió la tradición familiar de hacer vida militar. Algo extraordinario de los antepasados del autor es que todos participaron en batallas decisivas en la vida bélica del país, entre ellas las batallas por la independencia del Perú.

Sin embargo, a medida que atraviesa esta búsqueda, Barraza Eléspuru comienza a soñar algo extraño: «Sueño con lo que fuimos. Sueño cuando podía sentir la tibieza de tus dedos, que eran como almohadas que me arrojaban. Sueño con lo que soy, en esta soledad en la que habito. Y sueño con fantasmas» (2022, p. 02).

A medida que Barraza Eléspuru investiga, va preguntándose quién o quiénes son los fantasmas que lo visitan y qué necesitan de él. Indagando en el archivo familiar y en sus propias investigaciones, descubre que la vida militar de su familia ha caído en el olvido dentro de la historia oficial. En un momento de la pieza llega a la siguiente conclusión: «Tarde o temprano todo se vuelve polvo. Y del polvo no se acuerda nadie» (Barraza Eléspuru, 2024, p. 13).

También descubre en su búsqueda la vida de otros personajes cercanos y que el mismo autor había olvidado para esta obra. En un principio la pieza buscaba reseñar la vida de los héroes de la familia, pero era inevitable que estos personajes poco a poco fueran incluidos. Entre ellos, sorprende el tío del general Juan Norberto Eléspuru Lasu, el reconocido pintor Francisco Laso, artista peruano del siglo XIX y referente del indigenismo nacional, así como también personajes escondidos, como una mujer que ubica como Olga, hermana de su bisabuelo, pero de la cual no encontró más información. Entre estos extremos se hallan también las mujeres de la familia de Ernesto, su madre y su abuela, que habitan partes importantes de su vida y su herencia familiar, que fueron esenciales en su investigación y archivo.

La cantidad de datos y personajes que encontró el autor en su investigación era enorme. Entonces halla un elemento de manera fortuita.

Un día, en uno de los cajones de la biblioteca que nunca había abierto, también encontré este libro que en el lomo lleva escrito el apellido de la familia. ¿Por qué no lo había visto antes? Con el pasar de las

páginas, me encuentro con que el libro traza la historia del mariscal Juan Bautista Eléspuru, nacido en Tacna en 1789 y su descendencia en el Perú, pero que con respecto a nuestra rama de la familia, la genealogía que continúa con su hijo el general Juan Norberto Eléspuru, casi termina con su nieto, el general Juan Norberto Eléspuru Laso.

El libro, publicado en 1957, no menciona a Juan Norberto Eléspuru Báez, el padre de mi abuelo, ni a mi abuelo, ni a sus hermanos, ni a sus hijos, que para entonces ya eran muchos. Entonces, entre las páginas del libro, cayó un sobre.

Dentro del sobre encontré una carta notarial en la que mi abuelo y sus hermanos le reclaman al autor que en el libro haya omitido la existencia de su padre (Barraza Eléspuru, 2024, p. 13).

El libro terminó siendo el elemento central que organiza todos los descubrimientos de Barraza Eléspuru. Para evitar el *polvo*, comenzó a completar el libro con las fotografías de aquellos que fueron olvidados o desplazados; así fue reconstruyendo su archivo y actualizándolo. Ahora, en esas páginas están aquellos olvidados, aquellos perdidos en su historia con los que sí fueron reconocidos por la historia: «Será que el polvo del que estoy hecho está compuesto de los sueños de todos esos héroes, cazadores de sueños, cuyas historias personales, como la mía, son parte de esa otra historia que se escribe con H mayúscula» (Barraza Eléspuru, 2024, p. 15).

## El procedimiento y sus elementos

Con los elementos planteados se puede entender claramente que se trata de una obra que ha basado su construcción en el archivo. Barraza Eléspuru escribió *Los héroes de mi patria* como una pieza centrada en su propia búsqueda, en la que se aleja de un personaje y se pone a él como protagonista. Por ende, habilita la dramaturgia del yo y accede a su propio archivo y al de sus antepasados a través de los objetos heredados por su abuelo. A medida que va mostrando cada elemento, revelará cada detalle a través de un circuito cerrado. Lo último fue una decisión que la directora, Rocío Limo, junto con Barraza Eléspuru, tomaron para potenciar el dispositivo. Ella señala: «Sentía que era una bonita manera de utilizarlo, en donde no vea al actor, que no vea una escena, sino que veo lo que el actor ve, que era además el testimonio real de la historia» (2024, comunicación personal).

Lo que sí podría ser novedoso a simple vista es que no busca debatir sobre la historia oficial; más bien, a través de la línea de tiempo que propone esta historia, ubica los hitos olvidados por donde transitaban los familiares de Barraza Eléspuru. Así, la pieza cuestiona el régimen de silencio que ha preferido otros hitos y otros personajes, mientras el autor repara ese daño, y los vuelve a incluir en el registro familiar. Este dispositivo de revisión y

resignificación de la memoria personal abre la puerta a pensar en la revisión de la memoria propia, del archivo personal de cada espectador.

La estructura de la obra también se aleja de las construcciones regulares de la dramaturgia del yo. Barraza Eléspuru abre un archivo de extrema complejidad y lo plantea en escena como una búsqueda, llena de datos e información. La obra pierde foco en tanto se van encontrando personajes nuevos en la revisión de la vida de los héroes. Hay que recordar que la obra plantea inicialmente una premisa, revisar la vida de cinco personajes, pero cuando la investigación se amplía, el caos aparece. Por ello, el autor propone el libro como un objeto canalizador del caos y que reorganiza no solo la información, sino también la estructura de la propia obra. Barraza Eléspuru señala:

El hallazgo del libro sí ayudó mucho a construir, a ordenar la obra, porque hubo un momento en el que sí, la obra tenía demasiada información. Creo que hubo dos cosas importantes, primero cuando me di cuenta de que la obra hablaba del Perú. Me di cuenta de que mis antepasados sí podían hablar de la historia del Perú y que a través de ellos yo podía ponerme en un lugar en el presente, y lo segundo sí fue que cuando encontré el libro encontré que también había un paralelo entre la historia que narra el libro y la historia del olvido, que es un constante en nuestra historia (2024, comunicación con el autor).

Y en vez de plantear el hallazgo desde el inicio de la obra, el autor propone mantener la estructura de su investigación. Es decir, permitir el caos y reorganizarlo por el hallazgo azaroso del libro y la carta notarial. De pronto, resignifica el viaje de una investigación a una actualización del registro de la vida del propio autor.

Este procedimiento podría sonar ajeno al mundo teatral, pero es muy común en los sistemas de narración. Se encuentra con mayor frecuencia en el cuento y Ricardo Piglia (1986) lo explica con detalle en su libro *Formas breves*. Un cuento tiene dos historias, una visible y otra que oculta, pero una vez que avanza lo evidente, se forma y se descubre por sorpresa.

Barraza Eléspuru usa este recurso en primer lugar porque la obra comienza a tomar forma de narración por encima de obra de teatro. Si bien hay un sentido de acción activado por la búsqueda del archivo y tratar de encontrar quién lo visita en sueños, la obra se centra más en los descubrimientos del archivo. Se toma tiempo explicando cada personaje, su historia y los objetos que lo rodean.

La historia visible entonces es la búsqueda, pero la que oculta y comienza a delinear en las costuras es la aparición del libro; primero al

presentar información que no entra en la historia oficial y, luego, al poner el registro oficial de esa historia y la carta notarial. De este modo, al final de la obra el autor reconstruye su propio archivo y da lugar a personajes olvidados, a personajes que marcaron su propia historia y que, a la vez, también son parte de la historia de su país. Lo que empezó como un ejercicio de investigación termina como un acto de reivindicación.

Al usar este recurso narrativo, la obra también rompe sus propios límites. Usualmente una obra —incluidas las que traman desde el yo— trabajan con una acción central que va de inicio a fin de la obra. Aquí la acción se transforma con la aparición del libro y la misión pasa de investigar a reivindicar con mucha facilidad. Esto es muy común en la escena contemporánea. Para entender este mecanismo hay que tener en cuenta lo planteado por Óscar Cornago: «En la estela de la performance, la escena se revela como un espacio de indefinición, tránsito o inestabilidad donde los géneros artísticos se cruzan y el concepto de representación se ve enfrentado a sus propios límites» (p. 25).

Hoy en día no se puede hablar de definiciones concretas que separen la construcción de las artes. Los procesos de creación se redefinen en el acto de entenderse a sí mismos. Ricardo Halac (2017), en su publicación *Escribir teatro*, se refiere a que la construcción dramática en el contemporáneo ya no se realiza bajo los cánones aristotélicos, sino que se organiza por los materiales que presenta la obra; es decir, la obra se configura a sí misma en una estructura idónea que permite contar la historia que lleva.

Esto es lo que hace *Los héroes de mi patria*: se ordena ella misma mientras prestando conceptos de la narrativa y dándoles foco a los descubrimientos de la búsqueda de su propio protagonista por sobre su punto de partida, lo que permite inclusive cambiar la acción central de su obra y alterarla por un «bien mayor», la reconstrucción del archivo vivo del autor.

### **La activación de la teatralidad de la memoria**

El teatro de la memoria tiene como finalidad impactar en el espectador, en su propia memoria, y lograr una sanación y resignificación. Si bien no siempre se consigue, existen mecanismos que lo permiten.

En la obra de Barraza Eléspuru, el proceso de resignificación está presente en la misma construcción dramática. El protagonista/autor de la pieza resignifica su propio archivo y se puede ver cómo él y sus ancestros (militares o no) atraviesan la historia del Perú. Esta acción que ocurre durante toda la obra, y que descubrimos mientras se despliega en la trama, invita a los espectadores, desde la empatía, a revisar el propio archivo. En el caso de una obra de teatro que usa el testimonio como base, la empatía es algo que se consigue casi de manera inmediata.

Nicole Senerman, miembro del grupo de Teatro de Chile y actriz de la obra *El año en que nací* de Lola Arias, comenta:

Quando tú estás contando tu historia es muy raro que alguien haga un juicio, o que digan que lo hiciste mal. Es lo que te pasó y te lo está contando cómo le pasó. Si lo empiezas a representar, pasa una cosa que es que empiezas a decir que es raro. Ahí hay algo, contar las cosas como si estuvieras conversando con amigos (Equipo Hiedra, 2015).

Al plantear la obra desde el yo, Barraza Eléspuru asegura no solo verosimilitud en su relato, sino que empatiza con su búsqueda y, a la vez, la relaciona con la búsqueda del propio espectador. Es decir, en la acción de buscar en su propio archivo, el público empieza a indagar en el suyo, directa o indirectamente, durante o luego de la obra. En el acto de la resignificación de su propia historia y dar lugar a aquellos personajes olvidados en su historia, Barraza Eléspuru nos invita a revisar la nuestra y dar lugar a nuestros seres olvidados.

La revisión del archivo por parte del espectador podría ser un acto aún muy personal para considerarlo como un acto de memoria colectiva. Recordemos que la memoria colectiva es definida como un mecanismo por el cual se construye de manera social el pasado.

En este punto la obra opera utilizando la línea de tiempo de la historia del Perú y la búsqueda de una identidad nacional (tanto del autor como la de sus ancestros). Esto permite que el espectador, en función de ese marco, revise su propia historia. Con ello se logra una suerte de reparación simbólica que Patiño (2010) define como:

medidas específicas de carácter no pecuniario ni indemnizatorio que buscan subvertir las lógicas de olvido e individualidad en las que suelen caer las sociedades en donde se perpetraron violaciones a derechos humanos, ampliando hacia la comunidad el dolor de las víctimas, a través de una mirada crítica de lo pasado que trasciende al futuro (p. 54).

Si bien Barraza Eléspuru no pertenece a un grupo vulnerado ni presenta en su archivo a personajes que se puedan considerar con estas características, el archivo del público sí puede tener dentro de su marco histórico de revisión a personajes (o mejor dicho familiares) que hayan sido silenciados, vulnerados o marginalizados.

El procedimiento de construcción de la obra *Los héroes de mi patria* plantea una mirada de la historia desde lo personal (a través del archivo propio y familiar) traspasado por lo colectivo (a través de la historia del Perú). En este ejercicio, activa la pregunta referida a quiénes son los espectadores como peruanos en función de quiénes los antecedieron. Un acto

de reparación simbólico que, si bien impacta de manera diferente a cada espectador, puede abrir un diálogo que pone sobre la mesa la diversidad de historias silenciadas por la historia oficial y que permite su revisión.

Este procedimiento dramático es inusual dentro de las teatralidades de la memoria, ya que suelen estar centradas en historias donde las víctimas de un régimen o una población vulnerada revisan la memoria colectiva. Sin embargo, se puede alcanzar ese reconocimiento y reparación desde nuevas perspectivas, aprovechando los nuevos territorios que se abren en la creación teatral contemporánea y el ánimo del público por revisar su propia historia y la historia de su nación.

Según Barraza Eléspuru, en la construcción de la obra la pregunta principal que se hacía al encarar el archivo familiar era: «¿Quién soy yo a partir de ellos?... A través de ellos podía hablar de la historia del Perú y ponerme en un lugar en el presente» (2024, comunicación personal).

Esto generó una obra que tiene una manera innovadora de cuestionar la historia oficial, así como de revisar la memoria histórica, recordando que esta «no es unívoca ni oficial, sino una acumulación de memorias diversas en diálogo y en tensión» (Sánchez, 2016, p. 05).

## Conclusiones

Las celebraciones del bicentenario de la independencia del Perú han animado a la producción teatral a iniciar procesos relacionados con la revisión histórica. En este contexto, los mecanismos de construcción dramáticas centradas en el yo y la memoria se han popularizado. Esto podría motivar la pérdida del efecto de estas piezas, al alejarlas de su principal objetivo: la sanación y resignificación ante la historia oficial.

En los procesos creativos contemporáneos cada vez se trabaja menos desde las definiciones. Los elementos escénicos se usan para generar un efecto en el espectador a través de la construcción de la obra por medio de procedimientos dramáticos que siguen más intuiciones que estructuras establecidas.

*Los héroes de mi patria* de Barraza Eléspuru nace como una propuesta donde el autor e intérprete revisa la vida de sus antepasados, héroes y militares de la patria. Sin embargo, en esta búsqueda descubre otros personajes que son importantes en la vida de sus héroes y en la suya, y cuestiona el lugar que corresponde a cada personaje encontrado en la historia del Perú.

La obra busca recursos desde su propia construcción. Se aleja de las estructuras aristotélicas y usa elementos de la narrativa para organizarse. Además, incluye en escena y de manera evidente los procesos de

«resignificación», de modo que invita a los espectadores a revisar su propia historia utilizando como marco de referencia la historia oficial del Perú y posicionarse sobre ella.

Si bien dentro de la obra no se busca un sentido de reparación simbólico, abre la puerta a revisar la historia individual en la memoria colectiva y poner sobre la mesa la historia silenciada o marginalizada de los espectadores.

Esta es una propuesta novedosa de acceder a la memoria colectiva y revisar la historia del Perú desde nuevos procedimientos que complementen los que ya emplea el teatro de la memoria, sea ficción o testimonial, teniendo en cuenta la importancia de revisar constantemente la historia que marca el país y la propia para crear una identidad nacional para el presente y el futuro.

### **Contribución de autoría**

Federico Abrill cumplió con todas las funciones CRediT.

### **Fuente de financiamiento**

Autofinanciado.

### **Potenciales conflictos de interés**

Ninguno.

### **Agradecimientos**

A Rita Álvarez, Ernesto Barraza-Eléspuru y Rocío Limo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barraza Eléspuru, E. (2023). *Dramaturgias de la familia entre el documento y la ficción. Mecanismos de teatro testimonio en la creación colectiva Transgeneracional*. En J. Dubatti y L. Lora (ed.), *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Tomo IV. Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramática.

Barraza Eléspuru, E. (2024). *Los héroes de mi patria*.

Brownell, P. y Hernández, P. (2017). Biodrama | Proyecto Archivos: experiencias y proyecciones en la escena teatral. En V. Tellas (ed.), *Biodrama, Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos*. Universidad Nacional de Córdoba

Cornago, Ó. (2005) *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Iberoamericana y Vervuert.

Correo. (30 de julio de 2024). Obra «Los héroes de mi patria» se estrena el próximo 6 de agosto en Teatro de Lucía. <https://diariocorreo.pe/cultura/obra-los-heroes-de-mi-patria-se-estrena-el-proximo-6-de-agosto-en-teatro-de-lucia-noticia/>

Cuervo, G. (Inv.). (2022). *Teatralidades de la memoria. Diálogos creativos entre víctimas y artistas en el marco del conflicto armado colombiano*. Ministerio de Cultura de Colombia. <https://repository.bellasartes.edu.co/handle/123456789/601>

Daulte, J. (2017). *Juego y compromiso: el procedimiento*. *Pausa*, 39. <https://www.revistapausa.cat/juego-y-compromiso-el-procedimiento/>

Diéguez, I. (2009). Escenarios y teatralidades liminales: Prácticas artísticas y socioestéticas. *Archivo Artea*. <https://archivoartea.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/>

Equipo Hiedra. (18 de noviembre de 2015). ¿Teatro documental, teatro biodramático? *Hiedra*. <https://www.revistahiedra.cl/entrevistas/teatro-documental-teatro-biodramatico/>

Halac, R. (2017). *Escribir teatro. La dramaturgia actual puesta a punto*. Libros del Balcón.

Halbwachs, M. (1927). *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos.

Javier, G. (2019). *Mecanismos dramáticos para la construcción identitaria en el teatro testimonial: proyecto 1980-2000: El tiempo que heredé y Pájaros en llamas*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/15678>

Pauls, A. (2007). Secuestrar la realidad. Una entrevista con Vivi Tellas por Alan Pauls. En V. Tellas (ed.), *Biodrama, Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos*. Universidad Nacional de Córdoba

Piscator, E. (1976). *El teatro político*. Ayuso.

Pressfield, S. (2002). *The war of art. Winning the inner creative battle*. Rugged Land.

Patiño Yepes, A. (2010). Las reparaciones simbólicas en escenarios de justicia transicional. *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos*, 21(2), 51-61. <https://www.corteidh.or.cr/tablas/r27292.pdf>

Rivadeneira García, A. (17 de abril de 2024). Lo tenía todo; entonces llegó el cáncer. Anahí de Cárdenas abre su corazón en obra de teatro. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/luces/teatro/lo-tenia-todo-entonces-llego-el-cancer-anahi-de-cardenas-abre-su-corazon-en-obra-de-teatro-fuck-cancer-josue-mendez-merly-morello-actriz-actuacion-tratamiento-autoayuda-noticia/>

Sánchez, J. A. (2015). *Ensayo sobre los testigos*. En *Mapa Teatro / 30 años*. Ministerio de Cultura de Colombia.

Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Universidad Alberto Hurtado.

Teatro La Plaza. (20 de noviembre de 2024). *Sala de parto*. <https://laplaza.com.pe/sala-de-parto/>

Vizcarra, V. (2022). *Transgeneracional*. [Programa de mano].

**Federico Brill** es actor, director, dramaturgo y guionista de cine y televisión. Ha estrenado 60 obras de su autoría en el Perú, de diferentes formatos y dirigidos a públicos diversos. Es docente de Artes Escénicas en la Universidad Científica del Sur y dirige su compañía de teatro.

Recepción: 12/9/2024

Aceptación: 9/1/2025