

# CENTROAMERICANA

## 25.1

Revista semestral de la Cátedra de  
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore  
Milano – Italia



EDUCatt

2015

# CENTROAMERICANA

25.1 (2015)

*Direttore*

DANTE LIANO

---

*Segreteria:*

Simona Galbusera

Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere

Università Cattolica del Sacro Cuore

Via Necchi 9 – 20123 Milano

Italy

Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667

E-mail: [dip.linguestraniere@unicatt.it](mailto:dip.linguestraniere@unicatt.it)

---

*La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.*

*Comité Científico*

Arturo Arias (University of Texas at Austin, U.S.A.)

Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)

Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)

Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)

Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)

Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)

Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)

Werner Mackenbach (Universität Potsdam, Deutschland)

Marie-Louise Ollé (Université Toulouse– Jean Jaurès, France)

Alexandra Ortiz-Wallner (Freie Universität Berlin, Deutschland)

Claire Paillet (Université Toulouse– Jean Jaurès, France)

Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)

Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)

José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)

Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)

Michèle Soriano (Université Toulouse– Jean Jaurès, France)

*Dei giudizi espressi sono responsabili gli autori degli articoli.*

Sito internet della rivista: [www.centroamericana.it](http://www.centroamericana.it)

© 2015 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica

Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215

e-mail: [editoriale.dsu@educatt.it](mailto:editoriale.dsu@educatt.it) (produzione); [librario.dsu@educatt.it](mailto:librario.dsu@educatt.it) (distribuzione)

web: [www.educatt.it/libri](http://www.educatt.it/libri)

ISBN: 978-88-6780-962-2

## ÍNDICE

MICHELA CRAVERI

*Cruces, cuerpos y comida en la representación del espacio ritual maya* ..... 5

ALESSANDRA GHEZZANI

*La traduzione dei «Raros» come studio culturale* ..... 29

GLORANTONIA HENRÍQUEZ

*Amor y erotismo en los «Sonetos de uso doméstico»  
de José Coronel Urtecho* ..... 51

EMANUELA JOSSA

*De la “audiencia de los confines” a la ‘audiencia de los márgenes’.  
El teatro de la memoria de Jorgelina Cerritos* ..... 71

*Instrucciones a los autores* ..... 97

Normas editoriales y estilo ..... 97

Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana» ..... 98

## DE LA “AUDIENCIA DE LOS CONFINES” A LA ‘AUDIENCIA DE LOS MÁRGENES’ *El teatro de la memoria de Jorgelina Cerritos*

EMANUELA JOSSA  
(Università della Calabria)

**Resumen:** El propósito de este trabajo es presentar un análisis de la obra teatral *La audiencia de los confines. Primer ensayo sobre la memoria* (estrenada y publicada en el año 2013) de la dramaturga salvadoreña Jorgelina Cerritos. Como el subtítulo señala, es la primera obra de una serie, precisamente una trilogía, cuyo eje temático es la recuperación de la memoria tanto histórica como íntima e individual. En este primer ensayo, la autora pone en escena la Historia, la Memoria y la Verdad, cuya articulación parece ser el camino necesario para la construcción de un espacio renovado de convivencia y sociabilidad. De ese modo, la recuperación de la memoria adquiere un sentido ético, como afirma Paul Ricoeur, cuya reflexión acerca de la narración, la historia y la memoria representa el marco teórico de este trabajo. Por otro lado, el análisis se lleva a cabo teniendo en cuenta que el drama tiene un destino teatral: se investiga tanto el texto escrito, con sus diálogos y acotaciones, como su puesta en escena. La fractura y la continuidad entre la dramaturgia y la representación teatral determinan un cambio radical de la recepción. Se examina la experiencia estética del lector y del público, considerándola como un proceso dinámico.

**Palabras clave:** Jorgelina Cerritos – Literatura salvadoreña – Teatro – Memoria.

**Abstract:** From the “audiencia de los confines” to the ‘audiencia de los márgenes’. **The Theatre of the Memory of Jorgelina Cerritos.** The present work offers an analysis of the play *La audiencia de los confines. Primer ensayo sobre la memoria* (staged and published in 2013) by Salvadorian playwright Jorgelina Cerritos. As the subtitle suggests, the play is the first part of a trilogy which focuses on the reclamation of historical as well as individual memory. In this first “attempt”, Cerritos stages History, Memory and Truth, whose articulation appears to be the necessary path for building a renewed space for cohabitation and sharing. Reclaiming memory thus acquires ethical implications, as argued by Paul Ricoeur, whose elaborations on history, memory and recognition provide the theoretical framework for this paper. Moreover, my analysis will engage with the theatrical

dimension of the play, focusing on the written text, with its dialogues and stage directions, as well as on its staging. As the fractures and continuities between the text and its performance trigger a radical change in its reception, I will also analyze the reader and the audience's aesthetic experience, considering it as a dynamic process.

**Key words:** Jorgelina Cerritos – Salvadorian literature – Theatre – Memory

### *Asedios a la memoria*

Había una vez una historia tan horrenda,  
tan horrenda, tan, pero tan horrenda,  
que se asustaba de sí misma  
y simplemente se quería olvidar  
(Jorgelina Cerritos)

Introduciendo su drama *La audiencia de los confines. Primer ensayo sobre la memoria*<sup>1</sup>, Jorgelina Cerritos considera que El Salvador se encuentra con «una audiencia histórica pendiente»<sup>2</sup>: a su parecer, los salvadoreños están «confinados en el olvido» y «la desmemoria se pasea entre nosotros reinando en la oscuridad»<sup>3</sup>. La falta de memoria y la tergiversación de la historia determinan la incapacidad de reconocerse, de asumir una propia identidad. Por lo tanto, la autora propone una “audiencia del pasado”, para que los salvadoreños empiecen a reconocerse.

El pasado al que se refiere Jorgelina es la historia de su país, en general, y más específicamente el período de la violencia del estado y luego de la guerra civil en El Salvador. Cuando terminó el conflicto, en el año 1992, con la firma de los Acuerdos de Paz se estableció la constitución de una comisión de la

---

<sup>1</sup> J. CERRITOS, *La audiencia de los confines. Primer ensayo sobre la memoria*, en *Conjunto. Revista de teatro latinoamericano*, Casa de las Américas, 2013, 167, pp. 62-79.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

verdad que investigara los crímenes de guerra. «Puertas y ventanas abiertas»<sup>4</sup> para que millares de personas relataran su experiencia de violencia a la comisión o a otras instituciones. El resultado de estos testimonios fue *De la locura a la esperanza: la guerra de los doce años en El Salvador*, publicado en 1993. El informe corrobora la dimensión narratológica de la historia basada en los testimonios, y funda un horizonte para la memoria colectiva que se pone en una relación de analogía y continuidad con la memoria individual<sup>5</sup>.

Sin embargo, Jorgelina Cerritos evidencia un vacío de memoria y advierte la necesidad de una nueva audiencia. ¿Por qué?

Muchos se quedaron en el silencio de su propio dolor y no testimoniaron y, por otra parte, el informe presenta sólo los «graves hechos de violencia»<sup>6</sup> con impacto o repercusiones fuertes en la sociedad civil<sup>7</sup>. No se discute en este aspecto la necesidad, por parte de la comisión, de escoger los casos más representativos; simplemente se constata un hecho: a nivel institucional, la recuperación de la memoria cuenta desde el principio con un vacío, implica una porción de olvido, quizás necesario. Por otra parte, el informe, presupuesto de la conservación de la memoria histórica no consigue cumplir con una parte de su compromiso. Como advierte Dante Liano, muy pocos han

---

<sup>4</sup> *De la locura a la esperanza: la guerra de doce años en El Salvador. Informe de la comisión de la verdad para El Salvador*, en <[www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/elsalvador](http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/elsalvador)>, p. 2 (consultado el 4/02/2015).

<sup>5</sup> Sobre memoria colectiva e individual, cfr. P. RICOEUR, *La memoria, la storia, l'oblio*, Cortina editore, Milano 2003, pp. 133-187. Sobre memoria, reconciliación y amnistía en El Salvador se reenvía a C. MARTÍN BERISTAIN, *Diálogos sobre la reparación. Qué reparar en los casos de violaciones de derechos humanos*, Ministerio de justicia y Derechos Humanos, Quito 2009.

<sup>6</sup> *De la locura a la esperanza*, p. 10.

<sup>7</sup> Basándose en esos criterios, la Comisión investigó dos tipos de casos: «a. Los casos o hechos individuales que, por sus características singulares, conmovieron a la sociedad salvadoreña y/o a la sociedad internacional; b. Una serie de casos individuales de características similares que revelan un patrón sistemático de violencia o maltrato y que, vistos en su conjunto, conmovieron en igual medida a la sociedad salvadoreña, sobre todo por cuanto su objetivo fue impactar por medio de la intimidación a ciertos sectores de esa sociedad». *Ivi*, p. 10.

leído los informes en su totalidad, debido a la violencia del contenido y a la dificultad (añado yo, falta de voluntad) para hacer públicos estos documentos<sup>8</sup>.

En el apartado “El mandato” del informe, citando los Acuerdos, se reitera la importancia de alcanzar la verdad histórica, junto a la justicia: «para que esa verdad no sea instrumento dócil de impunidad sino de justicia, requisito *sine qua non*»<sup>9</sup>. Refiriéndose a la violencia de los años 80, se afirma: «hechos de esa naturaleza, independientemente del sector al que pertenecieron sus autores, deben ser objeto de la actuación ejemplar de los tribunales de justicia, a fin de que se apliquen a quienes resulten responsables, las sanciones contempladas por la ley»<sup>10</sup>. Sin embargo, inmediatamente después de la publicación del informe, el gobierno Arena presidido por Alfredo Cristiani decretó la *Ley de Amnistía General para la Consolidación de la Paz*, en 1993. El texto de la ley empieza así: «considerando que el proceso de consolidación de la paz que se impulsa en nuestro país, demanda crear confianza en toda la sociedad, con el fin de alcanzar la reconciliación y reunificación de la familia salvadoreña», concede una «amnistía amplia, absoluta e incondicional»<sup>11</sup>. En nombre de una «unidad imaginaria»<sup>12</sup>, la ley en realidad está pensada en función de la defensa del gobierno y no de la justicia y del reconocimiento de la presencia innegable de víctimas y victimarios. La amnistía es parte fundamental del

---

<sup>8</sup> D. LIANO, “La novela policial como memoria”, en D. BARRIENTOS TECUN (dir.), *Escrituras policíacas. La historia, la memoria. Vol. 2 – América Latina*, Astrea, Bologna 2009, p. 389.

<sup>9</sup> *De la locura a la esperanza*, p. 4.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> El artículo 1 enuncia «se concede amnistía amplia, absoluta e incondicional a favor de todas las personas que en cualquier forma hayan participado en la comisión de delitos políticos, comunes conexos con éstos y en delitos comunes cometidos por un número de personas que no baje de veinte antes del primero de enero de mil novecientos noventa y dos, ya sea que contra dichas personas se hubiere dictado sentencia, se haya iniciado o no procedimiento por los mismos delitos, concediéndose esta gracia a todas las personas que hayan participado como autores inmediatos, mediatos o cómplices en los hechos delictivos antes referidos». En <[www.asamblea.gob.sv](http://www.asamblea.gob.sv)> (consultado el 7/04/2015).

<sup>12</sup> RICOEUR, *La memoria, la storia, l'oblio*, p. 646.



discurso producido por la autoridad en el proceso de transición a la democracia e impone, además de la impunidad, otra consecuencia implícita: la negación de la profundidad y de la amplitud de las luchas sociales que cuestionaban radicalmente el poder hegemónico, la injusticia política y la honda desigualdad del país. Es una negación de la propia historia, cuya tarea consiste precisamente en tratar de determinar de manera objetiva los acontecimientos.

El cierre del pasado produce la legitimación de la dimensión opaca del olvido, pretendiendo resolver todos los conflictos en nombre de una reconciliación que oculta la articulación de las relaciones de fuerza. Por esto, el "olvido impuesto"<sup>13</sup> determina el desvalor de la memoria: no sirve para la jurisprudencia, no sirve para comprender los procesos políticos, no sirve para construir el futuro protegiéndolo de los errores del pasado<sup>14</sup>.

Al término de la guerra se produce casi de inmediato la ruptura entre memoria y continuidad histórica que el informe pretendía conciliar. De esa manera, nace en la sociedad salvadoreña una relación compleja y conflictiva con la memoria histórica. El país emprendió su camino de posguerra apoyándose en el vacío del olvido y de la remoción, mientras el fraude de la amnistía cortó el camino de la historia y, a pesar de lo que se dice en la ley, impidió precisamente la reconciliación con el pasado, con los enemigos de entonces, consigo mismos. Se borraron culpas y responsabilidades, y hasta la posibilidad de interrogarse acerca del perdón, porque alguien, con su autoridad, ya lo había otorgado. Por tanto, hoy en día muchos escritores todavía advierten la necesidad de seguir contando la historia de la guerra y la persistencia del trauma. Conscientes del riesgo de la saturación de un tema literario, central desde los años 60 hasta los 90, muchos escritores abordan el tema de la memoria a través de recursos y estrategias literarias nuevas,

---

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 642.

<sup>14</sup> En 2012 la Comisión Interamericana para los Derechos Humanos estableció la ilegitimidad de la amnistía.

utilizando por ejemplo la ironía o el humorismo<sup>15</sup>. Es más: mientras se reconoce la necesidad de la narración de la historia, (en línea con la literatura comprometida de los años anteriores), se cuestiona la posibilidad efectiva y hasta la legitimidad de una narración “verdadera”, se discute la facultad de contar una experiencia y de transmitirla, es decir de narrar la historia. La memoria, asociada a la verdad y a la historia, forma una tríade problemática<sup>16</sup>.

En este contexto cultural salvadoreño, fértil de prácticas discursivas tan variadas, la dramaturga y actriz Jorgelina Cerritos, propone precisamente una trilogía sobre la memoria<sup>17</sup>: tres pruebas para acercarse al pasado, individual y colectivo, a través de la palabra (escrita, dicha y escuchada) y a través del cuerpo en la escena. El drama antes citado, *La audiencia de los confines. Primer ensayo sobre la memoria*, es la primera obra de esta trilogía teatral. Ganadora del concurso de la VI Bienal Internacional de la Escritura de la/s diferencia/s, y fue representada en mayo de 2013 en el Teatro Mercadante de Nápoles, bajo la dirección artística de Alina Narciso<sup>18</sup>, con los actores cubanos Mayra Mazorra, Walfrido Serrano y Kelvis Sorita; en este trabajo me voy a referir a esta

---

<sup>15</sup> Ejemplo de esa vertiente literaria son, entre otros, Horacio Castellanos Moya, Claudia Hernández, Salvador Canjura.

<sup>16</sup> Sobre el tema, véase también mi ensayo “Transparencia y opacidad: escritura y memoria en *Insensatez* de H. Castellanos Moya y *El material humano* de R. Rey Rosa”, *Centroamericana*, 2013, 23.2, pp. 31-58.

<sup>17</sup> En la entrevista con Miriam García, Jorgelina Cerritos habla difusamente del proceso de elaboración de la obra. Sobre el proyecto de una trilogía sostiene: «Dijimos ¿Qué necesitamos en este país? Quizá necesitamos resarcirnos, reconstruirnos. Empezamos a analizar para nosotros esas verdades para armar un mapa para descubrir quiénes somos y quiénes podemos llegar a ser. Todo lo que cabe dentro de esa ruta, va en este texto y lo demás se queda. Entonces por eso es una trilogía. Ahora va este “Primer Ensayo” y luego los otros dos». M. GARCÍA, “La audiencia de los confines primer acercamiento a la memoria”, *Contracultura*, 2014, en <[www.contracultura.com.sv/la-audiencia-de-los-confines-primer-acercamiento-a-la-construccion-de-la-memoria](http://www.contracultura.com.sv/la-audiencia-de-los-confines-primer-acercamiento-a-la-construccion-de-la-memoria)> (consultado el 14/02/2015).

<sup>18</sup> Sobre Alina Narciso y la Bienal, véase: H. HERNÁNDEZ HORMILLA, “Una manera diferente de dirigir”, *La Jiribilla*, 2013, 619, La Habana, en <<http://www.lajiribilla.cu/articulo/3931/>> (consultado el 12/12/2014).

representación. Más adelante, en el mes de octubre de 2014 fue representada en el Teatro Nacional de San Salvador, bajo la dirección artística de Víctor Candray y a cargo del grupo "Los del quinto piso", integrado entre otros por la misma Jorgelina Cerritos. El texto teatral fue publicado en el año 2013 en la revista de teatro latinoamericano *Conjunto*, creada por Casa de las Américas, luego por la editorial italiana Metec Alegre y finalmente en El Salvador por la editorial Índole.

El subtítulo del drama expresa muy bien las intenciones de la autora: ella propone un camino por recorrer para acercarse a la memoria y plantea una posibilidad. La palabra "ensayo" abarca un sentido muy amplio. Descartando la referencia al trabajo de investigación, el ensayo es una prueba, un intento. Mientras por un lado remite implícitamente al ensayo teatral, por el otro sugiere la idea de una tentativa, que puede revelarse tanto un logro como un fracaso. Asimismo, tratándose de una trilogía, el camino propuesto en el primer ensayo se irá cruzando con otros senderos, diseñando un mapa para rescatar del olvido la Historia de El Salvador, y la historia de los personajes, historia con minúscula, íntima e individual, pero honda y dramáticamente relacionada con la de los grandes acontecimientos. La dramatización de la "tríade problemática", conformada por historia, memoria, verdad, otorga a las víctimas la recuperación de su condición de agentes, de sujetos de la acción. Por supuesto, *La audiencia de los confines* se enfrenta con toda esta complejidad a través de los recursos del arte dramática e insinúa un desafío para el lector/público.

La obra es un acto único, presenta solamente un cuadro y una escena. Sin embargo, para que el análisis resulte más claro, propongo distinguir tres núcleos temáticos que corresponden a tres situaciones escénicas, que identifico respectivamente con el espacio de la oscuridad, el espacio de la 'audiencia de los confines' y el espacio de la 'audiencia de los márgenes'. Como se verá, la determinación de los distintos grados de la representación del espacio teatral (patente, latente y ausente), así como la individuación de los lugares reales y

metafóricos del drama, desarrollan un papel muy importante en el proceso interpretativo<sup>19</sup>.

Esquemáticamente, en el primer escenario se presentan los actores en una oscuridad que dura desde hace tiempo. Perdidos y miserables, dialogan, se pelean, ríen. Ellos entienden que para salir de la oscuridad tienen que recordar su historia, armando una audiencia. En el segundo escenario se celebra la “Audiencia de los confines”. En el tercero, los tres personajes recuerdan su pasado.

### *Primer escenario: el espacio de la oscuridad*

El texto escrito empieza con un prólogo, en parte antes citado, que explica el título y las intenciones de la obra. Las acotaciones dan indicaciones acerca del trasfondo, «portal frente a la Plaza Central de alguna ciudad»<sup>20</sup>: a pesar de la vaguedad de esta primera acotación, el universo ficticio está localizado con precisión y Alina Narciso utiliza la proyección de imágenes para determinar geográfica e históricamente la acción dramática en El Salvador<sup>21</sup>. Luego se define la atmósfera, creada a través de la luz: oscuridad impenetrable, bruma espesa, brasa de un cigarro y de vez en cuando, a lo lejos, un tinte rojizo. El espacio dramático visible es definido por la falta de iluminación, mientras que el espacio latente está aludido por signos sonoros: un acordeón quejándose rítmicamente<sup>22</sup>, una campana tañendo débilmente. En este escenario deambulan o se recuestan tres personajes: Carola, Alonso y Mauro. En toda la

---

<sup>19</sup> Se utiliza aquí J.L. GARCÍA BARRIENTOS, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Síntesis, Madrid 2007.

<sup>20</sup> CERRITOS, *La audiencia de los confines*, p. 62.

<sup>21</sup> En una entrevista Jorgelina Cerritos afirma: «*La audiencia de los confines...* es muy, pero muy salvadoreña». R. DOMÍNGUEZ, “Hacer memoria es legar historia”, *La Jiribilla*, 2013, 619, La Habana, en <[www.lajiribilla.cu/articulo/3924/](http://www.lajiribilla.cu/articulo/3924/)> (consultado el 24/01/2015).

<sup>22</sup> En su puesta en escena, Alina Narciso consideró más adecuada la música del saxo tocado por Valerio Virzo.

duración del drama se presenta esta configuración plena, o sea todo el reparto se encuentra simultáneamente en escena, en la oscuridad.

El sonido de una campana suscita una reacción frenética y casi delirante de Carola, convencida de que se trata del anuncio del amanecer, después de tantas noches. Los dos hombres no le creen, la tratan de loca, pero Carola repite que tienen que ir a la audiencia antes del tercer tañido. Tienen que desentrañar los silencios, recordar el pasado, rescatarlo del olvido, para entender dónde están y salir de la oscuridad del presente, es decir, para reconocerse a sí mismos y recobrar sus propias identidades. Mauro se muestra incierto, mientras que Alonso reacciona con desgano y miedo a la seguridad y firmeza de Carola, y trata de disuadirla:

ALONSO. La luz va a cegarte.

CAROLA. No me importa.

ALONSO. Va a dolerte.

CAROLA. No más que esta espera.

ALONSO. Va a ponerte frente a frente con lo que sos y con lo que de vos queda.

CAROLA. No me da miedo<sup>23</sup>.

El acercamiento a la memoria tiene que realizarse a través de las palabras. El primer requisito del discurso sometido al juicio de la audiencia es la verdad: en el texto escrito, un epígrafe retoma una homilía de Monseñor Romero (luego repetida por Carola) que subraya el poder de la palabra verdadera y la ineficacia de la mentira:

La palabra es fuerza. La palabra cuando no es mentira lleva la fuerza de la verdad. Por eso hay tantas palabras que no tienen fuerza ya en nuestra patria, porque son palabras mentiras, porque son palabras que han perdido su razón de ser<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> CERRITOS, *La audiencia de los confines*, pp. 73-74.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 62.

Carola, actualización salvadoreña de Casandra, sigue con sus gritos proféticos desatendidos: «¡Ay de aquel que no escuche mis palabras la noche de las sombras!.. ¡Ay de aquel que esté frente al abismo y no lo vea!»<sup>25</sup>. Incongruentes con el lenguaje del personaje (una campesina), estas oraciones expresan la condición límite en la que Carola se encuentra. Hasta que, rendida, en cuclillas, ella se mece y murmulla su canto, acompañado por el quejido de un acordeón:

Allá viene la Carola, la que canta, corriendo entre las alas del tiempo. Corre entre las alas, corre entre las alas, corre entre las alas del tiempo. Allá viene la Carola, la que canta, corriendo entre las alas del tiempo. Corre entre las alas, corre entre las alas, corre para ver si te alcanza... corre para ver si te alcanza<sup>26</sup>.

La función poética del lenguaje acentúa la incertidumbre de la situación. Luego, los tres se acuestan, pero a escondidas, debajo de una manta, Alonso alista una cena con las sobras del banquete ofrecido a Barak Obama en ocasión de su visita a El Salvador. Después de una pelea, los tres terminan comiendo juntos, celebrando la comida e imaginando otros acontecimientos excepcionales (grotescos) que puedan ofrecer nuevas posibilidades de recibir los restos de alimentos exquisitos. Carola dirige la orquesta de los discursos disparatados, pero de repente interrumpe el juego con una intervención tétrica: «¡cuando las mujeres encuentren a sus hijos perdidos bajo la tormenta y la balacera, y a los cuerpos putrefactos les nazcan flores en las calaveras!»<sup>27</sup>. La mujer impone un cambio de registro y los diálogos se vuelven evocaciones macabras y fragmentadas de incendios y de matanzas: para Carola está claro, la audiencia es inminente.

En la representación teatral de Alina Narciso, los personajes disponen un banquete elegante, en contraste tajante con su miseria. En la escena, la directora italiana juega con la dimensión del sueño que logra, a ratos,

---

<sup>25</sup> CERRITOS, *La audiencia de los confines*, p. 63.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 66.

sustituirse a la dimensión desolada de la realidad: asimismo, el trasfondo representa la realidad a través de la imagen verosímil del pórtico, pero de vez cuando un cielo estrellado, fundamento de la dimensión onírica, reemplaza este telón. Esta construcción del escenario contrasta con el texto, pero es coherente con el quehacer artístico de Jorgelina: la dimensión del sueño y de la ilusión se confunde con la de la realidad diaria en otras obras teatrales de la autora, por ejemplo en *Respuestas para un menú* o en *Al otro lado del mar*<sup>28</sup>. Asimismo Jorgelina Cerritos se formó también con el maestro Arístides Vargas, quien en su teatro, con el objetivo de dar significado a un pasado traumático, une la realidad a la dimensión onírica.

En las tablas y en el texto, los personajes gritan, se mueven rápidamente, Carola repite obsesivamente frases téticas, fragmentos de imágenes del pasado: «las llamas, arden las llamas y lo devoran todo, la iglesias, la milpa, el cerco, la redada»<sup>29</sup>. Los diálogos entre los personajes se caracterizan por el trastorno temporal y espacial. Voces de los muertos de todas las eras, ellos ven en el color rojizo (promesa del amanecer anunciado por las campanas) el bombardeo de Vietnam, de Afganistán o del Morazán<sup>30</sup>. En una intervención de Carola, la luz es el fuego del Ku Kux Klan, es la hoguera de la Santa Inquisición o de Auschwitz, es el incendio de Roma o, de nuevo, del Morazán. En su interpretación, Alina Narciso sugiere esta confusión a través de la proyección de imágenes de devastaciones bélicas, bombardeos y destrucciones, mientras Carola grita «¡es la tierra arrasada!», refiriéndose, evidentemente, a la estrategia de exterminio practicada por los militares salvadoreños en la guerra. Es así que en el drama (escrito y recitado) es evidente la confluencia de las historias destacadas con la historia marginal y subsidiaria de un país pequeño, en los confines del mundo. Esta historia marginal provoca – como se verá más adelante – una inversión de sentido y de perspectiva.

---

<sup>28</sup> Esta obra ganó el premio Casa de las Américas en 2011.

<sup>29</sup> CERRITOS, *La audiencia de los confines*, p. 66.

<sup>30</sup> Departamento de El Salvador, conocido por la brutalidad de la represión y de la guerra sucia llevada a cabo por los militares.

*Segundo escenario: el espacio de la audiencia de los confines*

La oscuridad permanente, así como la locura de Carola, la falta de esperanza de Alonso, el sentido de culpa de Mauro son efectos de la guerra. Para salir de este estado de postración, los tres tienen que recordar (memoria) y contar (historia), sin mentir (verdad):

CAROLA. ¡La gran audiencia nos espera!

*(cesa el repique de campana. Silencio total)*

MAURO. Y entonces... ¿qué hay que hacer?

CAROLA. Hablar

MAURO. ¿Hablar? ¿hablar para qué?

CAROLA. Para quitarnos la culpa y para saber.

ALONSO. Hemos hablado toda la noche, por los siglos de los siglos, y así podríamos seguir hablando.

CAROLA. Para reconstruir la historia, para recuperar la memoria y para conocer la verdad.

ALONSO. No me interesa<sup>31</sup>.

A pesar de la negativa de Alonso, los tres finalmente preparan la audiencia. En la oscuridad de un tiempo sin tiempo, se disfrazan y se ponen narices postizas: Carola es la Verdad, Mauro la Memoria, Alonso la Historia. El proceso es llevado a cabo de manera burlesca: entre bromas, atacan a doña Historia, que se ha inventado su propia historia porque la historia de verdad no se debe contar, se mofan de doña Memoria, que prefiere el olvido, mientras la Verdad comenta: «¡Esa es la paradoja! ¡Aunque la historia está hecha por hombres lleva nombre de mujer!»<sup>32</sup>. Entre risas, la “Audiencia de los confines” muestra su fracaso, los tres se quitan los disfraces e intentan dormir.

En la puesta en escena de Alina Narciso, tres trajes muy lindos con máscaras narigonas bajan del techo. Los tres personajes, entre risas y festejos, se visten y empiezan la audiencia. Los actores se mueven como títeres, amplifican su gestualidad y modifican sus voces. Se construye una representación dentro de

---

<sup>31</sup> CERRITOS, *La audiencia de los confines*, pp. 76-77.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 71.



la representación, un nivel metadramático que se contrapone de manera muy clara al drama por su carácter de parodia. La audiencia no es más que una ficción, mejor dicho, es una farsa. En la obra se realiza una fecunda tensión entre extrañamiento e identificación: el público puede sentir empáticamente y compartir el dolor a través del delirio de Carola, pero al mismo tiempo puede reír asistiendo a la condena definitiva de una institución colonial, la real audiencia de los confines, gracias al distanciamiento creado por el metadrama.

A confirmación de lo dicho, cabe mencionar la elección de Alina Narciso de dejar en el escenario los vestidos colgados, suscitando una ilusión mínima de realidad. Las indumentarias del proceso pueden desviar la mirada del espectador de la interpretación de los actores, provocando, ahora que la audiencia ha terminado, la reflexión y el juicio crítico. Ondulando sobre las tablas, los vestidos funcionan como metáfora de un camino equivocado. La directora italiana ha optado por esta y otras soluciones en función de la literalidad del lenguaje de Jorgelina. Para valorizar el lenguaje poético del texto escrito, Alina Narciso inventa soluciones creativas poéticas, trabajando la metáfora.

Ahora bien, ¿por qué los personajes no alcanzan su objetivo de reconciliarse con el pasado a través de la audiencia? La "Audiencia de los confines" era el nombre corriente del más solemne "Audiencia y Cancillería Real de Santiago de Guatemala". Establecida por la corona española en 1543, era el tribunal del Reino de Guatemala. Evidentemente, fue un instrumento del poder colonial. Como dice la misma Jorgelina en el Prólogo, «permitía ejercer un mejor control en los territorios centroamericanos del siglo XVI que estaban, para ellos, en los confines de la tierra»<sup>33</sup>. La referencia a "los confines" acentúa la perspectiva colonial: Centroamérica queda en los confines del mundo (europeo), se sitúa al margen de la civilización, en una lejanía que implica su escasa consistencia política y cultural. En el drama de Jorgelina se celebra justamente una audiencia: participan la Historia, la Memoria, la Verdad, contando chistes, riéndose, peleándose. Si el proceso es una farsa, la referencia

---

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 62.

al nombre del antiguo tribunal es una forma de ridiculización de esta institución, impuesta desde una posición hegemónica. Es implícitamente una expresión de rechazo a la perspectiva colonial.

Es así que la representación en clave paródica produce una ruptura epistemológica: Jorgelina Cerritos no solamente deconstruye la noción de la audiencia, sino que relativiza y refunda las prácticas y los discursos dominantes acerca de la historia, la memoria, la verdad. Como subraya Alina Narciso, la historia contada por mujeres tiene otra perspectiva:

entra una mirada diferente: si se habla de guerra, vemos que tienen un sentido de la necesidad de la paz. Presentan otra manera de ver la guerra, no se preguntan quién ganó, sino que indagan en el dolor producido por ese acontecimiento<sup>34</sup>.

La dramaturga también muestra, a través de los diálogos, una consciente identidad de género:

CAROLA. ...y hasta el dicho ese que dice “atrás de todo gran hombre hay una gran mujer”...

MAURO. ¡Ya! ¡Basta! ¡Esto no viene al caso!

CAROLA. ¿No? ¡Creo que eso es parte de la historia!

MAURO. ¡Pero no pertenece a esta obra! Estamos en la Audiencia de los confines...

ALONSO. De Miguel Ángel Asturias.

CAROLA. ¡No, esta es la de una mujer! Una dramaturga salvadoreña que anda escribiendo por ahí<sup>35</sup>.

A través de los tres personajes enmascarados, moviéndose como títeres, rehusándose recordar, mentirosos, Jorgelina Cerritos desmitifica el papel de la audiencia, la desplaza y la relocaliza en una dimensión farsante, burlándose de

---

<sup>34</sup> HERNÁNDEZ HORMILLA, *Una manera diferente de dirigir*.

<sup>35</sup> CERRITOS, *La audiencia de los confines*, p. 71. La referencia a M.A. Asturias no es un chiste, el escritor guatemalteco es autor de una pieza teatral *La audiencia de los confines*, 1957, centrada en la figura de Fray Bartolomé de Las Casas.

las prácticas judiciales impuestas por el centro hegemónico. En el drama, la audiencia tendría que ejercer una función esclarecedora y punitiva para los personajes, así como la real audiencia establecía las culpas y las condenas. Sin embargo, en la audiencia de los confines de Jorgelina sólo se produce diversión. Retomando la etimología de la palabra, la diversión es el efecto de volver las espaldas a las actividades que de manera ordinaria deberían realizarse en un determinado contexto, en nuestro caso, atestiguar en una audiencia.

El discurso de la memoria (es decir, la memoria que se hace lenguaje) es un discurso para sí mismos y luego para los demás y, por eso, es extremadamente difícil; para su pronunciación necesita de un espacio adecuado. Desde la supuesta marginalidad de una mujer salvadoreña «que anda escribiendo por ahí», Jorgelina Cerritos muestra implícitamente que la audiencia de los confines, mecanismo de sumisión, decididamente no puede ser un espacio para rememorar.

Quizás haya otra forma de reencontrarse para recuperar la identidad y establecer formas renovadas de convivencia. Mientras tanto, los vestidos quedan colgados, y la Historia, la Memoria y la Verdad van a celebrar una audiencia sin intermediarios, frente al público.

### *Tercer escenario: el reconocimiento en la 'audiencia de los márgenes'*

Terminada la audiencia, los tres personajes se presentan otra vez como pobres habitantes de la noche. El tiempo de esta noche parece eterno, pues es un tiempo ausente, no representado, los personajes viven en un presente tenebroso, aplastado por el pasado que, por el contrario, se coloca en una dimensión temporal definida. Finalmente, los personajes empiezan a recordar. De la misma forma ahora predomina el espacio ausente en el que se sitúa el pasado de Carola, Mauro y Alonso: invisible para el público y para los personajes, este espacio sólo puede representarse verbalmente e imaginarse. Por esta razón, *La audiencia de los confines* se puede considerar un drama analítico: los eventos más contundentes ya han ocurrido cuando empieza la obra y tanto el público como los personajes toman conciencia de lo ya acontecido, subrayando cómo el presente y el futuro dependen del pasado. Siendo ya acontecido, el pasado sólo puede evocarse: en este 'afuera' acontecen, a través

de las palabras<sup>36</sup>, las acciones recordadas, lo que produce un refuerzo de la ilusión de realidad, un efecto de intensificación expresiva. Pues, si en la representación de la audiencia prevalece, como ya he dicho, el extrañamiento en función de un distanciamiento crítico del espectador, ahora el drama requiere la identificación, un sentir ‘a través de’ los personajes, pero sobre todo ‘con’ los personajes.

Carola insiste con la repetición obsesiva de una imagen que no entiende: un niño verde, de manos verdes, de cara verde, de panza verde, con un acordeón juguete, esperando en una plaza. Ricoeur habla de un enigma en relación con la representación del pasado: el recuerdo se da espontáneamente como signo de algo ausente que antes ha sido<sup>37</sup>. De este modo se vuelve presente la imagen, aquí el niño verde, que en realidad sólo es la huella de la cosa ausente. Esta huella evidentemente remite a una imagen de la memoria censurada. Carola repite, no logra recordar porque no ha elaborado su luto. La repetición es el resultado del trabajo del olvido, empero el trauma no desaparece, sólo es inaccesible e indecible<sup>38</sup>. Las palabras se resisten a ser expresadas, porque el trauma se resiste a ser asimilado. Carola repite su canción («...corre entre las alas...»), su pesadilla (el niño verde), pero no logra contar su historia. La narración empieza y se interrumpe sin concluir:

CAROLA. (*Inmutable*). Yo me había venido para la ciudad. Me vine con mi cipote, no tenía con quién dejarlo, y su papa estaba malo, así que me lo tuve que traer. Me daba miedo, casi no conocía nada (...). Hacía días que allá había habido una gran matanza. Una redada (...). Dejé a mi niño agarradito de un

---

<sup>36</sup> Por esta razón también, *La audiencia de los confines* es un drama analítico: la preeminencia del recuento, eso es, la primacía de la palabra, está relacionada con una concepción más literaria del teatro que caracteriza las obras de Jorgelina Cerritos. Véase también el comentario de Alina Narciso en “La escritura de las diferencias”, *Conjunto. Revista de teatro latinoamericano*, Casa de las Américas, 2013, 167, p. 62.

<sup>37</sup> P. RICOEUR, *La memoria dopo la storia*, en <[www.filosofia.it/](http://www.filosofia.it/)>, p. 3 (consultado el 14/01/2015).

<sup>38</sup> S. FREUD, *Ricordare ripetere e rielaborare*, in *Opere*, vol.7, Bollati Boringhieri, Torino 1977, pp. 353-361.

palo seco. Atrás había una pared verde, de bahareque. Le dije que no me tardaba, que pesaba mucho y yo ya no aguantaba. Que jugara un rato con su acordeón y que no se moviera por nada. Un hombre se nos quedó mirando y yo me atravesé corriendo a la farmacia<sup>39</sup>.

Para encontrar el desenlace de su experiencia pasada, necesita la ayuda de Mauro, la Memoria. El hombre, escuchando el relato de Carola, al improvisarse da cuenta de que él fue testigo de los hechos, él es quién «se quedó mirando». Así Mauro puede completar la historia: al salir de la farmacia, Carola murió en el estallido de una granada. La recuperación de la verdad a través de la memoria permite la disolución del enigma: el acordeón, el color verde, las alas para acelerar la carrera, son los símbolos de la paradoja de la presencia de la ausencia, o sea del pasado del cual se tiene o se busca el recuerdo. Imágenes que regresan del pasado construyendo el terrible sentido de culpa de Carola, que ahora el testimonio de Mauro puede solventar. Ahora la mujer sabe que ella no abandonó al niño verde, dejándolo cerca de una pared verde, sino le salvó la vida.

Jorgelina Cerritos representa muy bien el esfuerzo de la petición de verdad y finalmente «el camino del reconocimiento» según la idea de Paul Ricoeur<sup>40</sup>. Empleando las reflexiones del filósofo francés, el reconocimiento permite a los personajes saber que algo pasó, algo aconteció y los implicó en calidad de agentes, damnificados, testigos. Este reconocimiento del pasado no necesita de pruebas, por sí mismo es la garantía de su veracidad<sup>41</sup>. Los relatos de Mauro, la Memoria, y de Carola, la Verdad, se entrelazan, completándose. De esta forma, la referencia al 'ensayo' como subtítulo del drama encuentra aquí otra explicación: es el intento de encontrar algo perdido, la tentativa de descifrar una imagen del pasado (el niño verde) y de reencontrarse<sup>42</sup>. Los dos personajes realizan el paso de la memoria pasiva, la presencia de un recuerdo, a la memoria

---

<sup>39</sup> CERRITOS, *La audiencia de los confines*, p. 77.

<sup>40</sup> RICOEUR, *La memoria, la storia, l'oblio*, p. 81.

<sup>41</sup> RICOEUR, *La memoria dopo la storia*, p. 3.

<sup>42</sup> Cfr. RICOEUR, *La memoria, la storia, l'oblio*, p. 133.

activa, la búsqueda de un recuerdo. Asimismo, Mauro quiere comprender cuál fue su papel en la historia que vivió: «voy a hablar, pero no estoy seguro de que lo que diga sea la verdad, voy a hablar para probar, para ver si esta culpa se calla»<sup>43</sup>. De nuevo, en su fase declarativa, la memoria es esfuerzo, una pugna entre resistencia y anhelo de expresarse. Mauro por fin cuenta la masacre realizada en su pueblo, la matanza de los hombres, la violación de las mujeres; recuerda a los niños chillando como cerdos. Él se quedó escondido, mirando la carpa de “El Circo de la Alegría” de su abuelo:

Adentro estaba mi cipote cuidando el cervatillo del Gran Número para que no huyera por las balas pero no le sirvió de nada, cuando menos sintió, el cervatillo salió corriendo asustado por el fuego. Atrás de él corrió mi cipote. Los vieron y los alcanzaron. Vivos los echaron en el incendio. Berreaban, los pobres, sí que berreaban...<sup>44</sup>.

Luego Mauro empezó a correr, a correr sin parar, hasta que un día llegó a la ciudad y vio a un niño con un acordeoncito amarrado a la cintura, y a una mujer corriendo para la farmacia. En el texto escrito, unas breves acotaciones interrumpen, en momentos dados, el cuento de Mauro: «*mira fijamente a Carola; Carola lo vuelve a ver; se miran*». Fuera de la ‘audiencia de los confines’, los dos se reconocen y reconocen su propia historia. La reconstrucción del pasado, así como la conexión que se realiza entre los dos, acerca el amanecer, como evidencia la acotación: «*el tenue color rojizo es de nuevo perceptible en el cielo*»<sup>45</sup>. Uno de los mensajes de la obra consiste precisamente en que es necesario recordar para elaborar el luto, tanto a nivel individual como colectivo. La memoria tiene que volverse constructiva: hay que seguir recordando las heridas y los sufrimientos para tomarlos siempre en cuenta en la construcción del futuro.

---

<sup>43</sup> CERRITOS, *La audiencia de los confines*, p. 77.

<sup>44</sup> *Ivi*, 76.

<sup>45</sup> *Ivi*, 77.

Para que amanezca sólo falta el relato de Alonso, la Historia. Él vacila. Mientras Carola y Mauro quieren conocer la verdad para averiguar si efectivamente fueron culpables, Alonso teme la verdad, no quiere descubrir sus posibles responsabilidades. Sus palabras suenan inciertas:

No estoy seguro si lo que recuerdo es la verdad. Lo más seguro es que no lo sea porque lo que recuerdo es sólo una pequeña parte, lo que no he podido olvidar. Ni siquiera estoy seguro de la fecha. Mil quinientos, mil ochocientos, mil novecientos, dos mil y tantos...No sé ...no estoy seguro...<sup>46</sup>.

Al contar, él se reconoce culpable de la matanza de niños en el monte, pero al mismo tiempo dice que fue muerto con los indios en la redada mencionada por Carola; sostiene que fue el paria y el patriota, que él manejó un camión lleno de mujeres

Bulliciosas que lloraban, que gemían y rogaban. No hablaban ni escuchaban. No eran mujeres, era un puño de gallinas que cacareaban. [...] Entre las gallinas más viejas iba una bien conocida por mí desde mi infancia. Niña Loncha le decían, era mi mamá<sup>47</sup>.

Por fin, admite que él tiró la granada que acabó con la vida de Carola y «después del estallido y la humazón, este silencio...y nunca más volvió a salir el sol»<sup>48</sup>. La revelación de Alonso no produce ninguna reacción en Carola ni en Mauro. En esta audiencia sin intermediarios, no hay condenas ni absoluciones. Los tres personajes ahora asumen su condición de muertos y esperan el amanecer prometido por la campana. Han celebrado por fin una audiencia que ya no es 'de los confines' sino 'de los márgenes'. Memoria, historia y verdad interactúan y forman discursos que se enuncian desde los márgenes donde se construye una zona intermedia, un espacio renovado en el cual pueden configurarse nuevas

---

<sup>46</sup> *Ivi*, 78.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

formas de convivencia<sup>49</sup>. Colocándose al lado del espacio del poder (en Centroamérica, en la muerte, en el drama creado por una mujer), la ‘audiencia de los márgenes’ no es un tribunal, sino un diálogo que excede el distanciamiento opresivo establecido por la audiencia de los confines, logrando conjugar el nivel íntimo y el nivel colectivo de la experiencia a través de la articulación de historia, memoria, verdad: La ‘audiencia de los márgenes’ de Jorgelina Cerritos quiere realizar, con las herramientas del arte, la intención del proyecto del Tribunal de justicia restaurativa en El Salvador<sup>50</sup> que se propone restaurar las relaciones tanto entre las víctimas y los victimarios, así como dentro de la comunidad. En este método alternativo a la jurisprudencia oficial, la narración de la memoria es un acontecimiento público, se celebra en el lugar donde ocurrieron las masacres, con la participación de miembros de la comunidad, razonando sobre los hechos y examinando las causas de los delitos y de las masacres. La víctima adquiere un papel primario y sustancial, recobrando su dignidad. Mientras la audiencia de los confines reproducía la idea de un centro (España) percibido como ente civilizador y único, que excluía las diferencias y legitimaba prácticas y conductas de sometimiento, el Tribunal de justicia restaurativa (a nivel efectivo) y la ‘audiencia de los márgenes’ (a nivel ficticio) efectivamente realizan un método disyuntivo, que encuentra sus orígenes «en las prácticas de mediaciones presentes en las

---

<sup>49</sup> A un nivel metafórico, este tercer espacio todavía por construir podría representar la respuesta a la expropiación de una zona de pertenencia sufrida por los personajes: los militares destruyen el pueblo y el circo de Mauro, Carola se desplaza del campo a la ciudad que percibe como lugar totalmente ajeno, lugar de la violencia en el que encuentra la muerte; por fin Alonso estuvo en todos los lugares y en ninguno.

<sup>50</sup> El Tribunal Internacional para la Aplicación de la Justicia Restaurativa, creado por IDHUCA (Instituto de Derechos Humanos de la Universidad Centro Americana José Simeón Canas), y CONACOVIC (Coordinadora Nacional de Comités de Víctimas de Violaciones de los Derechos Humanos en el Conflicto Armado), tuvo su primera edición en 2009. Cfr. <[www.uca.edu.sv/publica/idhuca/memoria.html](http://www.uca.edu.sv/publica/idhuca/memoria.html)> (consultado el 12/01/2015).



instituciones de justicia indígena»<sup>51</sup> y otorga gran importancia al arrepentimiento y a la aceptación de la responsabilidad.

### *Asedios a la historia*

Cuando la historia oficial resulta  
insuficiente, la literatura se echa sobre las  
espaldas la función de contar las cosas como  
realmente fueron, paradójicamente  
a través de la ficción  
(Dante Liano)

El ensayo sobre la memoria parece haber llegado felizmente a su punto final. Sin embargo no amanece todavía. «Fue una trampa»<sup>52</sup>, dice Alonso; «quizás alguien no esté diciendo toda la verdad»<sup>53</sup>, opina Mauro, luego se distraen, resignados. En la escena final del texto escrito, los tres personajes encuentran unos azulejos. En la nota a pie de página, Jorgelina explica que se refiere al mural *La memoria de mi pueblo*, destruido en el 2011; había sido creado por el artista salvadoreño Fernando Llorca para celebrar los cinco años de la firma de los acuerdos de paz. Los tres personajes tratan de recomponer el dibujo, pero faltan «un montón de piezas»<sup>54</sup>, dice Carola, metafórica referencia a los vacíos de la memoria histórica. El drama termina con los personajes dedicándose a otra prueba, la recomposición de un mosaico, otro probable fracaso. Desciende la bruma, todo está oscuro, los tres se mueven como marionetas hasta desaparecer en la noche impenetrable.

---

<sup>51</sup> C. MARTÍN BERISTAIN, “Reconciliación luego de conflictos violentos. Un marco teórico”, en L. ACEVEDO NAREA – G. GALLI (ed.), *Verdad, justicia y reparación: desafíos para la democracia y la convivencia social*, DEA-IIDH, Costa Rica, 2005, p. 37

<sup>52</sup> CERRITOS, *La audiencia de los confines*, p. 78.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 79.

En su puesta en escena, Alina Narciso propone otro desenlace para el drama. El público escucha una canción esperanzada de Mercedes Sosa y ve un cielo reluciente de estrellas, mientras desaparecen imágenes de zopilotes, relacionados con los cadáveres; luego el sonido del saxo tocado por Valerio Virzo acompaña a los personajes quienes vislumbran una luz, una esperanza. La directora italiana quiso dejar abierta la posibilidad de una recuperación positiva de la historia salvadoreña, quizás para posibilitar una recepción más optimista de una realidad tan lejana de los espectadores italianos y para trabajar una construcción del sentido que no se rinda al vacío<sup>55</sup>.

Es importante remarcar las diferencias entre la recepción del espectador y del lector, por un lado, y entre el contexto salvadoreño y el contexto italiano, por el otro. Por supuesto, la perspectiva cognoscitiva cambia mucho del drama escrito a la puesta en escena. En la obra escrita, Jorgelina Cerritos añade una notas para explicar la referencias a hechos y eventos de la historia salvadoreña no necesariamente conocidos por el lector; mientras que en la puesta en escena el espectador va descubriendo el contexto y la vivencia de los personajes a medida que se desarrolla la acción dramática, exactamente como los personajes, que van recuperando la memoria de los hechos ocurridos durante la guerra civil. Así los hechos se van desvelando y explicando al público a medida que se van desvelando y explicando a los personajes. Esto es muy significativo si tomamos en cuenta que la representación de *La audiencia de los confines* a la que me estoy refiriendo, fue pensada para el público italiano que conoce poco de la historia de El Salvador, pero que puede aprenderla de una manera emotiva, viviendo el trauma a través de Carola, Mauro y Alonso. Por el contrario, en el contexto salvadoreño o de otro país que se encuentre «con una audiencia histórica pendiente»<sup>56</sup> se puede realizar la ‘atribución múltiple’ de la que habla Ricoeur<sup>57</sup>: la memoria colectiva que se construye por

---

<sup>55</sup> El trazo sustancial del trabajo de Alina Narciso es el mestizaje, o sea el encuentro de culturas distintas, europea y salvadoreña en este caso, forjando una hibridación fecunda.

<sup>56</sup> CERRITOS, *La audiencia de los confines*, p. 62.

<sup>57</sup> RICOEUR, *La memoria dopo la storia*, p. 3 y cfr. ID., *La memoria, la storia, l'oblio*, pp. 175-187.

transferencia, asumiendo los relatos ajenos como propios. Es así que mientras el público italiano aprehende lo nuevo, utilizando sus recursos interpretativos, el público salvadoreño puede reconocerse en el drama, descubriendo las huellas dejadas por las experiencias de su propio país<sup>58</sup>. Por otro lado, los salvadoreños que no vivieron el conflicto pueden recomponer la historia de sus padres y de sus abuelos, a pesar del generalizado rechazo de las nuevas generaciones hacia la historia reciente. Refiriéndose a Guatemala, Dante Liano afirma que en los jóvenes se nota

una especie de fastidio generacional ante la memoria de los hechos recientes. No solamente una natural ignorancia, sino incluso un rechazo, una repulsión o, si queremos ser más piadosos, una remoción de los hechos dolorosos de los años de la guerra<sup>59</sup>.

Consciente de esto, en la ya citada entrevista con R. Domínguez, Jorgelina asevera que esta propuesta de re-construcción de la memoria y de reescritura de la historia está pensada para las nuevas generaciones:

Para mí un pueblo sin memoria es un pueblo sin futuro: tenemos que reconocer nuestras raíces, nuestro origen, conocer los aciertos y desaciertos que como cultura hemos tenido. Eso nos permite forjar un presente y un futuro, evitar que se repitan errores que no son parte de nuestro orgullo como país. Hacer memoria es legar historia a las nuevas generaciones<sup>60</sup>.

El final de la obra, sobre todo del texto escrito, no es muy alentador. Ahora bien, si es cierto que se ha construido un tercer espacio, una 'audiencia postcolonial', 'de los márgenes', ¿por qué no amanece? Como hemos visto, Alonso no quería someterse ni a la audiencia de los confines, justicia retributiva, ni a la audiencia de los márgenes, justicia restaurativa. Cuando

---

<sup>58</sup> Véase J. FÉRAL, *La memoria en las teorías de la representación: entre lo individual y lo colectivo*, en O. PELLETTIERI (ed.), *Teatro, memoria y ficción*, Galerna, Buenos Aires 2005, pp. 15-30.

<sup>59</sup> LIANO, "La novela policial como memoria", p. 389.

<sup>60</sup> DOMÍNGUEZ, "Hacer memoria es legar historia".

finalmente cuenta su historia, lo hace con menosprecio. Mientras Mauro y Carola se muestran conmovidos, afectados por el sentimiento de culpa y por la pérdida de familiares, en su relato Alonso se expresa a través del lenguaje despectivo del poder (las víctimas son animales), sin ninguna piedad hacia los damnificados.

En el drama, Alonso es la Historia, es decir la Historia es el componente frágil de la tríada: no sabe/no puede/no quiere contar. Simbólicamente, su fracaso es también epistemológico: Alonso es incapaz de pasar de la memoria a la explicación/compreensión, lo que es precisamente el papel del historiador. Su discurso es una aproximación mal lograda a la verdad. Se diseña así una fractura entre la narración de la memoria, llevada a cabo por Mauro y Carola, que es pathos y praxis, fragmento de vida y, después del reconocimiento, es certeza incontrastable; y la Historia (Alonso), que solamente es praxis, y que, por su intención de alcanzar la verdad, necesita la justificación, y por su intención epistemológica, necesita la comprensión de los hechos. Ambas faltan en el discurso del personaje.

Alonso es la Historia que se arroga la facultad de juzgar, facultad que no le corresponde. Retomando el contexto histórico de la posguerra, el Estado-Nación salvadoreño escribió la historia oficial, encubriendo las posibles interpretaciones, escrituras, representaciones de una multiplicidad política dejada al margen de su propia historia. El cierre, en el año 2013, de *Tutela Legal, oficina* del Arzobispado de San Salvador, confirma el intento de realizar una representación escritural hegemónica y excluyente y el propósito de seguir encubriendo el pasado<sup>61</sup>. Alonso representa este mecanismo de la historia oficial, la voz del poder hegemónico que otorgó la amnistía y calló la memoria. Su discurso está lleno de lagunas y reticencias. Las omisiones no permiten reconstruir los acontecimientos; por ejemplo, ¿a dónde llevó las mujeres-

---

<sup>61</sup> Tutela Legal fue creada en 1982 por el arzobispo Arturo Rivera y Damas, después de la desarticulación de Socorro Jurídico que desde 1975 prestaba asistencia legal gratuita. Conserva archivos que documentan las violaciones de los derechos humanos cometidas durante los años de guerra. Cfr. E. FREEDMAN, "El cierre de Tutela Legal del Arzobispado: un apagón de luz", *Envío*, 2013, 380, en <[www.envio.org.ni/articulo/4772](http://www.envio.org.ni/articulo/4772)> (consultado el 5/2/2015).

gallinas? Es más, en su discurso inconexo y fragmentado, él declara, y a la vez esconde, su responsabilidad con su madre. Lo que no se realiza en Alonso es precisamente el reconocimiento del que habla Ricoeur, para quien el reconocimiento del pasado coincide con el de uno mismo. Alonso no solamente no se reencuentra consigo mismo, sino que no reconoce sus responsabilidades. No reconociendo el valor intrínseco de la vida y de la dignidad de sus víctimas, él no se considera imputado.

No puede amanecer todavía: la Historia, con su proyecto de verdad, todavía está por escribirse.



Questo volume è stato stampato  
nel mese di dicembre 2015  
su materiali e con tecnologie ecocompatibili  
presso la LITOGRAFIA SOLARI  
Peschiera Borromeo (MI)

EDUCatt  
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica  
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215  
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)  
web: [www.educatt.it/libri](http://www.educatt.it/libri)  
ISBN: 978-88-6780-962-2

ISSN: 2035-1496



€ 8,00