

## OTROS CONFLICTOS INTERNOS EN ESCENA: SAN BARTOLO Y EL TEATRO TESTIMONIAL DEL ABUSO SEXUAL EN EL PERÚ

*Margarita Saona*  
*University of Illinois at Chicago*

El teatro testimonial, como es entendido en el presente siglo, se empezó a diseminar en América Latina a través de la obra de la argentina Lola Arias con obras tales como *Mi vida después* y *El año en que nací*, estrenadas en 2009 y en 2012, respectivamente. La obra de Arias abrió una veta escénica que permitía explorar el efecto de los conflictos sociales en quienes vivieron los eventos centrales de los gobiernos dictatoriales en el Cono Sur durante su infancia y adolescencia. El impacto del mundo de los adultos –e incluso del papel de la propia familia– en dichos eventos en la “segunda generación”<sup>1</sup> había sido ignorado hasta que, décadas más tarde, proyectos como los de Arias ofrecieron un espacio de exploración para procesar públicamente el trauma vivido en soledad –y muchas veces en secreto– en la infancia. En dicha modalidad de creación, las personas invitadas a participar colaboran en talleres que van construyendo la obra a partir de recuerdos y de interacciones con contemporáneos que muchas veces vivieron los eventos desde circunstancias distintas.

En el Perú, la obra de este tipo que obtuvo mayor impacto es, sin duda, *Proyecto 1980-2000: El tiempo que heredé*, estrenada en 2012, que le ofreció al público teatral peruano una visión personal del conflicto armado interno entre Sendero Luminoso y las fuerzas del Estado. Dicha obra, dirigida por Sebastián Rubio y Claudia Tangoa, respondía al horror de muchos peruanos al enfrentarse al reporte de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, publicado en el año 2003, que reveló la magnitud de las muertes, desapariciones, torturas y otras

---

1 Algunas de las personas que han sido consideradas como de “segunda generación”, es decir, “hijos” de desaparecidos en Argentina, como Mariana Eva Pérez, objetan tanto este término como el de “postmemoria”, reclamando así la propia experiencia traumática como algo no vicario.

violaciones a los derechos humanos ocurridas durante las dos décadas señaladas por el título. Jóvenes cuyas madres o padres habían tenido roles activos en el conflicto fueron invitados a participar en la creación. Dicha obra merece una exploración a fondo y existe ya una bibliografía importante al respecto.<sup>2</sup> Por su parte, las obras creadas por Mariana Althaus, como *Criadero* del año 2011 y *Padre Nuestro* estrenada en 2013, entretienen el contexto político con experiencias personales que confrontan directamente problemas de género, tales como la maternidad y la masculinidad (Guerra).

Las lecciones aprendidas durante más de una década de este nuevo teatro coral basado en testimonios dieron lugar a la obra *San Bartolo*; los dramaturgos Claudia Tangoa y Alejandro Clavier pusieron en escena traumas que eran al mismo tiempo íntimos y colectivos: aquellos que habían sido revelados por la exhaustiva investigación periodística de Paola Ugaz y Pedro Salinas publicada en 2015 bajo el título *Mitad monjes, mitad soldados: todo lo que el Sodalicio no quiere que sepa*. Dicha investigación puso al descubierto el abuso físico, psicológico y sexual sufrido por jóvenes varones dentro del Sodalicio de Vida Cristiana, una organización religiosa con mucho poder en el Perú y alrededor del mundo. Mientras que la cobertura periodística de este caso fue muy amplia, la obra teatral basada en los testimonios usa recursos escénicos de los géneros testimonial y documental para procesar el trauma como un problema colectivo y social que debe impactar personalmente a la audiencia.

En 2018, Teatro La Plaza, uno de los centros de diseminación del nuevo teatro en la capital peruana, contactó a los dramaturgos Claudia Tangoa y Alejandro Clavier para colaborar en la creación de una obra teatral que permitiera divulgar y discutir, sobre el escenario, las causas y efectos de los abusos sistemáticos por parte de miembros del Sodalicio. Ya Teatro La Plaza había apostado por trabajar algunos traumas colectivos de la sociedad peruana, como por ejemplo, con el estreno de la obra *La Cautiva* de Luis Alberto León en 2014. Dicha obra trabaja el tema de los asesinatos y abusos sexuales durante el periodo del conflicto armado interno. Pero mientras que *La Cautiva* es una obra de ficción inspirada en reportes reales, *San Bartolo* es una creación colectiva que incorpora activamente material documental. Los testimonios y recursos legales forman parte de la obra en sí. Estas distintas modalidades de la dramaturgia de historias traumáticas

2 Sobre este aspecto, pueden consultarse, entre otros, la “Entrevista a Sebastián Rubio” de Leticia Robles Moreno, 2013; “Memorias traumáticas, narrativas del yo y reelaboración del pasado en *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*” de Gino Luque Bedregal, 2014; “Trans/Acciones de la memoria: *Proyecto 1980/2000: El tiempo que heredé*” de Laurietz Seda, 2014; *El teatro documental en el Perú: análisis de la obra Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*, de Yanira Dávila Herrera, 2018; *Mecanismos dramáticos para la construcción identitaria en el teatro testimonial: Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé y Pájaros en llamas*, de Gabriela Luisa Javier Caballero, 2019.

–los testimonios de *Proyecto 1980-2000*, la ficción basada en hechos reales de *La Cautiva* y el acercamiento que combina elementos documentales con escenas ficcionales de *San Bartolo*– nos invitan a pensar en las diversas formas en que las artes escénicas acercan al público a temas controversiales y le ofrecen maneras específicas de relacionarse con ellos. *San Bartolo* presenta las experiencias de los jóvenes que habían sufrido abusos sistemáticos a manos de miembros del Sodalicio y entretiene sus memorias con declaraciones del caso legal contra esa institución. Al mismo tiempo, se reconstruye la vida cotidiana de los jóvenes en la casa del Sodalicio en el balneario de San Bartolo, donde ocurrió la mayoría de los hechos. En otras palabras, combina el testimonio personal con documentación legal y la ficcionalización de escenas que se reproducen a partir de varios de los testimonios recogidos en el libro de Salinas y Ugaz.

Gran parte del trabajo acerca del trauma colectivo presenta a los varones como perpetradores de la violencia; sin embargo, también es importante resaltar que los hombres suelen ser la mayoría de los muertos en la guerra y que sufren con frecuencia otros tipos de violencia física. Puede verse, como ejemplo, el número de muertos y desaparecidos durante el conflicto armado interno en el Perú en la sección “Los rostros y perfiles de la violencia” en el *Informe final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003). La violencia sexual en general ha permanecido mayormente impune, ya sea debido al tabú que exige el silencio de las víctimas, sea cual sea su género, o por un sistema que desestima los méritos de las causas llevadas ante la ley o por las autoridades internas de las organizaciones que han recibido reportes acerca de abusos entre su personal. Pero el silencio es incluso mayor entre las víctimas del género masculino. En el caso de los varones que han sufrido abusos sexuales, el tabú es aun más grave debido a la ficción socialmente aceptada de que el cuerpo masculino no puede ser mellado. Si el horror de la violación es devastador para una mujer, para un varón puede desestabilizar todo un sistema de valores que da sentido a una cierta comprensión del universo.

En su libro *Male Subjectivities at the Margins* (1992), Kaja Silverman demuestra que la cultura patriarcal se erige sobre lo que ella llama “la ficción dominante”, la idea de que, al poseer un pene, el hombre se imagina a sí mismo y es imaginado por la sociedad como “no castrado”, como íntegro e incólume. Pero sabemos que ningún cuerpo es realmente intacto o invulnerable y el tratar de mantener esa creencia resulta incluso dañino para la psiquis masculina. Los estudios sobre la violación a varones revelan el grado de invisibilidad del problema debido al temor a reportar los hechos, a la respuesta homofóbica de algunas autoridades, a la falta de seguimiento de los casos, y a la culpa generada ante la idea de que

un varón tendría que poder defenderse de tales agresiones.<sup>3</sup> Ante el trauma del abuso sexual, por lo tanto, muchos varones han intentado mantener el secreto y conservar la imagen de su integridad; pero, en sociedades en las que algunos van rompiendo el silencio se abre finalmente un espacio para denunciar a los perpetradores y ofrecer cierto tipo de reparaciones a las víctimas. En este caso, es importante reconocer el valor de los denunciadores iniciales en el caso legal: José Enrique Escardó, Martín López de Romaña, Vicente López de Romaña, Óscar Osterling y Pedro Salinas. Más de cien víctimas han contribuido también con testimonios anónimos, y Álvaro Urbina merece un especial reconocimiento por su participación en la creación de la obra teatral.

Durante las últimas décadas, las revelaciones del abuso sexual de niños por parte de sacerdotes y otras autoridades de la Iglesia católica han estremecido a un número importante de comunidades alrededor del mundo (Keenan, 2012). En el Perú, el caso que involucra a *Sodalitium Christianae Vitae* ha sido el de mayor impacto hasta el presente. El Sodalicio, como se le conoce en castellano, fue fundado por Luis Fernando Figari, un seglar peruano, a principios de la década de 1970. Inicialmente creado para seguir los principios de La Compañía de María, fundada por el sacerdote francés Guillermo José Chaminade, el Sodalicio acabó convirtiéndose en una institución radicalmente conservadora que exige una militancia expresada en la frase “mitad monjes, mitad soldados”, repetida en varios de los escritos de Figari recogidos en el libro de Salinas y Ugaz. Muchos de los testimonios denuncian la afiliación fascista del Sodalicio, que incluía un cierto culto al dictador español Miguel Primo de Rivera. Actualmente, la organización sigue activa y tiene sucursales en veinticinco países, incluyendo los Estados Unidos, Italia, Colombia y Brasil, y sigue reclutando a hombres laicos denominados “sodálites”.

Mientras que ya existían rumores sobre abusos sexuales al interior de la organización, el escándalo solo se hizo público cuando en el año 2007 se descubrió a un sodálite tomando fotos de un muchachito desnudo en un hotel de Lima. En febrero de 2011 *Diario 16* publicó acusaciones de abuso en contra del líder del Sodalicio, Germán Doig, a quien aspiraban a beatificar.<sup>4</sup> Fue entonces cuando el periodista Pedro Salinas, que había sido parte de la organización, pero se había distanciado de ella tiempo atrás, empezó a recoger testimonios para presentarlos

3 Puede verse “A boy, being a victim, nobody really buys that, you know?” de Jean Von Hohendorf, Luisa Fernanda Habigzang y Silvia Helena Koller, 2017; Javaid, 2018; Moudhaan, 2013.

4 Al respecto puede verse la nota de Pierina Pighi, “El Sodalicio, el grupo religioso internacional que enfrenta acusaciones por abusos sexuales en Perú”, en: [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/03/160105\\_america\\_latina\\_peru\\_sodalicios\\_denuncias\\_abuso\\_sexual\\_ppb](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/03/160105_america_latina_peru_sodalicios_denuncias_abuso_sexual_ppb)

al Tribunal Eclesiástico de Lima. Con la colaboración de Paola Ugaz, Salinas publicó *Mitad monjes, mitad soldados* en 2015. El libro, como ya he mencionado, rescata los dolorosos testimonios de los hombres que, finalmente, después de décadas de silencio, estaban dispuestos a hablar de las experiencias de abuso y violación que habían sufrido en el Sodalicio, pero además se explaya en la historia personal de Figari, de sus líderes, en la fundación de la organización y en los estudios sociológicos y reportes periodísticos sobre ella.

Las víctimas de abusos sexual del Sodalicio son, en su gran mayoría, hombres de familias de clase media alta que supuestamente debían encarnar los ideales masculinos como hombres heterosexuales. Hay que decir, además, que estos hombres en el Perú son considerados “blancos” y, por lo tanto, en la jerárquica y racista sociedad peruana, superiores a todos los “no-blancos”, es decir, los cholos, indios, mestizos, negros, morenos, que para las élites han constituido “lo Otro”, lo ajeno, lo que no es parte de un “nosotros” erigido sobre la explotación y la exclusión. Los jóvenes provenientes de familias de ascendencia europea en medio de un país racista y sexista eran la encarnación misma de la “masculinidad hegemónica”. Aunque este concepto acuñado por R. Connell y Messerschmit (2005) ha sido muy cuestionado, sigue siendo eficaz para describir la idea de que un grupo de varones poseedores de ciertos rasgos masculinos son el epítome del tipo de hombría que mantiene la estabilidad del orden dominante: hombres heterosexuales, fuertes, activos, con algún nivel de poder político y económico. En el Perú esa hegemonía ha sido claramente construida sobre estructuras coloniales que han creado una serie de privilegios asociados con el “ser blanco”. Los jóvenes captados por el Sodalicio con frecuencia eran percibidos –por su apariencia, su educación privilegiada y los recursos económicos de sus familias– como representantes excelsos de esa “masculinidad hegemónica”, los futuros líderes de la nación. Y, sin embargo, los testimonios recogidos por Salinas y Ugaz revelan las tremendas inseguridades que llevaron a estos jóvenes a caer presa de aquellos en los que habían confiado. La mayoría de las víctimas elegidas tenían talento intelectual, pero también problemas de comportamiento en el colegio y, sobre todo, conflictos familiares que quienes los reclutaban aprovechaban para captarlos y aislarlos de cualquier recurso emocional que la familia podía ofrecer.

Esa vulnerabilidad debe ser considerada desde dos perspectivas importantes. La primera tiene que ver con las meras nociones de masculinidad que construyen la “ficción dominante”. Ante la imagen imposible del cuerpo poderoso e invulnerable que debe imponer respeto y nunca revelar emociones, es muy difícil para un niño o adolescente no cuestionar si realmente tiene las cualidades suficientes para “hacerse hombre”. La segunda tiene que ver con el tipo de captación

que suelen usar los depredadores sexuales: identificar la debilidad de sus víctimas y cultivarla. Jean Con Hohendorff, Luísa Fernanda Habigzang y Silvia Koller han estudiado los patrones de abuso sexual de niños en su artículo “A Boy, Being a Victim, Nobody Really Buys That, You Know?”: Dynamics of Sexual Violence Against Boys” (2017) y sus conclusiones corresponden claramente con lo que las entrevistas de Salinas y Ugaz revelaron. Éste es un esquema aproximado de lo que revela la investigación de Hohendorff, Habigzang y Koller (p. 57):

- a) Los abusadores “preparan” a sus víctimas aproximándose a ellos o a sus familiares, presentándose como confidentes o compañeros de juegos, al mismo tiempo que se sostiene una relación asimétrica en la que la futura “víctima” es inferior, vulnerable y dependiente, ya sea por su edad u otros factores (la posición de autoridad, poder económico, prestigio, etc.).
- b) Los episodios de abuso empiezan casi accidentalmente, pero se vuelven rutinarios y con frecuencia involucran cierto uso de la fuerza. La víctima tiene una reacción revulsiva, pero es incapaz de actuar para defenderse.
- c) El silencio se impone ya sea por vergüenza (que puede incluir el sentirse responsable de lo ocurrido) o por amenazas directas del perpetrador de humillar a la víctima públicamente o, incluso, de hacerle daño a sus seres queridos.
- d) Si la víctima intenta contar su historia, con frecuencia encuentra incredulidad. Hace falta alguien que le dé credibilidad a la historia ya sea por la confianza de la víctima o porque ha pasado por algo parecido. A veces, escuchar los testimonios de otras víctimas anima a quienes han mantenido el silencio a hablar de sus propios traumas (de la misma manera que ha sucedido con el abuso de mujeres en América Latina (#NiUnaMenos) y en el mundo angloparlante (#MeToo).
- e) Si la víctima no puede contar su historia o no encuentra interlocutores que le crean, tratará de reprimir la experiencia o incluso negarla.
- f) La posibilidad de procesar el trauma supone alejarse del perpetrador, encontrar apoyo de otros y, con suerte, una intervención de apoyo psicológico y legal.

Las víctimas de abuso sexual con frecuencia necesitan atravesar un proceso largo y doloroso que les permita enfrentar el origen del trauma. Este proceso se hace más difícil cuando el perpetrador tiene control sobre la imagen que la víctima tiene de sí mismo (parte de la manipulación que se usa para agrandar o disminuir el ego de la víctima) o cuando su imagen pública depende de no

mostrar vulnerabilidad. El agravante es incluso mayor cuando el abuso es de tipo sexual en sociedades homofóbicas, ya que para un muchacho el hecho de haber sido violado o molestado sexualmente supone poner su propia heterosexualidad en cuestión. (Kimmel, 1994) Los testimonios de abuso de los hombres que han denunciado al Sodalicio corresponden a lo que describen estos estudios de manera trágicamente ejemplar.

La publicación de *Mitad monjes/Mitad soldados* causó un escándalo en la sociedad limeña a cuyas élites pertenecían tanto los perpetradores como sus víctimas. Pero el foco de este ensayo es la capacidad del teatro para poner literalmente en escena el tipo de trauma que supone un estigma para sus víctimas. El tipo de obra testimonial/documental/coral que representa *San Bartolo* no ofrece la resolución catártica de la tragedia clásica ni el distanciamiento de la tradición brechtiana, sino que involucra al público como participante. Al darle voz y presencia a los documentos y a los testimonios en los cuerpos de los actores, *San Bartolo* confrontó al público con la violencia social perpetrada en su medio, con sus propios traumas, su propia responsabilidad o su propia indiferencia.

En una entrevista con el programa televisivo *En Contacto*, Claudia Tangoa, una de las creadoras y directoras, y Nicolás Valdés, uno de los actores, discutieron el proceso creativo.<sup>5</sup> En dicha entrevista cuentan que el Teatro La Plaza comisionó la obra a Alejandro Clavier, el co-director de la obra. Tangoa y Valdés sostuvieron que la obra era consistente con los principios que guían al Teatro la Plaza: “hablar de lo que no se habla”, no correrse de los tema tabú. Hablar del abuso sexual de menores es un tabú mayor y mucha gente prefiere no pensar al respecto. Las víctimas del abuso sexual con frecuencia se han sentido mancilladas por la experiencia y, como señalé más arriba, llegan incluso a sentirse culpables. Si quienes han perpetrado el abuso representan a una entidad tan poderosa como la Iglesia Católica en un país mayormente católico, hablar del tema es casi impensable.

El libro *Mitad monjes mitad soldados* ya había puesto al descubierto el terrible secreto que muchas de las víctimas habían guardado durante décadas. Y, sin embargo, el Teatro La Plaza se presenta como un foro singular. Su página de internet declara: “Somos un espacio de creación teatral que investiga e interpreta la realidad para construir un punto de vista crítico que dialogue con su comunidad”. En ese interview, Valdés revela lo que el grupo ve como la motivación para la obra teatral: “Y por más que no querramos verlo, por ahí nos hemos enterado, te enteraste que hubieron tantos casos de violación . . . A veces no basta con

---

<sup>5</sup> Puede verse en <https://youtu.be/Ku4oYTZe1Gc>

eso, a veces tienen que ponértelo así de concreto”. Es decir, la información no es suficiente. Ese sentimiento del actor ya había sido anticipado por la propia conductora del programa. Ella ya lo había expresado de manera muy emotiva en su introducción antes de presentar a Tangoa y Valdés:

Poner en escena algo tan crudo y tan duro como es esclavizar a muchachos entre 14, 15, 16, 17 años, someterlos a conductas aberrantes y abusar sexualmente es una cosa muy dura de poner en escena. Lo hablo con conocimiento de causa porque he leído la investigación y porque he ido al teatro a verla. Y la verdad es que una cosa es leerlo y otra cosa es ver, a estos muchachos, además, interpretarlo con valentía y de verdad con un sentimiento que a uno lo deja con un nudo en la garganta. (Minuto 1 de la entrevista).

Aunque este testimonio de una espectadora/periodista sea un dato anecdótico, las redundancias en su discurso, los énfasis en su entonación, son, a mi modo de ver, una de las maneras en que se manifiesta el impacto de la escenificación en el público. El teatro permite la materialización, la encarnación del trauma en el escenario. Mientras que los testimonios, documentos, declaraciones, etc., pueden conformar evidencia en “el mundo real”, el espacio teatral y la *performance* son capaces de hacer otra cosa: movernos al punto de involucrarnos en el dolor ajeno. En trabajos previos he argumentado que en el caso de la violencia política en el Perú, el uso de fotografías periodísticas por parte de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación fue un recurso eficaz para presentarle a la ciudadanía un suplemento afectivo que reforzara su narrativa sobre el conflicto (Saona, 2014). De la misma manera, La Plaza y el elenco que creó la obra San Bartolo sostiene que la obra ha añadido un valor de verdad emocional al presentar al público este otro trauma colectivo: el del abuso sexual de niños y adolescentes por miembros de la Iglesia.

Tangoa y Valdés hablan de la obra como un proyecto sanador en cuya creación muchas de las víctimas mismas estuvieron involucradas y en el que todas las voces fueron tratadas con respeto. La primera función fue exclusiva para ex miembros del Sodalicio y, al terminar, les ofreció un foro de discusión. Todos los jueves las funciones incluían espacios abiertos de discusión para el público, así como la participación de creadores, actores y, en especial, de Álvaro Urbina, quien habían decidido no permanecer anónimo. Así, la obra San Bartolo y el Teatro La Plaza se presentaban como un espacio participativo en el que la comunidad podía no solamente conmoverse por la escenificación de eventos traumáticos, sino también discutir los hechos y reflexionar sobre sus implicancias para los individuos, sus familiares, las comunidades religiosas y la sociedad en general. El teatro testimonial y documental es capaz de presentar un espacio para procesar



aquello que Jeffrey Alexander llama un “trauma cultural”, es decir, los efectos de hechos tremendos que han marcado la conciencia de un grupo y, por ende, su identidad, de manera irrevocable (1). Según Alexander los eventos dolorosos sufridos por grupos de individuos necesitan articularse no solamente a nivel personal, sino también como una lesión al cuerpo social. Para que esto suceda se precisa de un grupo portador, es decir, una entidad cuya voz sea reconocida por la comunidad: puede tratarse de un comité autorizado, como una comisión de la verdad o un tribunal internacional, pero también puede tratarse de una entidad de otro tipo, ya sea un grupo marginal o un sector generacional que represente una demanda colectiva (11).<sup>6</sup> La perspectiva que ofrece el grupo portador presenta los eventos como un trauma compartido y no como hechos aislados. Sebastián Eddowes ya había sostenido en 2018 en su análisis de la censura a la obra *La Cautiva*, que el Teatro La Plaza se ha constituido como una voz de la conciencia para la sociedad limeña. Eddowes ve en ese grupo teatral en particular una especie de portador de traumas colectivos en los términos esbozados por Alexander. Conuerdo con su perspectiva, especialmente en San Bartolo, donde la puesta en escena del caso del Sodalicio visibiliza no sólo el dolor de los individuos afectados, sino que lo presenta como una forma de violencia sistemática y denuncia no solamente a los perpetradores directos, sino también a las instituciones patriarcales que generan este tipo de comportamientos, que fomentan su encubrimiento y así avalan implícitamente el abuso.

El trabajo periodístico de Pedro Salinas y Paola Ugaz fue vital para establecer los hechos, al descubrir y exponer los patrones del abuso y la cantidad de hombres afectados. Sus esfuerzos consiguieron articular el dolor de generaciones de jóvenes que habían sufrido a manos de miembros del Sodalicio y tuvieron suficiente impacto como para que la propia institución empezara una investigación interna a cargo de nuevas autoridades. Pero según la ley muchos de los delitos habían prescrito y Luis Fernando Figari simplemente ha recibido sanciones que le impiden continuar en actividad como miembro del Sodalicio (Cole). Hasta el año en curso, 2022, sigue habiendo investigaciones por parte del Vaticano y hay miembros de la curia que piden la disolución del Sodalicio hasta que se resuelva el caso, pero la organización continúa activa (Guardiola). A pesar de las repercusiones del libro y de las otras formas de cobertura de los casos que incluyen

---

6 En los últimos años hemos visto colectivos de grupos normalmente marginales empoderarse por medio de las redes sociales y las marchas callejeras para articular sus demandas. Podemos pensar en #NiUnaMenos, #BlackLivesMatter o #MeToo.

documentales, *blogs*, programas de radio y *podcast*,<sup>7</sup> considero que la obra *San Bartolo* tiene cualidades únicas para comunicar el trauma por el hecho de ser una *performance* y, por lo tanto, una experiencia presencial, vivencial y compartida.

La actuación en vivo convierte al público del teatro en testigos sustitutos del abuso que deben adoptar la responsabilidad de presenciar la angustia vivida por los personajes encarnados por los actores. Se crea así una suerte de identificación que hace que no se trate de un trauma ajeno, sino de un ultraje a la comunidad, una comunidad de hijos, padres, hermanos, amigos y vecinos expuestos a experiencias tremendamente dañinas.

En las entrevistas con la prensa y los medios sociales, Tangoa y los actores describen la obra como un trabajo coral. Todos los integrantes del elenco leyeron el libro y los testimonios y empezaron a crear escenas basadas en ese material periodístico. Aunque no existía un guion, partieron de fuentes escritas, en especial los testimonios. Es posible reconocer en los diálogos tanto las acciones como palabras y expresiones citadas en el texto publicado. Pero en *San Bartolo* éstas se presentan por medio de diversos códigos teatrales. Hay momentos de la obra en el que las palabras de un documento son enunciadas una por una, mientras que en otros casos hay reconstrucciones de escenas. Algunos de los mecanismos de dominación reportados en los testimonios, y recogidos también por el periodista argentino Alfredo Silleta en su libro *Shopping espiritual: Las sectas al desnudo* (2007), son visibilizados ante el público de forma en que prácticamente se explicitan como métodos de tortura: la interrupción del sueño, el forzar a los muchachos a dormir en una escalera, desafiarlos a nadar en la noche a bajas temperaturas y en medio de escollos, hacerlos obedecer órdenes sin más sentido que el demostrar obediencia y que incluían agresiones físicas a sus compañeros.

El vestuario, el sobrio decorado dominado por una gran foto del fundador, Figari, las canciones sodalites cantadas a voz en cuello como himnos marciales, todos son elementos que transmiten un ambiente ascético y cuasi militar en el que las bromas procaces de los líderes son utilizadas para intimidar a los más jóvenes. Otro interesante recurso de la puesta en escena son los juegos temporales que contribuyen a establecer una sensación circular, reforzando así la noción de la naturaleza cíclica y repetitiva del abuso. Algo paralelo ocurre con la construcción de los personajes dado que éstos son interpretados por distintos actores;

<sup>7</sup> En 2018, el programa de *podcast* Radio Ambulante cubrió el caso en el episodio titulado “Detrás del muro”. En febrero de 2021, la RTVE estrenó un documental titulado “Los pecados del Sodalicio”, dirigido por José Antonio Guardiola. Puede encontrarse en el siguiente enlace: <https://www.rtve.es/noticias/20210217/pecados-sodalicio-mayor-escandalo-abusos-sexuales-iglesia-peruana/2075734.shtml>. También es importante mencionar el trabajo de Martín Scheuch en su bitácora *Líneas torcidas*, donde habla abiertamente de sus experiencias en el Sodalicio entre 1978 y 2008.

al mismo tiempo, un actor puede interpretar más de un personaje, es decir, se rompe la ilusión de identidad entre actor y personaje. Éste es uno de los mecanismos sobre los que se crea la coralidad de *San Bartolo*. La obra no le permite al público la ficción de que un actor “encarna” a una persona. Más que la identidad individual de una víctima, este mecanismo permite ver en cada joven actor una potencial víctima, pero también un potencial agresor. Esa fluidez busca presentar un mensaje: la relación entre poder y abuso es dialéctica, y tiende a establecer un círculo vicioso. En otra entrevista, Valdés sostiene que la rotación de personajes buscaba transmitir la noción de que ésta no era una historia individual. El efecto de espejo entre ciertos personajes insiste en la idea de que un depredador puede haber sido una víctima. Más que exonerar de responsabilidad a los perpetradores, la escenificación de esos procesos por medio de distintos actores moviliza e interrumpe procesos identificatorios. La identificación puede constituir una trampa ya que puede llevar a los espectadores a asumir que han estado siempre del lado de los buenos. La perspectiva coral, por el contrario, fuerza al público a encarar el fenómeno representado como un problema social.

Alison Forsyth, en un artículo acerca de la obra teatral de Anthony Sher basada en el testimonio de Primo Levi, “*Primo* (2004): The performance of traumatic testimony”, explica que el teatro testimonial no es una mera repetición de un texto o de una declaración oral, sino una re-petición, un pedido al público para que se comprometa con las memorias ajenas, que haga propia la experiencia del otro. Mientras que la mayoría de la gente no está directamente expuesta a testimonios de primera mano de víctimas de abuso sexual, la puesta en escena, la re-presentación mediante una *performance* crea en la audiencia un efecto específico. Al escribir sobre la ética de la escucha de los testimonios del holocausto, Dori Laub reconoció que la persona que escucha la narración del trauma recibe por extensión la carga que ese trauma significa. El acto mismo de escuchar se convierte también en una experiencia traumática. Parafraseando a Laub, puede decirse que la relación que la víctima tiene con el trauma se transmite a sus oyentes, que llegan a sentir también la indignación, la confusión, el dolor y el daño comunicado por la víctima (57-8). Para este experto en el testimonio de experiencias traumáticas, aunque no se trate del mismo dolor, ser testigo del testigo es, sin embargo, una experiencia traumática en sí misma que debe ser manejada con especial cuidado. La producción de Teatro La Plaza ciertamente hace de su público testigos de los testigos de los testigos: los actores interpretan los testimonios periodísticos y comunican con enorme eficacia la confusión y el dolor de adolescentes traicionados y abusados por los adultos en los que pusieron su confianza. Como testigos de esos testimonios, los re-presentan ante la audiencia

y así hacen de cada una de las personas del público alguien capaz de transmitir el testimonio del trauma.

La producción fue el resultado de un proceso en el que la investigación, la documentación, las entrevistas y el trabajo colectivo de improvisación y de construcción del guion fueron utilizados para poner en escena los testimonios de tal forma que fueran respetuosos con las víctimas y, al mismo tiempo, lo suficientemente impactantes para transmitir la experiencia traumática al público. La obra lleva a la audiencia a reconocer el abuso sexual de menores como un mal colectivo y no como un incidente aislado causado por una “manzana podrida” que puede extraerse antes de que dañe a la comunidad. La cultura de abuso ya está extendida; el principio de obediencia sobre el que se erigen instituciones como el Sodalicio ha permitido la normalización del abuso. La obra hace visible el tipo de trauma causado cuando la autoridad se asume como un poder absoluto sobre el otro.

Al mismo tiempo, esta representación del trauma puso cuerpos masculinos en escena de manera tal que visibilizó las problemáticas de género, raza, clase y orientación sexual que marcan a la sociedad peruana contemporánea. Los actores reflejaban el fenotipo de los muchachos reclutados por el Sodalicio, es decir, jóvenes, atléticos, pero, sobre todo y preferentemente, blancos, rubios, de ojos azules. En un país donde la discriminación racial es rampante, estos jóvenes son considerados extraordinariamente apuestos simplemente por el color de su piel. Estos cuerpos masculinos han representado en el Perú el ideal de los futuros líderes del país y han sido quienes históricamente han aparecido en las pantallas del cine y la televisión y en los anuncios publicitarios. El hecho de ser vistos en escena como vulnerables, sometidos a crueles actos de dominación y de esfuerzos físicos debilitantes, hasta cierto punto rompe con el estereotipo de la masculinidad hegemónica. Esos cuerpos son una pantalla sobre la que se proyecta la “ficción dominante” en la que se apoya la sociedad: los hombres son también frágiles, susceptibles de recibir daños permanentes. Estos hombres blancos, “de buenas familias”, son capaces de abusar de la manera más abyecta y también de ser las víctimas de ese abuso: pueden ser inseguros, humillados, explotados. Exponer esas debilidades es un paso necesario para que la sociedad abandone las estructuras patriarcales, clasistas y racistas en que se funda.

Por otro lado, cabe preguntarse por el impacto de la obra en los actores mismos, en la exhibición de sus cuerpos –a ratos semidesnudos– como objetos de deseo y también expuestos en toda su vulnerabilidad, por no hablar de la carga emocional de re-presentar en cada función quiebres psíquicos de gran impacto. De manera informal, le pregunté a uno de los actores después de la función que

presenció si estaban recibiendo terapia para procesar el peso de tener que actuar escenas devastadoras una y otra vez. Su respuesta fue negativa. No creo que haya sido una pregunta fuera de lugar, y la salud mental en el gremio actoral debería tenerse en cuenta, como demuestra el estudio de Thompson y Jaque (2012).

*San Bartolo* constituye una iniciativa importante en la visibilización de los complejos problemas implicados en el caso que aborda: el abuso sexual a varones, la corrupción del Sodalicio, en particular, y potencialmente de las organizaciones autoritarias en general, la problemática de la imagen hegemónica de los hombres como intangibles, la perversión implícita en el racismo que endiosa la piel clara como un signo de superioridad. Estos problemas han sido estudiados desde distintos ángulos: requieren perspectivas sociológicas, antropológicas, psicológicas y legales, entre otras. Pero la *performance* teatral accede al público de una manera orgánica, apelando a emociones y sensaciones además de al conocimiento. Desde mi perspectiva de crítica cultural, aunque el texto que escribo tenga como función analizar los recursos teatrales de *San Bartolo* y su potencial impacto, también soy testigo del testimonio re-presentado, re-pedido por los directores y actores de la obra en nombre de las víctimas. Tal vez quienes lean este texto lo vean también como una re-petición.

### Obras citadas

- Alarcón, Daniel y Paola Ugaz. “Detrás del muro”. Radio Ambulante. Podcast. 17 de enero de 2018. <https://www.npr.org/2018/01/16/577714907/detr-s-del-muro>
- Alexander, Jeffrey. “Towards a Theory of Cultural Trauma”. *Cultural Trauma and Collective Identity*. Editado por Jeffrey Alexander, Ron Eyerman y cols. University of California Press, 2004. <https://doi.org/10.1525/california/9780520235946.001.0001>
- Arias, Lola. *Mi vida después y otros textos*. Reservoir Books, 2016.
- Javier Caballero, Gabriela Luisa. “Mecanismos dramaturgicos 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, 2019. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/15678>
- Cole, Jack Dylan. “Peru: no charges for Catholic society leader accused of sex abuse”. *Peru Reports*. 19 de enero de 2017. <https://perureports.com/abuse-charges-dropped-against-catholic-society-chief/5051/>
- Comisión de la verdad y reconciliación. *Informe final*, 2013. <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/>
- Connell, R. W. y James W. Messerschmidt. “Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept”. *Gender & Society*, vol. 19, núm. 6, 2005, pp. 829-859, <https://doi.org/10.1177/0891243205278639>

- Dávila Herrera, Yanira. El teatro documental en el Perú: análisis de la obra Proyecto 1980-200, el tiempo que heredé. Tesis de licenciatura. Pontificia Universidad Católica de Perú, 2018. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/12320>
- Eddowes, Sebastián. La memoria es una batalla inacabada: Sobre la censura a *La Cautiva*. 2018 Trabajo académico inédito.
- Fernández Morales, Marta. “¿Hacia dónde va el teatro documental? Dos ejemplos y su valor en el contexto norteamericano”. *Entemu*, núm. 14, 2002, pp. 13-26.
- Forsyth, Alison. “Primo (2004): The performance of traumatic testimony”. *Studies in Theatre and Performance*, vol. 31, núm. 2, 2011, pp. 153-165. [https://doi.org/10.1386/stap.31.2.153\\_1](https://doi.org/10.1386/stap.31.2.153_1)
- Guardiola, José Antonio. “‘Los pecados del Sodalicio’: el mayor escándalo de abusos sexuales en la Iglesia peruana”. RTVE. 17 de febrero de 2021. <https://www.rtve.es/noticias/20210217/pecados-sodalicio-mayor-escandalo-abusos-sexuales-iglesia-peruana/2075734.shtml>
- Guerra, Rodrigo Benza. “Una mirada al Perú: Teatro documental contemporáneo”. *Anais do Simpósio da International Brecht Society*, vol.1, 2013.
- Herman, Judith Lewis. *Trauma and Recovery*. Basic Books, 1992.
- Hohendorff, Jean Von, Luisa Fernanda Habigzang y Silvia Helena Koller. “A boy, being a victim, nobody really buys that, you know?": Dynamics of sexual violence against boys”. *Child Abuse & Neglect*, vol. 70, 2017, pp. 53-64. <https://doi.org/10.1016/j.chiabu.2017.05.008>
- Keenan, Marie. *Child Sexual Abuse in the Catholic Church: Gender, Power, and Organizational Culture*. Oxford University Press, 2012.
- Kimmel, Michael S. “Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity”. En *Theorizing Masculinities*. Editado por Harry Brod y Michael Kaufman. Sage Publications, 1994, pp. 119-141. <http://www.doi.org/10.4135/9781452243627.n7>
- Laub, Dori. “Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening”. En *Testimony: Crisis in Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Editado por Shoshana Feldman y Dori Laub. Routledge, 1992, pp. 57-74. <https://doi.org/10.1515/9781474470230-034>
- Luque Bedregal, Gino. “Memorias traumáticas, narrativas del yo y reelaboración del pasado en *Proyecto 1980-2000, el tiempo que herede*”. *GESTOS: Revista de teoría y práctica del teatro hispánico*, vol. 29, núm. 58, 2014, p. 111.
- Pérez, Mariana Eva. “Their lives after: Theater as testimony and the so-called ‘second generation’ in post-dictatorship Argentina”. *Journal of Romance Studies*, vol. 13, núm. 3, 2013, pp. 6-16. <https://doi.org/10.3167/jrs.2013.130302>
- Pighi, Pierina. “El Sodalicio, el grupo religioso internacional que enfrenta acusaciones por abusos sexuales en Perú”. BBC News, Mundo, 2016. [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/03/160105\\_america\\_latina\\_peru\\_sodalicios\\_denuncias\\_abuso\\_sexual\\_ppb](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/03/160105_america_latina_peru_sodalicios_denuncias_abuso_sexual_ppb)
- Robles Moreno, Leticia. “Entrevista a Sebastián Rubio”. *Crítica latinoamericana*, 2013. <http://criticalatinoamericana.com/entrevista-a-sebastian-rubio-proyecto-1980-2000-leticia-robles-moreno-olga-rodriguez-ulloa/>
- Rubio, Sebastián y Claudia Tangoa. “Proyecto 1980-2000: El tiempo que heredé”. *GESTOS: Revista de teoría y práctica del teatro hispánico*, vol. 29, núm. 58, 2014, pp. 145-174.
- Salinas, Pedro y Paola Ugaz. *Mitad monjes, mitad soldados. Todo lo que el Sodalicio no quiere que sepa*. Planeta, 2015.

- “San Bartolo: obra inspirada en el caso Sodalicio”. YouTube, 2018. <https://youtu.be/Ku4oYTZe1Gc>
- Saona, Margarita. *Memory Matters in Transitional Peru*. Palgrave, 2014. <https://doi.org/10.1057/9781137290175>
- Scheuch, Martin. *Las líneas torcidas*. <https://laslineastorcidas.wordpress.com/about/>
- Seda, Laurietz. “Trans/Acciones de la memoria: Proyecto 1980/2000: El tiempo que heredé”. *GESTOS: Revista de teoría y práctica del teatro hispánico*, núm. 57, 2014, pp. 65-80.
- Silleta, Alfredo. *Shopping espiritual. Sectas al desnudo*. Martínez Roca, 2007.
- Silverman, Kaja. *Male Subjectivities at the Margins*. Routledge, 1992.
- Tangoa, Claudia. Entrevista. *Revista Cosas*. 21 de junio de 2018. <https://cosas.pe/cultura/126386/el-caso-sodalicio-llega-al-teatro-la-plaza-con-san-bartolo/>
- Tangoa, Claudia y Nicolás Valdés. Entrevista. En Contacto. ATV. 29 de junio de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=Ku4oYTZe1Gc&t=3s>
- Thomson, Paula y S. Victoria Jaque. “Holding a Mirror Up to Nature: Psychological Vulnerability in Actors”. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, vol. 6, núm. 4, 2012, pp. 361-369. <https://doi.org/10.1037/a0028911>
- Valdés, Nicolás. Interview Mezzanine VIP. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=DCJ6kXf9Bdo>