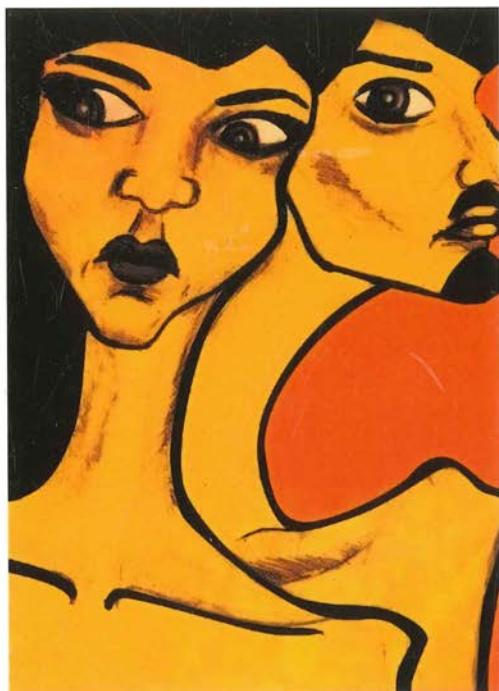


ALFREDO BUSHBY

ROMÁNTICOS Y POSMODERNOS

La dramaturgia peruana del cambio de siglo



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Alfredo Bushby (Lima, 1963) obtuvo el grado de Bachiller en Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú y el de Magíster en Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Texas, en Austin. Ha concluido sus estudios de doctorado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Como dramaturgo, ha ganado los primeros premios del CELCIT con las obras *La casa de las ánimas* (ahora llamada *La dama del laberinto*) y *Perro muerto*, en 1993 y 1996. Asimismo, su obra *Historia de un gol peruano* ganó el primer premio CADE 2000 de obras de teatro.

Ha participado con éxito en festivales internacionales en El Cairo (Egipto), Santa Cruz (Bolivia) y Santa Marta (Colombia). Sus obras *Historia de un gol peruano*, *Dominante de si bemol* y *Las tocadas* fueron puestas en escena en los años 2004, 2006 y 2011, respectivamente.

Actualmente se desempeña como profesor de cursos de literatura y teatro en la Universidad Católica.

Alfredo Bushby

Románticos y posmodernos

La dramaturgia peruana del cambio de siglo



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Románticos y posmodernos
La dramaturgia peruana del cambio de siglo
Alfredo Bushby

© Alfredo Bushby, 2011

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Diseño, diagramación, corrección de estilo
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: setiembre de 2011

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2011-10271

ISBN: 978-9972-42-971-2

Registro del Proyecto Editorial: 31501361101473

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

A Tesania

ÍNDICE

Introducción	11
Un concurso, múltiples sorpresas: la posmodernidad romántica	11
El momento de la dramaturgia peruana del cambio de siglo	14
Observaciones y conclusiones anteriores	23
Lo romántico y lo posmoderno: sensibilidades en oposición	27
Una posmodernidad con nostalgia de modernidad: el caso peruano	31
La colisión y sus variables	41
Los dramaturgos y sus motivos	45
Capítulo 1. Las microsociedades marginales en la obra de César de María.	
Un análisis a partir de <i>Superpopper</i>	53
Microsociedades, pequeños poetas y héroes de pampa	53
Los márgenes y los centros	64
Revisión del arte y la historia: el Poeta del colectivo	76
Las interpretaciones del héroe y del heroísmo	87
Una nota sobre las obras sin colectivos marginales protagónicos	93
Capítulo 2. La abrumadora (in)conciencia de cada edad en la obra de Eduardo Adrianzén. Un análisis a partir de <i>Demonios en la piel: La pasión según Pasolini</i>	99
Las edades de la pasión	99
Los veintitantos: el inicio y el fin del mundo	108
Resistencia o claudicación: la «selva oscura» de los treinta y tantos	121
La vejez y su inminencia: las ganas frente al cuerpo	135

Capítulo 3. Del abandono a la reinención en la obra de Mariana de Althaus. Un análisis a partir de <i>Ruido</i>	145
Muchos estilos, una sola secuencia	145
La «culpa» del abandonado o el que abandona como el Otro	154
Ron y tabaco: evasión y revelación	167
La revelación: el gato era azul	176
La reinención de la Mujer Maravilla	183
Capítulo 4. La tensión entre la <i>teoría</i> y la <i>poesía</i> en la obra de Roberto Sánchez-Piérola. Un análisis a partir de <i>SeguroS y su doble</i>	191
<i>Teoría y poesía</i> : no me escuchas, no me entiendes, no me ves	191
El nombre de la cosa y el aislamiento del sujeto	200
Las caras del Otro: el tercero mediador, el logos, los demás	206
Un Edipo trunco	218
Las teorías (y prácticas) teatrales: el rito y lo absurdo	223
El rescate de la <i>poesía</i> : musicalidad, condensación, resemantización	231
Apéndice. Tres ejes de oposición entre lo romántico y lo posmoderno	239
El proyecto frente a la ausencia de proyecto	239
El sacrificio heroico frente al hedonismo individualista	244
El arte de lo Sublime frente al arte de lo Bello	249
Bibliografía	257

INTRODUCCIÓN

UN CONCURSO, MÚLTIPLES SORPRESAS: LA POSMODERNIDAD ROMÁNTICA

El 12 de setiembre del 2007 se anunciaron los resultados del Primer Concurso de Dramaturgia Peruana que convocó la Asociación Cultural Peruano Británica. Desde sus mismas bases, este concurso traía novedades y, durante su proceso, presentó una serie de sorpresas que daban claros indicios de que la dramaturgia peruana estaba y está atravesando un momento particularmente activo.

Las bases del concurso estipulaban que el ganador, aparte de un premio en dinero, recibiría la producción para el montaje de su obra a cargo del Británico en el 2008. Si bien hubo y hay otros concursos cuyos premios implican la puesta en escena de la o las obras ganadoras, estos últimos generalmente exigen la presentación de un proyecto de montaje (director, productor, actores, presupuesto, justificación, etcétera)¹. La novedad del concurso del Británico estaba en que era un concurso

¹ Están los casos de los concursos anuales del Instituto Cultural Peruano Norteamericano, del Teatro de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y el —ahora trunco proyecto— de «Otras A-puestas» del Centro Cultural de la Universidad Católica, entre otros.

para dramaturgos que solo requería la presentación de una obra escrita, no de una propuesta de montaje: el dramaturgo únicamente tenía que preocuparse por la escritura de su obra sin «distrarse» en *castings* y presupuestos, por ejemplo. La obra ganadora, por su calidad, justificaría su producción y montaje.

Se presentaron 89 obras al concurso, un número bastante alto considerando la (aparente) indiferencia que existía hacia el trabajo de los dramaturgos en el Perú de las últimas décadas del siglo veinte. Así, por ejemplo, en otro concurso de obras de teatro, convocado y patrocinado por IPAE en 1999, se presentaron aproximadamente setenta obras. Es decir, el número de obras (de dramaturgos) había aumentado de 1999 al 2007 a pesar de que los premios en dinero del concurso de IPAE triplicaban a los del Británico y de que, a diferencia de este concurso, el de IPAE permitía la presentación de más de una obra por autor, como lo demuestra el hecho de que César de María obtuviera menciones honoríficas por dos obras. La participación de autores dramáticos tuvo, pues, un considerable aumento de 1999 al 2007. Tal vez, debido a la promesa de la producción de la obra; tal vez, debido a que cada vez hay más autores peruanos que optan por el género dramático; tal vez, por una combinación de estos y otros factores, el número de participantes en el concurso del Británico sorprendió hasta a los mismos organizadores.

Pero habría más sorpresas. Las bases del concurso del Británico estipulaban que se darían dos premios: al primer y segundo puesto. Sin embargo: «El jurado estuvo integrado por los dramaturgos nacionales Celeste Viale, César de María y Roberto Ángeles. Ellos pidieron, al ver la calidad de las obras, que en lugar de los dos premios estipulados previamente, se admitiera uno tercero» (Agencia Andina, 2007, s/n). Es decir, no solo fue alto el número de las obras presentadas, su calidad obligó a la modificación de las bases.

Por último, en lo que a novedades se refiere, los tres premios fueron otorgados a dramaturgos bastante jóvenes: Gino Luque (27 años), Lucero Medina (27 años) y Mariana de Althaus (33 años). Esto indicaba que,

efectivamente, el género dramático —al que alguna vez se llamó «el patito feo» de los géneros literarios en el Perú (véase: Ísola & otros, 1994)— estaba siendo adoptado en mayor medida y con reconocida calidad por los jóvenes escritores peruanos.

Esta combinación de novedades —promesa de puesta en escena, alto número de participantes, calidad de las obras presentadas, juventud de los ganadores— es, como mencioné, uno de los indicadores más claros del momento de gran actividad que viene atravesando la dramaturgia peruana.

Más adelante mencionaré otras circunstancias que muestran con mayor claridad el apogeo de la dramaturgia peruana de las últimas dos o tres décadas. Ahora me interesa subrayar que el presente estudio estará destinado a mostrar que, en medio de la cantidad y diversidad de temas y estilos de este apogeo, existe una constante: el choque inevitable e irreconciliable entre dos estructuras de sentimiento; entre lo que se podría llamar la sensibilidad «romántica», por un lado, y lo que podría denominarse la sensibilidad «posmoderna», por otro. En las obras dramáticas peruanas del periodo que me ocupa —el cambio de siglo: desde 1989 hasta el 2008— los conflictos, las tramas y los desenlaces están marcados por un enfrentamiento entre lo romántico y lo posmoderno, sensibilidades cuyas características desarrollaré más adelante en esta introducción, pero que bien se pueden presentar como opuestas.

El desarrollo de este planteamiento se hará a partir del análisis minucioso de la obra dramática de cuatro dramaturgos peruanos contemporáneos que, como se verá, tanto por su diversidad de estilos y temas como por la distribución de sus edades, bien pueden ser representativos de la totalidad del momento de la dramaturgia peruana del cambio de siglo. Los autores son César de María, Eduardo Adrianzén, Mariana de Althaus y Roberto Sánchez-Piérولا.

En esta introducción, presentaré más indicios del impulso y la proliferación de la dramaturgia peruana actual, señalaré lo que otros estudiosos del fenómeno han dicho sobre las características de este

momento, definiré los rasgos de lo romántico y lo posmoderno (particularmente sus implicancias para el caso peruano) tal como deben ser entendidos para efectos de este estudio, y delimitaré y justificaré tanto el corpus de la investigación como el método de análisis que se seguirá. Posteriormente, dedicaré un capítulo al desarrollo analítico de la obra de cada uno de los autores mencionados.

Mi intención es que, hacia el final de este trabajo, quede claro que los dramaturgos peruanos del cambio de siglo —conscientemente o no— desarrollaron las acciones de sus tramas y el perfil de sus personajes y espacios sobre la base de un enfrentamiento entre la sensibilidad posmoderna que los rodeaba y una suerte de nostalgia por una sensibilidad romántica que nunca se concretó en el Perú, de manera que la estructura de sentimiento de esta dramaturgia puede caracterizarse, por paradójico que parezca, como una posmodernidad romántica.

EL MOMENTO DE LA DRAMATURGIA PERUANA DEL CAMBIO DE SIGLO

El concurso de la Asociación Cultural Peruano Británica es solo lo que podríamos llamar el «indicio definitivo» de una tendencia que se inició en la década de los noventa y que continúa hasta el presente: el surgimiento y desarrollo de un momento de la dramaturgia peruana en el que la escritura dramática empieza a ser (re)valorada, en el que el texto de autor vuelve a ocupar un lugar de importancia en el conjunto de la propuesta teatral.

Efectivamente, en buena parte de la década de los setenta y ochenta, la dramaturgia de autor en el Perú se vio eclipsada por las propuestas de un teatro de creación colectiva en el que los textos (dramáticos y teatrales) eran fruto de la experimentación e imaginación de grupos de teatristas durante los ensayos y reuniones; y, en cierta medida, se vio ensombrecida también por el énfasis en el trabajo con el cuerpo del actor, algunas veces al margen del texto dramático. Al hablar de las décadas anteriores a los noventa, José Castro Urioste afirma:

[...] este período se caracterizó por la opción del lenguaje corporal como respuesta ante el uso de la palabra en el teatro. Junto a ello surgió y tuvo auge el método de creación colectiva que en cierto modo diluía la figura del dramaturgo entre todos los miembros del grupo teatral, lo cual, si bien en determinadas ocasiones motivó la elaboración de textos de gran riqueza semántica, en otros, hizo que se construyeran estructuras narrativas que colindaban con las empleadas en las revistas de variedades (Ángeles & Castro Urioste, 1999, pp. 8-9).

Por su parte, en un recuento de la dramaturgia nacional, Gregor Díaz —uno de los principales dramaturgos peruanos de la década de los sesentas y setentas—, luego de mencionar un resurgimiento del teatro de autor en la década de los setenta, prácticamente se lamenta de que en los ochenta:

[...] la creación colectiva y la expresión corporal (saltitos, rodaduras y montadas, etcétera) limitó [sic] al teatro a la categoría de «espectáculo escénico»; la década del 90 ofrece con éxito una variante de la misma, en suerte de collage de «revista musical», «varieté», «show de baile» y algo de circo. En esta expresión, la dramaturgia también queda de lado (Díaz, 1998, p. 183).

Por otro lado, el crítico Santiago Soberón observa que:

[...] a partir de inicios de los años 90 se produce una revaloración del teatro de texto como consecuencia de un agotamiento de las propuestas dramáticas del llamado teatro independiente, impulsor en gran medida de la creación colectiva o de espectáculos teatrales que centraban poca atención en el trabajo dramático (Soberón, 2004, p. 25).

Coinciden Castro Urioste y Soberón con el director y dramaturgo Roberto Ángeles en la idea de que, pese a todos los logros obtenidos, la propuesta de creación colectiva y el trabajo corporal del teatro sufrieron un agotamiento antes de la década de los noventa. Coinciden también

estos críticos en que dicho agotamiento ha sido generador de un retorno a la dramaturgia de autor cuyo momento, como señalé, tiene en las novedades del Primer Concurso de Dramaturgia Peruana del Británico uno de sus indicios más reveladores. Dice Ángeles sobre el fenómeno: «[...] es una clara reacción a la creación colectiva desarrollada durante los años setenta y los primeros cinco años de los ochenta. También es una reacción natural a este periodo, en el que se le dio prioridad al uso del cuerpo en el trabajo creativo actoral desdeñando el uso del texto» (Ángeles, 2001, p. 9).

Soberón habla de «una nueva generación de autores teatrales» que debe mucho de su desarrollo a este teatro independiente o de creación colectiva anterior «donde [estos dramaturgos] iniciaron su experiencia artística como actores, directores y, en uno que otro caso, como autores propiamente dichos» (Soberón, 2005, p. 25). Castro Urioste también se refiere implícitamente al legado de la experiencia anterior en el momento actual de la dramaturgia peruana:

[Hay una] recuperación de la función del dramaturgo que se ha venido realizando en los últimos años en nuestro país, ya no como una «entidad divina» sino como un sujeto que coparticipa en la creación teatral. Tal recuperación implica reconocer que el dramaturgo marca los cimientos de aquello que será visto en el escenario (texto producido a partir de la confluencia de distintos lenguajes) en la que la expresión de la palabra no es sino el punto cúspide del conflicto (Ángeles & Castro Urioste, 1999, pp. 8-9).

En 1994, en una mesa redonda que reunía a algunas de las personas más representativas de la comunidad teatral peruana (directores, actores, críticos y, sintomáticamente, ningún dramaturgo), ya los participantes observaban los primeros signos de la presencia de un nuevo momento en la dramaturgia peruana. En esta mesa redonda, uno de los más importantes críticos teatrales, Hugo Salazar del Alcázar, percibía también el cambio; es más, lo tomaba como un periodo crítico:

Hasta los 80 se puede decir que el teatro peruano era afirmativo, era prospectivo, tenía una visión optimista, porque también creo que el propio mundo tenía una visión optimista de la realidad y del futuro. Había un futuro. Entonces, también había que tener un presente teatral que hablara de ese futuro y que nos lo creyésemos todos. Creo que de lo que se está hablando acá es de eso que se llama crisis de los paradigmas. [...] Y estos otros jóvenes que pueden tener cosas cínicas también pueden tener un manifiesto de identidad, un alegato de existencia a través de ese cinismo, a través de ese consumo del espectáculo y de salir en televisión, que no es malo en sí mismo, sino que es el costo de los tiempos (Ísola & otros, 1994, p. 34).

Como veremos más adelante, esta «crisis de paradigmas» de la que hablaba Salazar del Alcázar tendrá su salida en la posmodernidad romántica de la dramaturgia peruana del cambio de siglo; es decir, en el choque de sensibilidades flagrantemente opuestas.

En los comentarios de esta mesa redonda se ve que, ya en los primeros años de la década de los noventa, algunas de las personas de teatro más reputadas en el Perú identificaban una crisis y avizoraban un cambio, el cual más adelante se traduciría en la revaloración del texto dramático y en el consecuente incremento de jóvenes abocados a la escritura dramática.

Pero esta crisis no significó una ruptura con el pasado; como bien mencionó Soberón, muchos de los actuales dramaturgos se iniciaron en la tradición de la creación colectiva y el trabajo corporal antes de dedicarse a la escritura dramática. El mismo César de María comentó, a propósito del trabajo de teatro colectivo y los nuevos tiempos: «pasó de moda el socialismo, pero no pasó de moda el hambre y la miseria que generaban el socialismo. Igual siento con los grupos. Pasó de moda el espíritu grupal, pero no pasó de moda el ser mejores cuando nos juntamos» (Sotomayor, 2007, s/n). Es decir, la deuda de la dramaturgia actual con el trabajo realizado en décadas pasadas es identificada y reconocida.

Y los actuales dramaturgos peruanos, gracias a lo desarrollado en el teatro en décadas pasadas (creación colectiva, teatro corporal, experimentación escénica, etcétera), tienen muy presente la idea de que, si bien sus textos son creaciones personales e individuales basadas en la palabra, el objetivo último de sus textos dramáticos es su «traducción» a textos teatrales, a textos para la escena, para el espectáculo, a textos para los que es un imperativo el trabajo colectivo.

En un estudio sobre la nueva dramaturgia peruana, Carlos Vargas Salgado no solo reconoce el impulso del actual momento, sino que lo caracteriza —al igual que Castro Urioste y Soberón, entre otros— como una etapa en la que los dramaturgos vuelven a pensar más en la escena que en el texto escrito. Dice Vargas Salgado sobre estos dramaturgos:

Algunos de ellos habían esperado su momento dentro de los colectivos teatrales, como directores o asesores dramaturgicos, mientras otros simplemente se habían desligado del quehacer escénico para seguir produciendo textos por su cuenta. Así, no solo una nueva generación de dramaturgos arranca hacia fin de siglo, sino probablemente una nueva época dramaturgica (Vargas Salgado, 2008, pp. 59-60).

Coincide el crítico en que la deuda de estos dramaturgos con los proyectos teatrales anteriores es algo que no se debe perder de vista, pero subraya también que se trata ya de un nuevo momento del teatro peruano, un momento con dramaturgos que se han «independizado» de las influencias de anteriores etapas con distintos proyectos artísticos y, añadiría yo, con distintas sensibilidades.

Pero, ¿quiénes son los que conforman la dramaturgia peruana del cambio de siglo, los representantes de este momento de revitalización del texto dramático? Obviamente, los nombres son muchos y sería ocioso e irrelevante proponer una lista. Sin embargo, a manera de resumen, se puede decir que se trata de un conjunto de dramaturgos nacidos en las décadas de los sesenta y setenta que vienen escribiendo y poniendo

en escena sus obras desde la década de los noventa, aproximadamente, hasta el presente. Prefiero llamar a este fenómeno un «momento», frente a términos como «generación» o «movimiento», por las implicaciones de unidad, acuerdo o coordinación ideológica o estilística que implican estos últimos y que no se dan necesariamente en la dramaturgia peruana del cambio de siglo. Por otro lado, el término «momento», fuera de aludir a un lapso, connota también la idea de impulso y fuerza, elementos característicos de este fenómeno. Asimismo, opto por el término «cambio de siglo» en lugar de «contemporáneo», «nuevo» o «actual» para evitar, por un lado, las ambigüedades o confusiones que estos nombres pudieran tener (especialmente, cuando el fenómeno ya no sea nuevo o actual); y, por otro, para precisar lo más posible el marco temporal de las obras que son objeto de estudio: con muy pocas excepciones, este trabajo se concentrará en obras escritas en la última década del siglo veinte y en los primeros ocho años del siglo veintiuno.

Por último, como ya debe ser obvio, este estudio se centrará en los textos de «dramaturgia», es decir, de dramaturgia de autor, y no necesariamente en un momento de apogeo teatral en general aunque, como se podrá inducir, la producción de textos dramáticos y la realización de textos teatrales (puestas en escena) se nutren mutuamente: la revitalizada actividad de una es inseparable del impulso de la otra.

Hay, en los dramaturgos de este momento, una necesidad de poner por escrito y pasar a la escena sus visiones del mundo con cierto sentido de urgencia. Buena parte de estos dramaturgos estrenan sus obras el mismo año en que las escribieron. Solo dos ejemplos: primero, salvo por *El dolor por tu ausencia*, de Jaime Nieto (escrita el 2003, estrenada el 2004), todas las otras seis obras de este autor fueron estrenadas el año de su escritura; y segundo, no transcurre más de un año desde que Mariana de Althaus escribe una obra hasta que la estrena. Esta urgencia no quiere decir que las obras de este grupo de dramaturgos se ambienten necesariamente en un efímero «aquí y ahora». Hay una preocupación en estos autores por el «aquí y ahora», pero este puede ser

perfectamente retratado tanto en el Japón de la Segunda Guerra Mundial (*Kamikaze!*, también llamada *La historia del cobarde japonés*, de César de María) como en el 2015 después de una hecatombe nuclear (*Zoelia y Gronelio*, de María Teresa Zúñiga), por dar solo un par de ejemplos. Este, a mi modo de ver, es otro de los indicios de que existe un momento de dramaturgos en el Perú: la urgencia de expresar (por escrito y en la escena) lo que ocurre alrededor lo antes posible. Son dramaturgos para los que la paciencia ya no es más una virtud.

Otro indicador significativo es que, a partir de la década de los noventa, algunos directores peruanos de afianzado prestigio empezaron a asumir el riesgo de montar obras de jóvenes dramaturgos peruanos: Alberto Ísola montó obras de Rafael Dumett (*Números reales*, 1994) y César de María (*El último barco*, 2004); Roberto Ángeles, una obra de César de María (*Kamikaze!*, 1999); Ruth Escudero, obras de César de María (*Escorpiones mirando al cielo*, 1993) y de Eduardo Adrianzén (*El día de la luna*, 1998); Marisol Palacios, dos obras con la dramaturgia de Mariana de Althaus (*El viaje*, 2001, y *Vino, bate y chocolate*, 2004); entre otros ejemplos.

También es revelador el caso de los directores jóvenes que están apostando por sus coetáneos dramaturgos. Los ejemplos de Óscar Carrillo (con obras de César de María, Eduardo Adrianzén y Víctor Falcón) y Diego La Hoz (con obras de Juan Carlos Méndez, Gonzalo Rodríguez Risco, Claudia Sacha y Eduardo Adrianzén) son solo dos muestras de esta tendencia. Y, por supuesto, también están los jóvenes dramaturgos que optan por dirigir o codirigir (y a veces hasta producir) ellos mismos sus obras, como César Bravo, María Teresa Zúñiga, Jaime Nieto, Mariana de Althaus, Roberto Sánchez-Piérola y Aldo Miyashiro, entre otros.

Un indicio más de la revaloración del texto dramático peruano del cambio de siglo —particularmente, de los textos dramáticos de los autores jóvenes— es la creciente (aunque aún limitada) cantidad de publicaciones que se vienen haciendo de sus obras. La publicación

de una obra dramática delata la necesidad de preservar un texto cuyo objetivo final es (o se supone que debería ser), precisamente, el de transformarse en un espectáculo «vivo, irrepitable, efímero», como señalaba Miguel Rubio (véase: Ísola & otros, 1994, p. 16). Su publicación parece contradecirse con esto último: el libro no es efímero, se preserva, su función es la de conservar un texto; el libro no es irrepitable, se puede volver a él las veces que se quiera. Por ello, la multiplicación de publicaciones de textos dramáticos es otra muestra de la revalorización de esta dramaturgia del cambio de siglo a través de un intento por preservarla.

Las publicaciones son diversas en su número, formato y calidad; pero considero necesario destacar dos de estas series de publicaciones: la revista *Muestra*, impulsada por la dramaturga Sara Joffré; y las antologías promovidas por Roberto Ángeles.

Desde enero del año 2000 hasta la fecha (con algunos breves intervalos) la revista *Muestra* viene publicando obras de teatro peruano entre las que predominan las de autores del momento de la dramaturgia peruana comprendido desde la década del noventa al presente. Hasta la fecha, se han publicado dieciocho números de la revista (el plan de publicaciones continúa). La mayoría de los números presenta una obra; otros traen dos obras; y una minoría presenta tres e, inclusive, cuatro obras. Las obras son precedidas por un breve prólogo de alguna persona allegada al teatro y cada revista incluye, fuera de las obras y sus prólogos, comentarios sobre la realidad teatral peruana. El esfuerzo sigue adelante y, definitivamente, la colección de la revista *Muestra* es una de las fuentes más ricas para la aproximación a la dramaturgia peruana del cambio de siglo.

Otra fuente muy importante la constituyen las (hasta el momento) tres antologías que se publicaron con la promoción de Roberto Ángeles: *Dramaturgia peruana* (1999), *Dramaturgia peruana II* (2001) y *Dramaturgia de la historia del Perú* (2007). La intención de estas publicaciones es ser temática: la primera, pone énfasis en obras sobre la familia; la segunda, énfasis en obras que tratan el tema de la juventud;

y la última, como señala el título, enfatiza las obras que reflexionan sobre las distintas etapas de la historia nacional. Las tres se abren con introducciones críticas y analíticas.

Y hablando de publicaciones, el Primer Concurso de Dramaturgia Peruana que convocó la Asociación Cultural Peruano Británica también incluía, como parte de los premios, la publicación de las dos (aunque luego, como vimos, fueron tres) obras ganadoras, lo que es un indicador más de que el trabajo del dramaturgo no solo se valora para ponerlo en escena, sino también para preservarlo en un libro, tanto para el disfrute de su lectura como para los proyectos futuros de otros directores.

Hay, pues, un momento en la dramaturgia peruana actual que se distingue de otros momentos por la cantidad de autores y la revalorización de la dramaturgia²; sin embargo, es aún un problema el determinar si los autores de este momento comparten alguna característica o algún conjunto de rasgos unificadores que también los distinguen de la dramaturgia peruana anterior.

A modo de respuesta planteo que, a lo largo de la dramaturgia peruana del cambio de siglo, son identificables rasgos de una estructura de sentimiento posmoderna que colisiona con una estructura de sentimiento romántica, sensibilidades que —como explicaré más adelante— son, en sus formas más puras, radicalmente opuestas entre sí. Esta colisión se da de maneras muy diversas según los autores y las obras, pero el enfrentamiento y el choque es invariable e inevitable; en muchos casos, incluso es esta colisión la que precipita los conflictos, las acciones de la trama y el desenlace final de las obras. Esta colisión de sensibilidades es, a fin de cuentas, el elemento que le da unidad a este momento de la dramaturgia peruana.

² Para mayores descripciones de las características de este momento de la dramaturgia peruana, véase: Bushby, 2009, y Torres, 2010.

OBSERVACIONES Y CONCLUSIONES ANTERIORES

Como hemos visto, el surgimiento del momento de la dramaturgia peruana del cambio de siglo ha sido identificado y estudiado por diversos críticos e investigadores, los cuales también se han abocado a la tarea de indagar los elementos comunes y los rasgos unificadores de las obras de este momento. Es decir, ya existen aproximaciones que no solo dan noticia del surgimiento de este momento artístico, sino que buscan determinar sus características como conjunto.

Ya en 1990, Hugo Salazar del Alcázar, en *Teatro y violencia: una aproximación al teatro peruano de los '80*, se aproximaba al problema. Pese al énfasis puesto casi exclusivamente en el tema de la violencia, aquel énfasis era, tal vez, una reacción a una —en ese entonces— apenas perceptible inclinación hacia la posmodernidad, hacia la ausencia de una sensibilidad que se podría llamar de «revuelta». El cambio que se estaba gestando fue bien percibido por el crítico cuando la década del noventa apenas empezaba:

En cuanto al autor nacional, su presencia está volviendo a ser revalorada dentro de la escena. Para ello han coincidido dos factores. Por un lado, la preocupación dramática y la revisión crítica que está efectuando un grueso número de colectivos teatrales; y, por otro, la aparición de un recambio promocional de dramaturgos que tratan de sintetizar diversas tradiciones de la puesta en escena.

Estos dos factores han hecho que los jóvenes dramaturgos presenten la violencia como un territorio al que se ha accedido luego de un periplo signado por una suerte de neocostumbrismo urbano al que se le ha reinsertado el sociolecto de la clase media y la evocación festiva. Ahora, el viaje se ha acabado y la visión parece ser otra. En este grupo las propuestas de Roberto Ángeles, José E. Mavila, Ricardo Velásquez, Rafael León, Rafael Dumett y otros, enunciaron un viaje al pasado reciente para desembocar en un presente signado por imágenes y situaciones tensionales. Las últimas escrituras de César de María, Urioste y Maritza Kirchhausen,

aún en proceso, nos hablan del fin de este viaje y el arribo al presente (Salazar del Alcázar, 1990, pp. 49-50).

Críticos posteriores, desde una mejor perspectiva, pudieron percibir más ampliamente el fenómeno e interpretar a su manera la dirección del cambio. Así, José Castro Urioste, en su análisis acerca de esta dramaturgia, pone el énfasis en la desarticulación de la familia —familia que puede ser real o simbólica—, la misma que, a su entender, surge como consecuencia de la desarticulación de la nación, al punto que llega a poner este tema como el central en la nueva dramaturgia peruana. En 1999, decía el crítico:

El cuestionamiento a los modelos de modernidad junto a las condiciones sociopolíticas que caracterizan la época —el neoliberalismo y el impacto de la violencia política— hacen que las representaciones de familia adquieran nuevos significados. En la imagen de familia expresada por el teatro peruano último, la cohesión del grupo desaparece y el futuro es visto como la representación de una comunidad que se resquebraja. Los proyectos de vida ahora son estrictamente individuales: la familia se transforma en varios sujetos que en el pasado han tenido algún vínculo, pero forjan su futuro al margen de estas relaciones anteriores. [...] Una de estas reelaboraciones está vinculada con el rol del padre. [...] Al margen de toda interpretación psicoanalítica, estas obras configuran un sujeto que no asume el papel y la responsabilidad de conductor del grupo, y tal actitud produce la desintegración del núcleo familiar y el surgimiento de proyectos de vida individuales en cada uno de los miembros (Ángeles & Castro Urioste, 1999, p. 12).

Por su parte, en el 2001, Roberto Ángeles ponía el acento en algunas ausencias temáticas de este momento de la dramaturgia. No había, según el director, obras de seducción («algún personaje [que] lleve a otro a rendirse ante esos encantos a pesar de la moral y las buenas costumbres» (Ángeles, 2001, p. 10)) ni obras de amor romántico («ninguna suerte de Romeo y Julieta» (Ángeles, 2001, p. 10)); y había muy pocas

obras que trataran el tema de Sendero Luminoso («¿A quién le provoca escribir una obra sobre un periodo tan doloroso de la historia del Perú?» (Ángeles, 2001, p. 12)). Y continúa:

Hay otros temas ausentes en las obras escritas por esta generación, por ejemplo: el protagonismo femenino en la historia, el Sida, el racismo en Lima, la pérdida de credibilidad de nuestros dirigentes, el poco valor de la palabra, el deterioro de nuestra cultura, el aislamiento del Perú, la involución de nuestra economía, la marginación de la mayoría, la miseria, el catolicismo, la locura, etcétera (Ángeles, 2001, p. 12).

Debo reiterar que el texto citado es del año 2001, año en el que el Perú, si bien se recuperaba de una de sus peores crisis económicas y del conflicto interno que lo abatió desde la década de los ochenta, aún sufría la crisis política (dictadura, corrupción, represión) y sus consecuencias eran todavía un tema de todos los días. Como se verá, algunos de los temas mencionados por Ángeles como ausentes aparecerán en la dramaturgia peruana en años posteriores, aunque no todos. Desde la perspectiva del 2001, Ángeles veía que: «Los temas más tratados por esta generación son: identidad sexual, conformación de pareja, proyección del futuro propio, estudios, trabajo y migración. [...] Su búsqueda de amor, su falta de identidad y sus pocas posibilidades en el futuro» (Ángeles, 2001, pp. 12-13).

Estos desencantos también son notados por Soberón quien, en un artículo del año 2005 (cuando ya la violencia y las crisis económica y política habían amainado), escribe:

[...] hay algunas constantes entre la diversa producción dramática de estos autores jóvenes que permiten configurar una perspectiva generacional caracterizada principalmente por una visión desesperanzadora de su sociedad, de la estructura de valores vigentes, en la mayoría de los casos enfocada en el entorno individual o familiar, a diferencia del teatro de décadas anteriores que procuraba siempre

construir un imaginario totalizante de la sociedad peruana. Esta perspectiva incluso se hace más evidente o palpable en otros planos de la creación teatral, como es la dirección escénica planteada por los autores que asumen a su vez este rol (Soberón, 2004, p. 25).

A mi parecer, Castro Urioste, Ángeles y Soberón aciertan en las conclusiones de sus observaciones: las obras del momento de la dramaturgia peruana del cambio de siglo están marcadas por el desencanto y la sospecha con respecto a las ideas de nación y proyectos (o catástrofes) universales; están más centradas en los conflictos individuales en los que incluso el amor —el amor de pareja, el amor en familia, el amor al prójimo anónimo— es fuente de suspicacia, cinismo, desconcierto o decepción. En el mismo sentido, aunque más enfocado al tema de la identidad y el individualismo, está el análisis de Gino Luque de las obras *Números reales*, de Rafael Dumett, *La historia del cobarde japonés*, de César de María, y *Función velorio*, de Aldo Miyashiro (tres autores casi paradigmáticos del momento de la dramaturgia peruana del cambio de siglo). Dice Luque:

[...] esta búsqueda [de identidad de la juventud peruana] está marcada por una desgarradora, aunque muchas veces imperceptible (y quizás, por ello, más destructiva aún), soledad, la cual además pareciera imposible de quebrar, y por una desesperante sensación de incertidumbre con respecto al futuro, duda que solo parece despejarse para arrojar una imagen que prolonga la desolación y el vacío del presente.

Por otro lado, cabe señalar que estos intentos por construir una identidad (a partir de fragmentos) suponen una vuelta sobre la propia individualidad. Ello no solo porque se constata una ausencia de discursos colectivos y una renuncia a toda acción conjunta, actitudes que constituyen respuestas naturales frente al fracaso de los ideales y de las promesas de cambio de la generación anterior; sino también porque los personajes, en su mayoría jóvenes, se encuentran encerrados en sí mismos: incapaces de ver al otro y, por ello mismo,

de reconocerse en el otro. En consecuencia, son incapaces de establecer vínculos afectivos sólidos, hondos y sinceros. Luego, la incomunicación, el desamparo y la soledad parecieran erigirse como estigmas del ser humano (Luque, 2002, p. 118).

De esta manera, algunas de las ausencias temáticas que menciona y reclama Ángeles (la Nación, el Estado, Sendero Luminoso, el Catolicismo, el Sida, el «Romeo y Julieta», todos con mayúsculas) pueden bien ser consecuencia de ese desencanto, de ese no querer involucrarse demasiado con grandes proyectos para centrarse más bien en los proyectos «estrictamente individuales» de los que hablaba Castro Urioste, en la «proyección del futuro propio» que menciona el mismo Ángeles, pero «enfocada en el entorno individual o familiar» que percibe Soberón. Esas ausencias temáticas, a su vez, son causa y consecuencia de la ausencia de identidad y la incomunicación que Luque menciona en su análisis.

Ya Luis Peirano, en una mirada retrospectiva desde el 2006, explicaba así el fenómeno: «La violencia de los años ochenta y noventa llevó a un giro del teatro social y político al teatro más psicológico y personal y, por tanto, a un intento de definición de la identidad subjetiva. [...] Algunos críticos han creído adivinar en estos productos teatrales, un destello de la presencia de la posmodernidad en la cultura peruana» (Peirano, 2006, p. 214). Efectivamente, como veremos, los mencionados por Peirano son signos de la posmodernidad, pero, como el mismo director lo percibe (no se desdeñan «los aspectos más sociales y políticos» (Peirano, 2006, p. 214)), lo romántico (la «revuelta») no desaparece en esta tendencia y así genera, a mi entender, la posmodernidad romántica: la tensión entre dos sensibilidades antagónicas.

LO ROMÁNTICO Y LO POSMODERNO: SENSIBILIDADES EN OPOSICIÓN

Todos estos desencantos y esta vuelta de la mirada hacia uno mismo de los que hablan los críticos se vinculan estrechamente con la sensibilidad —con la estructura de sentimiento— posmoderna. Se podría hacer una

generalización e indicar que el momento de la dramaturgia peruana del cambio de siglo no es otra cosa que la inscripción de la dramaturgia peruana en la tendencia posmoderna global, en el cambio de las estructuras de sentimiento que se iniciara en la década de los sesenta (aunque tardó unos años en afianzarse en el Perú)³.

Sin embargo, si se analiza en detalle el conjunto de las obras que integran este momento, se puede percibir que, al lado de los elementos de la sensibilidad posmoderna, también están presentes estructuras de sentimiento marcadamente modernas. Estas últimas son una suerte de remanente de la modernidad o nostalgia por la misma, como si los dramaturgos de este momento artístico no se dejaran llevar tan fácilmente por la tentación de lo efímero, lo fragmentado y lo individualista de la posmodernidad. Tal vez, se trata de una nostalgia o una esperanza por los grandes proyectos ausentes o frustrados, por la entrega y sacrificio personales (en oposición al hedonismo individualista); nostalgia y esperanza por alguna forma de lucha o trascendencia que parece no existir más, por el «Romeo y Julieta».

Llamaré a estos rasgos modernos —a estos rezagos, esperanzas o proyecciones— elementos «románticos». «Lo romántico» debe ser entendido aquí como aquel rasgo de la modernidad que trae consigo los ideales de un proyecto contestatario, de un sacrificio personal y de un arte trascendente, elementos que se oponen a la sensibilidad de lo posmoderno. Evitaré usar el sustantivo Romanticismo para evitar confusiones con el movimiento artístico del siglo diecinueve y, para prevenir este posible equívoco, utilizaré «romántico(a)», tanto como un adjetivo cuanto como un sustantivo —«lo romántico»—, para referirme a la sensibilidad descrita anteriormente.

La dramaturgia peruana del cambio de siglo, siendo posmoderna en su sensibilidad, trae consigo —por paradójico que parezca— esta

³ Utilizaré indistintamente los términos «sensibilidad» y «estructura de sentimiento» utilizados por David Harvey (1989) para referirme a aquello que según los estudiosos se trastocó con el paso de la modernidad a la posmodernidad.

estructura de sentimiento romántica; es, al final de cuentas, una «posmodernidad romántica». Y, precisamente, es lo antagónico de ambas estructuras de sentimiento lo que precipita las tramas en este conjunto de obras. Es la colisión de estos elementos la que causa el conflicto o los conflictos iniciales; es este choque el que hace avanzar la toma de decisiones y las acciones de sus personajes tejiendo la trama; es esta incompatibilidad la que precipita, asimismo, el desenlace final de estas obras: un desenlace no feliz; a veces, desastroso; a veces, simplemente desencantado.

Aunque son sensibilidades antagónicas, lo romántico y lo posmoderno comparten, al menos en su superficie, algunas características: las dos más relevantes son su énfasis en el individuo y su preocupación por lo distinto, por la «otredad». Es más, algunos autores le atribuyen a lo romántico el rol precursor de algunos elementos posmodernos (véanse: Harvey, 1998, y Lipovetsky, 2002). Sin embargo, lo romántico implica un individualismo trascendente, un individualismo con proyecto, un individualismo con un Otro⁴; mientras que lo posmoderno implica la ausencia de cualquier proyecto, lo efímero, la inexistencia de un Otro. Por otro lado, la preocupación por la «otredad» romántica busca incorporarla («por su bien») a un proyecto mayor; mientras esta preocupación posmoderna busca, más bien, dejarla tal cual, «respetarla» en su forma de ser distinta. Así, pese a sus coincidencias en la superficie, son estructuras de sentimiento opuestas y, como tales, se presentarán en la dramaturgia peruana del cambio de siglo.

⁴ Copio la explicación de Otro o Gran Otro de Juan Carlos Ubilluz, explicación que desarrollaré en el apéndice:

Por el Otro, Lacan se refiere al orden simbólico —las leyes e ideales sociales— que socializa el cuerpo y hace de él un sujeto. Para ilustrarlo provisoriamente, diremos que el Otro es «los demás», un «los demás» abstracto a quien el sujeto ha otorgado —o no ha tenido más remedio que otorgar— la autoridad para decirle quién es y quién debe ser (Ubilluz, 2006, p. 17).

Si bien lo romántico y lo posmoderno colisionan en la gran mayoría de sus características, quiero concentrarme en tres de estos rasgos o ejes de oposición, no solo por ser los más evidentes, sino porque estos ejes de oposición abarcan gran parte de las oposiciones de estas dos estructuras de sentimiento (si no todas). Los ejes que abarcará este estudio son tres: en primer lugar, la presencia (romántica) frente a la ausencia (posmoderna) de un proyecto mayor o proyecto universal; en segundo lugar, el valor del sacrificio romántico frente al valor del individualismo hedonista posmoderno; y, por último, la noción del arte de lo Sublime romántico frente al arte de lo Bello posmoderno; es decir, entre un arte que trasciende su propia estética y un arte que se complace con su goce inmediato⁵.

Como dije, estas tres oposiciones pueden abarcar, si se las escruta en profundidad, todas las oposiciones entre lo romántico y lo posmoderno. Pero, asimismo, las sensibilidades de estas oposiciones no son independientes entre sí. Cada una, según el caso, puede ser causa o consecuencia de la otra. La presencia de un proyecto o un «ideal (de un Otro)» puede, por ejemplo, motivar una acción heroica de sacrificio personal; igualmente, un arte que solo busca lo Bello, sin preocupaciones por lo transtético o Sublime, puede estar relacionado con la búsqueda de satisfacción hedonista e inmediata tanto para el artista posmoderno como para los receptores de su producto. Hay un vínculo ineludible entre los elementos de las tres oposiciones mencionadas, pero haré una división entre ellas en esta primera parte exclusivamente con fines de claridad analítica. En el desarrollo del análisis de las obras de los autores, será más evidente la interdependencia de estos tres ejes de la colisión.

Antes de pasar a ver en detalle las características de estas tres formas de oposición, debo acogerme a la prevención de Harvey sobre el riesgo

⁵ Véase el Apéndice para un mayor detalle de estos tres ejes de oposición.

de presentar como simples oposiciones elementos que, en muchos casos, no son fáciles de percibir y de describir. Dice Harvey:

[...] pienso que es peligroso [...] describir relaciones complejas como simples polarizaciones, cuando casi con certeza el verdadero estado de la sensibilidad, la «estructura del sentimiento» real, tanto en el periodo moderno como en el posmoderno, reside en el modo en que se sintetizan estas oposiciones estilísticas (Harvey, 1998, p. 60).

Efectivamente, las oposiciones sirven solo para fines analíticos y de presentación, y de ese modo las veremos en esta introducción y serán desarrolladas a lo largo de este estudio. Así, los ejes de oposición deben ser tomados como oposiciones entre lo romántico y lo posmoderno en su nivel más «puro», en un nivel que, tal vez, solo pocas veces pueda encontrarse en los distintos discursos. El análisis de las obras de los autores en los capítulos siguientes mostrará en toda su dimensión la diversidad, la complejidad y la ambigüedad de la oposición y colisión de las dos estructuras de sentimiento.

UNA POSMODERNIDAD CON NOSTALGIA DE MODERNIDAD: EL CASO PERUANO

Se puede argüir, con toda justicia, que las definiciones y las oposiciones mencionadas sobre lo romántico y lo posmoderno están basadas en estudios acerca de países desarrollados y no son aplicables —al menos, en todos sus aspectos— al caso peruano. Una modernidad como la peruana, con un desarrollo político e industrial retrasado respecto de los países sobre los que tratan las investigaciones anteriores, obviamente carece de algunos de los elementos de la modernidad de estos, a la par que trae consigo otros elementos y otros conflictos.

Marshall Berman, al tratar el caso de la (seudo)modernidad rusa como ejemplo de la modernidad del subdesarrollo, menciona —entre otras— dos diferencias entre el caso ruso y el caso del resto de Europa.

En primer lugar, alude a las grandes diferencias económicas, sociales y educativas entre un sector de la población y otro; en segundo lugar, Berman desarrolla el tema de los gobernantes casi absolutos que intentaron imponer una modernidad a través de megaproyectos que más servían para satisfacer el ego de estos gobernantes que para beneficiar al país y que la convertían en una modernidad —si se le puede llamar así— impuesta desde arriba. Concluye el autor que el ruso fue un intento de modernización frustrado (véase: Berman, 1989). Algo análogo se puede decir del Perú, país cuya misma independencia fue un intento de proyecto moderno. Se trató de una modernización frustrada, que quedó a medio camino, plagada de luchas entre caudillos que muchas veces terminaban como dictadores —cada cual con su megaproyecto impuesto desde arriba—; en otras palabras, fue un proceso que no abarcó a la totalidad y, en muchos casos, ni siquiera a la mayoría de la población, ni en su iniciativa ni en sus beneficios.

Sin embargo, pese a su aplicación frustrada, algunos de los ideales modernos sí estuvieron presentes en el Perú. Particularmente, para el caso que nos ocupa, los tres ideales de la sensibilidad de lo romántico (proyecto, sacrificio, arte de lo Sublime) se pueden rastrear en algunas etapas de la historia del Perú. Por lo tanto, con el advenimiento de la posmodernidad, las oposiciones a estos ideales también se hicieron presentes. Es más, hoy por hoy, en muchos sentidos, el Perú es mucho más posmoderno de lo que alguna vez fue moderno. Coincido con la interpretación de Carranza y Castillo al respecto:

Reconociendo que la modernidad no ha madurado en el Perú [...] ello no impidió que los peruanos se involucren en la creación de redes posmodernas, instaladas a flor de piel en el mundo de sus vidas, tanto en las dimensiones políticas y culturales cuanto en su intersubjetividad. Evidencia de ello [...] sería la proliferación de nuevos horizontes valorativos, de imaginarios colectivos diversos, de una abigarrada combinación de sensibilidades, de nuevos equipamientos intersubjetivos, de una radical permeabilidad

massmediática de todo tejido institucional, y de una virtualización de la vida cotidiana, que conviven con residuos funcionales de la experiencia moderna. [...] toda pretensión de diseñar una sociedad sobre leyes del desarrollo social cedería el paso a alternativas plásticas, blandas, locales, «saludablemente débiles» (Carranza & Castillo, 2002, p. 13).

Veremos más adelante otros ejemplos de la incorporación del Perú al circuito de la posmodernidad y a su estructura de sentimiento, pues es probable que sea esta frustración el punto de donde deriva la paradójica «posmodernidad romántica» que planteo como el eje unificador de la dramaturgia peruana del cambio de siglo. Me interesa por ahora subrayar lo trunco del proyecto moderno peruano. El mismo Berman, en su conclusión sobre la diferenciación entre modernidad y modernización dedicada al *Fausto* de Goethe, afirma:

En el siglo veinte, los intelectuales del Tercer Mundo, portadores de unas culturas de vanguardias en unas sociedades atrasadas, han experimentado la escisión fáustica con especial intensidad. Su angustia interior a menudo ha inspirado visiones, acciones y creaciones revolucionarias: como le ocurrirá al Fausto de Goethe al finalizar la segunda parte. Sin embargo, con la misma frecuencia, ha llevado solamente a caminos sin salida de futilidad y desesperación (Berman, 1989, p. 35).

Acierta Berman en la noción de «camino sin salida» a los que llevaron los intentos de modernización en los países no desarrollados. Y coinciden con esta idea de proyecto frustrado, para el caso del Perú, diversos investigadores, aunque con distintas interpretaciones y énfasis. Edmundo Murrugarra describe esta frustración como una suerte de falta original:

A diferencia de los países industrializados, los nuestros son países o sociedades que se constituyeron como colonias dentro de la modernidad. Por otro lado, y debido a eso mismo, nuestra modernidad no

contó con un vigoroso proceso de industrialización y de formación de un estado democrático. Nuestro Estado no ha cumplido la promesa liberal de la inclusión política y económica. Seguimos en la lucha por la supervivencia dentro de las garras de la pobreza y por la democracia. He allí las diferencias para repensar críticamente los aportes del pensamiento posmoderno (Murrugarra Florián, 2002, p. 109).

Por su parte, Wiley Ludeña afirma que:

Lo «moderno» en el Perú no ha implicado un «proyecto moderno» que comprometa en su formulación y concreción al conjunto de las fuerzas sociales y políticas, en el marco de una conciencia radical de lo nuevo frente a un pasado traumático. Lo «moderno» ha arribado al país más como estilo o moda que como método y técnica, más como mitología que como teoría, más como innovación cultural que transformación social profunda (Ludeña, 1987, pp. 111-112; citado por Rizk, 2007, pp. 133-134).

Por otro lado, es interesante la propuesta de José Ignacio López Soria. Coincidiendo en que se trató de proyectos truncos, el investigador señala que hubo dos grandes discursos modernos en el Perú: el discurso de la emancipación y el de la civilización. «El Perú del discurso de emancipación se compone, idealmente, de individuos cuya fuente de dignidad está en su condición de seres humanos, independientemente de sus diferencias de género, raza, religión y cultura» (López Soria, 2002, p. 39). Según el mismo autor, hacia mediados del siglo diecinueve llegó al Perú el discurso de la civilización:

[...] portador de una racionalidad que se orienta a propiciar el desarrollo nacional por la vía de la exploración y explotación de los recursos naturales y de su incorporación al circuito internacional de la mercancía. [...] Si el discurso de emancipación se había expresado predominantemente en términos jurídicos y literarios, el de la civilización lo hará en los términos de las ciencias y las tecnologías y el desarrollo empresarial (López Soria, 2002, p. 49).

Estos dos discursos se enfrentaron por la primacía en el pensamiento y los proyectos modernos en el Perú y, tal vez en parte por este enfrentamiento, ninguno de los dos discursos consiguió concretizar el desarrollo moderno que pretendían. Aunque no plantea una alternativa, López Soria concluye su ensayo con la idea de que ya no es posible plantear un desarrollo en los antiguos términos de la modernidad, sean estos de la emancipación o de la civilización: «sostengo que hay que despedirse del pensamiento moderno, aunque ello signifique tener que decir adiós a pensadores que son todavía cronológica y afectivamente tan cercanos como Riva-Agüero, Belaúnde o García Calderón, en unos casos, y Haya de la Torre, Basadre o Mariátegui, en otros» (López Soria, 2002, p. 56). La implicación es que la posmodernidad, la estructura de sentimiento posmoderna, se ha impuesto como el discurso desde el que, a partir de ahora, se debe interpretar la realidad peruana.

La modernidad peruana como proyecto frustrado, la posmodernidad como el discurso imperante en el Perú de hoy; en resumen, todo tiende a sostener la idea, mencionada anteriormente, de que el Perú es bastante más posmoderno de lo que fue moderno.

Para los tiempos que importan más al presente estudio —el presente y los cambios en las estructuras de sentimiento de la dramaturgia peruana que se dieron a partir de la década de los noventa—, bien se podría hablar de un tercer (y también frustrado) discurso moderno: el discurso que llamaré «de las izquierdas». Con toda la variedad de manifestaciones que tuvo el discurso de las izquierdas en el Perú, se puede hacer una generalización y aplicar a todas ellas —sobre todo a partir de los años sesenta y en distintas medidas— la sensibilidad que vengo llamando romántica: encontramos en ellas un proyecto (más o menos claro en su interpretación del marxismo y de José Carlos Mariátegui), una entrega personal (en distintos niveles de compromiso) y el intento de compatibilizar el arte de lo Sublime con el arte de la revolución (hasta el punto de insinuarse que solo el arte revolucionario era Sublime).

No obstante, cuando hablamos del proyecto de las izquierdas, hay que mencionar que a los fracasos revolucionarios de los sesentas y setentas, se sumaron los fracasos electorales de los ochentas. A esta situación se agregó la aparición del proyecto de izquierda más radical, el del Partido Comunista del Perú (Sendero Luminoso), que opacó a los otros discursos de las izquierdas. Los ochentas fueron un tiempo en el que paradójicamente los proyectos modernos, tanto de Sendero como del Estado, se dieron en su mayor intensidad (al punto de desembocar en una guerra interna) y, tal vez, como consecuencia de tal radicalización, desaparecieron. Carranza y Castillo hablan de la modernidad (frustrada) de estos tiempos de la siguiente manera:

La alegoría que sugiere Bauman al asociar la modernidad al rol del jardinero, que poda todo aquello (incluido lo valioso) que no es funcional a «su» jardín, termina situando el proyecto moderno en una perspectiva totalizante y excluyente: un proceso sistemático de extirpación de la diversidad en la naturaleza y en la sociedad. [...] En nosotros, la guerra desatada en los ochenta sería nuestro caso cruel. El senderismo, en su modernidad clasista llevada hasta los extremos de racionalidad, terminaba destruyendo a los mismos que pretendía liberar, y chocaba contra la otra modernidad, la del Estado, que buscaba transnacionalizarse y terminaba, también, empobreciendo a quienes decía proteger (Carranza & Castillo, 2002, p. 10).

Tanto el discurso y la acción terrorista de Sendero Luminoso como el discurso megalómano de los grandes proyectos de Alan García —en uno de los gobiernos más incompetentes y corruptos de la historia del Perú— dieron fin al discurso moderno en el país. Al Perú de los años ochenta se le puede aplicar la reflexión de Berman sobre el fracaso de los proyectos modernos en países no desarrollados:

Han sido muchas las clases dominantes contemporáneas, tanto coroneles de derechas como comisarios de izquierdas, que han mostrado una debilidad fatal (más fatal para sus súbditos, desgraciadamente, que para ellos mismos) por los proyectos y las campañas grandiosas

que encarnan el gigantismo y la crueldad de Fausto sin ninguna de sus habilidades técnicas y científicas, sin su genio organizativo o su sensibilidad política para los verdaderos deseos y necesidades del pueblo (Berman, 1989, p. 70).

De esta manera, ante lo abrumante y generalizado del fracaso de la modernidad, los años noventa marcaron el inicio y la consolidación del giro en las estructuras de sentimiento en el Perú, de una sensibilidad romántica (del proyecto de izquierdas o de Estado democrático liberal) frustrada a una sensibilidad posmoderna. El «fracaso» de la democracia representativa, manifiesta en el gran apoyo popular al golpe de Estado de Alberto Fujimori en 1992, es una prueba más de la desconfianza en los grandes proyectos universales de la modernidad.

Paralelamente, como hemos visto, durante los noventa hay también un giro en las sensibilidades de la dramaturgia peruana. Los dramaturgos del momento actual —sobre los que trata el presente estudio— nacieron en las décadas de los sesenta y los setenta; es decir, vivieron como niños o jóvenes la guerra interna producto de la «perspectiva totalizante y excluyente» de la radicalización de discursos modernos. Pero, asimismo, se trata de un grupo de dramaturgos que vivieron la rápida «posmodernización» de la sensibilidad en el Perú.

La modernidad se había frustrado, pero ahí estaba la posmodernidad, a la cabeza de la cual estaba —por muy decepcionante que resultara— la incorporación del Perú a lo que parecía ser la única alternativa viable: el neoliberalismo. Sobre este fenómeno en Latinoamérica, Beatriz Rizk ha dicho:

El paso del «sueño utópico» a la vacuidad aparente producida por el neoliberalismo, ese proceso económico a todas luces progresista de apertura y liberación de mercados y privatización del sector público, puesto en marcha al iniciarse la década [...] ha colmado aún más de escepticismo a intelectuales y artistas, casi en la misma medida, sin que todavía se vislumbren alternativas coherentes para salir de esta nueva, como colosal, crisis (Rizk, 2007, p. 49).

Parecía haber una sensación de inevitabilidad con respecto al neoliberalismo. A esta ideología, con su alabanza del consumismo y de los tratados de libre comercio, se le sumó la rapidez del crecimiento de las comunicaciones electrónicas, de manera —por ejemplo— que el Perú está entre los países del mundo con mayor número de cabinas de Internet. No se trató exclusivamente de un fenómeno limitado a Lima y las principales ciudades del país, pues si bien el desarrollo económico no había llegado a muchas regiones, sí llegaron algunas de las estructuras de sentimiento de la posmodernidad:

Antes que una «ética del trabajo» lo que se aprecia es una «ética del consumo». Como lo demuestra la investigación de Ludwig Huber, en los pueblos más apartados de las serranías ayacuchanas, el consumo tiende a reemplazar, al menos en parte, la importancia de las clases, los grupos de parentesco o las comunidades territoriales en la formación de identidades; se está perdiendo el sentido de pertenencia a una sola comunidad y la vida está repartida en múltiples redes (Flores Soria & López Capillo, 2006, p. 184).

Nos encontramos, pues, a partir de los años noventa, con una sensación de frustración y, por ende, desconfianza generalizada en cualquier discurso moderno. Estaban presentes los históricos fracasos de imponer la modernidad en el Perú, y a ellos se sumaron la depresión económica y la violencia a la que su radicalización había llevado. Pronto les sucedieron el desencanto desenfadado del individualismo, el consumismo y la sociedad informática de la posmodernidad.

Es tentador jugar con la idea de que los autores de la dramaturgia peruana del cambio de siglo, que a inicios de los noventa cumplían entre 30 y 15 años de edad aproximadamente, asumieron la posmodernidad romántica como un reflejo de lo que vivían y habían vivido en su infancia y primera juventud. Dicho en otras palabras, asumieron la sensibilidad posmoderna que los rodeaba, pero no podían dejar de lado una nostalgia o una esperanza por un proyecto romántico que nunca

había sido llevado a cabo en el país, o que —aun peor— había desembocado en la corrupción e incompetencia (gobierno de Alan García), por un lado, y la obnubilación asesina (Partido Comunista del Perú, Sendero Luminoso), por otro; esto sin mencionar los diversos fracasos y fragmentaciones de los proyectos de izquierda: no había de dónde asirse en cuanto a los proyectos románticos.

Tienta asumir una posición de causa y efecto entre las circunstancias políticas y sociales y las producciones artísticas, y declarar que la colisión de estructuras de sentimiento tiene como principal (o única) causa una modernidad no realizada más que en el imaginario de la historia del Perú al lado de una posmodernidad que parecía devorarlo todo; en otras palabras, nos faltó una modernidad, tenemos una nostalgia por lo romántico y, por lo tanto, incorporamos esta sensibilidad a nuestra posmodernidad.

Sin embargo, por un lado, una afirmación como esta está mucho más allá de los alcances de este estudio que, como vengo repitiendo, se centra en la identificación del momento de la dramaturgia peruana actual y en la descripción de su principal característica unificadora: el choque de sensibilidades opuestas. Por otro lado, hay que tener presente la prevención de Miguel Ángel Huamán sobre adjudicar automáticamente causas políticas o sociales a efectos artísticos. Dice Huamán:

[...] la relación entre procesos sociales y producción literaria que estas falacias promueven está definida por un determinismo, según el cual la literatura expresa o refleja todos los sucesos sociales de una colectividad. Al asumir la literatura como un documento que ofrece información sobre los conflictos y luchas de la sociedad se reduce equivocadamente su naturaleza a su contenido o mensaje explícito y se parte de la idea de que la serie literaria posee la misma densidad y dimensión que lo social. Perspectiva que la producción discursiva literaria niega en su configuración y registro, porque no solo son algunos acontecimientos los que asume, sino que su expresión, más que ser inmediata o automática, está mediada por la forma (Huamán, 2007, p. 36).

Coincido con el crítico en que no se debe violentar la investigación para encontrar causalidades donde probablemente no las haya; este estudio no irá por ese camino. Pero, pese a la prevención de Huamán, considero que, solo a modo de ejemplo, es reveladora —para el estudio del enfrentamiento de sensibilidades en la dramaturgia peruana actual— la suerte de «mea culpa» que hace Roberto Ángeles en el prólogo a la antología *Dramaturgia de la historia del Perú*. A manera de explicación (o apología) de las razones que lo llevan a publicar una antología sobre el tema de la historia nacional (en la que los eventos sociales afectarían los fenómenos artísticos), dice Ángeles:

No tengo memoria, y por ende no tengo iniciativa: no hago historia. [...] Soy un peruano ilustrado, de a pie, pero ilustrado, y he sido formado para tener conciencia de mi historia y de mi diario que-hacer, pero ya ven, he transformado mis recuerdos en fantasías, en leyendas, en mentiras... [...] No se me ocurre otra forma de afrontar la historia. No la afronto. Eso me hace peruano. [...] Reconozco en estos ocho dramaturgos que me acompañan, sus talentos creativos, sus inquietantes discursos, sus certeros enfoques de la Historia del Perú. Sus extraordinarias capacidades para hacer, de las anécdotas históricas, brillantes ejercicios de ficción. Son peruanos de verdad; han asumido la Historia con responsabilidad, con inteligencia y con mucha ficción como debe ser (Ángeles, 2006, pp. 7-8).

Ángeles resume ciertos aspectos de lo que propongo para la dramaturgia de hoy en el Perú: lo posmoderno (la no historia) está presente, y está presente en un primer plano, pero hay una agonía (nostalgia, culpa, esperanza) por la recuperación de lo romántico, como si no fuera posible zambullirse plenamente en lo posmoderno sin que algo de la sensibilidad romántica asome la cabeza. Y es reveladora, asimismo, la paradójica implicación del autor: no afrontar la historia identifica al peruano y afrontarla lo hace peruano de verdad. En otras palabras, es una colisión de sensibilidades lo que caracteriza lo peruano.

LA COLISIÓN Y SUS VARIABLES

El choque de las estructuras de sentimiento romántica y posmoderna puede encontrarse en muy distintas formas a lo largo de la dramaturgia peruana del cambio de siglo, pero, pese a su diversidad, esta colisión no deja de ser una constante. En su forma más explícita, puede ser un enfrentamiento verbal o físico entre dos personajes, uno con un tipo de sensibilidad opuesto al del otro, que intercambian burlas, acusaciones y reproches (a veces, golpes) debido a esta diferencia. Es el caso, por ejemplo, del enfrentamiento entre Gabriel y su hijo Roberto en *El día de la luna*, de Eduardo Adriansén (un enfrentamiento que es casi paradigmático de muchos otros en la dramaturgia peruana de hoy en día): la discusión entre el viejo romántico y nostálgico (músico de la nueva trova, por si faltara más) y el joven *yuppie* (vendedor de teléfonos celulares y egresado de economía de la Universidad del Pacífico, por si fuera poco).

En otros casos, es una lucha interior precipitada por circunstancias externas: personajes con una estructura de sentimiento bien asentada ven esta sensibilidad amenazada por eventos a su alrededor, mientras que la amenaza o la seducción de lo que ocurre alrededor los cuestiona al punto de que, en ocasiones, cambian completamente su manera de sentir. El personaje de Emma en *Vino la luna*, de Roberto Sánchez-Piérola, hace alarde a lo largo de toda la obra de su desapego emocional y su autosuficiencia. Mientras algunos personajes le reprochan el cinismo de su postura, otros la celebran; sin embargo, esta sensibilidad (si es que no es mero alarde) se ve cuestionada por las actitudes y actos de sus amigos alrededor: dos parejas de personajes que parecen tener algo al menos cercano al amor romántico, una de ellas abiertamente erótica; la otra, comenzando a tener algún tipo de acercamiento. Este despliegue de amor romántico o, por lo menos, de preocupación por un otro, es demasiado para Emma (que se pavonea de que su destino —su privilegio— no es «estar» sola, sino «ser» sola), quien decide destruir esos

enlaces. Y, si toma esta decisión, es porque finalmente en algo la afecta que otros alcancen el amor: no era tan desapegada como pretendía o aprendió a no serlo. El caso opuesto es —también a manera de ejemplo— el del personaje de Andrea en *Los charcos sucios de la ciudad*, de Mariana de Althaus. El personaje tiene una clara convicción en las bondades (en lo irremediable, en lo predestinado, en lo trascendente) del amor romántico en su relación con Gabriel. Esta convicción se resquebraja con el suicidio de Gabriel en presencia de Andrea. Al cuestionar la actitud de Gabriel, Andrea también cuestiona sus propias creencias sobre la naturaleza del amor romántico, y esto la lleva a poner en tela de juicio todos los principios o sentimientos sobre los que se basaba su vida. Los casos de Emma y Andrea —protagonistas de sendas obras del momento de la dramaturgia peruana del cambio de siglo— ilustran, pues, casos de enfrentamiento de sensibilidades al interior de un mismo personaje, luchas y agonías interiores.

En los casos anteriores, los enfrentamientos entre lo romántico y lo posmoderno son claros. A veces, el conflicto ocurre entre varios personajes; a veces, ocurre al interior de un solo personaje, pero siempre se puede percibir de qué lado está cada una de las estructuras de sentimiento. Sin embargo, hay casos en los que el choque de sensibilidades es más sutil, casos en los que las acciones tomadas por los personajes pueden ser consecuencia de una estructura de sentimiento romántica o de una posmoderna, según distintas aproximaciones o interpretaciones. Por ejemplo, el personaje de Mauro en *Tinieblas*, de Jaime Nieto, asesina a su madre (que sostiene con él una relación edípica) para poder casarse con Santa, la mujer que ama. ¿Es un acto romántico fruto del amor intenso que ese hombre ciego siente hacia esa prostituta? ¿Es una afirmación de individualidad frente a la oposición de la madre al matrimonio —o al amor— de ambos? ¿O es un acto de individualismo egoísta, consecuencia de la necesidad de gozar el momento sin que exista a quién rendir cuentas? ¿Es un asesinato «necesario» para la constitución de un proyecto de familia, un acto «liberador»?

¿Es el romántico «Romeo» (aunque sin «Julieta») que pedía Roberto Ángeles? ¿O es un atentado a la idea (romántica) de familia de la que hablaba Castro Urioste, en busca de una satisfacción narcisista e inmediata (que incluye la recepción de la herencia de la madre)?

No existen respuestas tajantes a estas preguntas, como no existen explicaciones definitivas en la «decisión» (casi inconsciente) de las ancianas de *Escorpiones mirando al cielo*, de César de María, de quemar la casa en la que viven (y quemarse ellas dentro) antes de permitir que les quiten lo que ha sido su hogar. Nuevamente las preguntas: ¿Es un acto de resistencia romántico? ¿O es un salto a la nada, al vacío que caracteriza lo posmoderno, ya que la supuesta expropiación de la casa no existía sino en las elaboraciones de las mentes seniles de las ancianas? Nuevamente, no existen respuestas definitivas.

La ambigüedad en la naturaleza de las acciones de Mauro y de las ancianas es similar a la oposición (pese a sus aparentes semejanzas) entre lo que Zizek llama el «acto ético» (o simplemente el «acto») y la «orgía (auto)destructiva»; oposición que, como se verá, bien puede ser parte de la oposición entre lo romántico y lo posmoderno. El acto ético es una respuesta del sujeto al orden de las cosas, es una acción que implica una rebelión ante circunstancias que se perciben como injustas, aun cuando este sujeto no sea plenamente consciente de lo que realiza. Dice Zizek al respecto: «[...] un acto auténtico [...] *no presupone que su agente* esté “en el nivel del acto” (con su voluntad purificada de todas las motivaciones patológicas, etcétera); no solo es posible, sino incluso inevitable, que el agente no esté “en el nivel de su acto”, que a él mismo lo sorprenda desagradablemente “la locura que acaba de hacer”» (Zizek, 2001, p. 403)⁶.

Ni Mauro en *Tinieblas* ni las ancianas en *Escorpiones mirando al cielo* realizan el asesinato de la madre y el suicidio colectivo, respectivamente, como fruto de una reflexión consciente; es más, en ambos casos

⁶ Cursiva en el original.

casi se podría interpretar una combinación de «desafortunadas» casualidades. El acto no es plenamente intencional pero, paradójicamente, el sujeto es (y se hace) completamente responsable de él.

Bien se puede identificar este acto como una respuesta heroica (es decir, romántica) a determinada circunstancia o conjunto de circunstancias. Sin embargo, la misma acción que se puede interpretar como un acto ético, puede interpretarse como una orgía (auto)destructiva. En esta, según el mismo Zizek, la violencia es un fin en sí, mientras que el acto ético, sin dejar de ser un fin en sí, genera un Otro alternativo. Zizek subraya esta diferenciación atribuyéndole a la orgía (auto)destructiva una motivación cínica y al acto ético una causa heroica. En ambos casos, el sujeto sabe que (se) causará algún daño, sin embargo:

[...] puede leerse de dos modos opuestos, como el más bajo de los cinismos («Sé que lo que estoy por hacer es la depravación más baja, pero, demonios, a quién le importa, de todos modos lo haré...») y la más alta de las escisiones trágicas («Tengo plena conciencia de las consecuencias catastróficas de lo que estoy por hacer, pero no puedo evitarlo, hacerlo es mi deber incondicional, de modo que seguiré adelante...») (Zizek, 2001, p. 415).

Y, a esta distinción, puede aplicarse la interpretación romántica (heroica) o posmoderna ((auto)destructiva, cínica) de las acciones de los personajes. Este tipo de acciones, cuya interpretación —como romántica o posmoderna— no es clara, abundan en la dramaturgia peruana actual; se dan, como veremos en los ejemplos de los próximos capítulos, sobre todo hacia el final de las tramas, y suelen ser la acción que precipita el desenlace, aunque este patrón no se cumple en todos los casos (a veces, los actos éticos u orgías (auto)destructivas se encuentran hacia la mitad de las tramas). Sin embargo, siempre traen el problema de interpretación: es un acto romántico o un acto posmoderno. No hay respuesta única y tajante, y esta ambigüedad es otra manera en la que la lucha (la colisión) entre las estructuras de sentimiento se encuentra en la dramaturgia peruana del cambio de siglo.

LOS DRAMATURGOS Y SUS MOTIVOS

El gran objeto de esta investigación lo integran las obras dramáticas del momento de la dramaturgia peruana del cambio de siglo; es decir, las obras dramáticas de los autores peruanos nacidos desde la década de los sesenta en adelante, particularmente aquellas que empezaron a escribirse y a ponerse en escena aproximadamente desde la década de los noventa y cuyo desarrollo (escritura y montaje) está aún en proceso y crecimiento. Por supuesto, es imposible abordar un análisis completo y complejo de la totalidad de estas obras, por lo que las obras por estudiarse en este trabajo son, a mi entender, una muestra representativa del objeto de estudio. Son las obras dramáticas de cuatro autores que, con todas sus diferencias de temas y estilos, pertenecen claramente a este momento. La muestra está integrada por las obras de César de María (nacido en 1960), Eduardo Adrianzén (1963), Mariana de Althaus (1974) y Roberto Sánchez-Piérola (1975).

Elegí a estos autores como representativos del momento que me ocupa por diversas razones: primero, lo obvio, estos autores pertenecen al momento de dramaturgos peruanos del cambio de siglo por ser nacidos desde la década de los sesenta; además, son integrantes del desarrollo de la dramaturgia peruana a partir de los años noventa y continúan escribiendo hasta el presente. Segundo: son de los autores que con mayor frecuencia y constancia vienen escribiendo y montando obras en los últimos años, lo cual, en cierta forma, implica que han conseguido una consolidación en su desarrollo artístico, por un lado, y una aceptación del público, por otro. Por último: elegí autores cuyas fechas de nacimiento estén proporcionalmente distribuidas y sus temas, estilos e ideologías sean diversos entre sí con el fin de hacer la muestra lo más representativa posible del gran objeto por estudiarse. De ninguna manera esta selección representa un juicio sobre la calidad artística de estos autores o de los autores no incluidos en el corpus; no debe entenderse que esta muestra de cuatro autores es algo así como una muestra de «los mejores» según algún tipo de criterio estético.

Esta selección de autores trae como consecuencia inevitable que muchas obras representativas del momento de la dramaturgia peruana del cambio de siglo no sean abordadas en este estudio. La cantidad de autores y obras de este momento de la dramaturgia es amplísima y continúa incrementándose, por lo que, más que imposible, sería fútil analizarlas todas. Sin embargo, no quiero dejar de mencionar a algunas de ellas por su representatividad y por su proyección. *¿Quieres estar conmigo?*, de Roberto Ángeles y Augusto Cabada, y *Pequeños héroes*, de Alfonso Santistevan, (ambas de 1988) son obras que anticipan y hasta —se podría decir— inauguran este enfrentamiento entre lo posmoderno y lo romántico que marcará la dramaturgia peruana de las décadas siguientes. Por otro lado, *Zoelia y Gronelio* (1993), de María Teresa Zúñiga, y *Números reales* (del mismo año), de Rafael Dumett, son de las obras mejor acogidas por público y crítica a nivel nacional e internacional, y en las que el choque de estructuras de sentimiento del que vengo hablando es casi un protagonista más, aunque muy distinto en su forma en cada una. Luego, están las obras ganadoras del primer y segundo premios del ya mencionado Primer Concurso de Dramaturgia Peruana que convocó la Asociación Cultural Peruano Británica: *Los número seis* (2007), de Gino Luque, y *El arca de Noé* (2007), de Lucero Medina, ambas primeras obras de estos autores, ambas con la colisión de las sensibilidades romántica y posmoderna en un primer plano. No puedo dejar de mencionar —para concluir esta limitada relación— las obras de Jaime Nieto, Claudia Sacha y Aldo Miyashiro, autores cuyo sarcasmo e ironía respecto de los valores tradicionales hacen de sus piezas teatrales un enfrentamiento perpetuo entre lo romántico y lo posmoderno.

En estas obras, y en muchas otras que no podrán ser analizadas ni mencionadas, se encuentra el choque de estructuras de sentimiento del que vengo hablando, colisión que atraviesa toda la dramaturgia peruana del cambio de siglo.

Para efectos de este estudio, pues, solo se considerará —a manera de muestra— la producción dramática de los cuatro autores mencionados

anteriormente. Como detallaré más adelante, el tipo de estudio que realizaré requiere que se tomen en consideración todas las obras de Adrianzén, de María, de Althaus y Sánchez-Piérola.

Considero necesario hacer algunas aclaraciones respecto del corpus. El análisis se centrará en las obras escritas —los textos dramáticos— de estos autores. Si bien estas obras, como todo texto dramático, guardan una íntima relación con las puestas en escena (con el texto teatral), este trabajo solo abordará los montajes en la medida en que informen el estudio de los textos escritos. Será, pues, un estudio de la dramaturgia de autor en el Perú de hoy, no de todo su fenómeno teatral. El presente estudio estará, entonces, destinado al análisis de los textos dramáticos (literarios), pero tendrá una doble relación con el texto teatral: en primer lugar, en algunos momentos, se recurrirá a las puestas en escena de las distintas obras analizadas para ilustrar con mayor claridad el enfrentamiento y la colisión de sensibilidades; en segundo lugar, este estudio pretende desentrañar una serie de elementos —de las obras analizadas, de los autores de estas obras y de la dramaturgia peruana del cambio de siglo en general— quizás no percibidos anteriormente que, tal vez, sirvan para nutrir de información pertinente a quienes, en un futuro, se aboquen a poner en escena (como productores, como directores, como actores) las obras analizadas y, por extensión, las obras del momento en general. La aproximación literaria a textos dramáticos no anula la teatral (aunque bien puede hacerlo, si nos quedamos en ella); por el contrario, le puede proveer información sin la cual la aproximación teatral quedaría limitada.

El director Luis Peirano, en la mesa redonda de 1994, comentaba: «[...] el teatro es el más excelso de los géneros literarios. El príncipe de los géneros literarios, al cual todos los escritores quieren llegar» (Ísola & otros, 1994, p. 11). Tal vez, Peirano se refería a la riqueza de los recursos con que se cuenta en el texto dramático por el mismo hecho de estar destinado a la representación; tal vez, se refería a que un texto dramático debe ser reelaborado por otro artista, el director —que debe

reinterpretar lo escrito para pasarlo a la escena—, y esta reelaboración añade aun más riqueza a las posibilidades de este género. Pero, sea como fuere, una aproximación exclusiva al texto dramático, lejos de alejar el estudio de lo teatral, puede contribuir a enriquecerlo, como es la esperanza de que ocurra, a través de este trabajo, con la dramaturgia peruana del cambio de siglo. Y, en ese sentido, hago eco de las palabras de una de las más importantes investigadoras de lo teatral en todos sus niveles, María del Carmen Bobes Naves:

Se ha protestado, y hasta en forma airada, de la consideración de privilegio que la crítica y la teoría literaria han concedido históricamente al texto escrito, y sin embargo, se ha pretendido sacralizar la representación, que sería tanto como privilegiar no ya al Texto Espectacular, sino una lectura de ese texto. Ninguna interpretación agota los sentidos posibles del texto dramático, todas las lecturas son incompletas (Bobe Naves, 1997, p. 295).

Para efectos de este trabajo, se empleará una metodología que irá del todo a las partes y de cada una de las partes al todo, en una dinámica en la que en cada paso vaya informando más tanto sobre la totalidad como sobre cada fragmento. Como indiqué anteriormente, se analizará la totalidad de la obra dramática de cada uno de los cuatro autores seleccionados. Esta visión general de la obra de cada autor permitirá detectar y extraer un motivo recurrente; tal vez, el motivo más frecuente, aunque no necesariamente el más obvio. El motivo permitirá mostrar la filiación posmoderna entrelazada con la «nostalgia» romántica de estos autores.

Entiendo por «motivo» un elemento recurrente en una obra, en las obras de un autor, en las obras de una época o espacio, etcétera. El motivo puede ser una circunstancia, un acontecimiento, una secuencia de acontecimientos, un espacio, una época, una frase, una idea, una metáfora, una imagen, un sonido, un color, etcétera; su única condición es que sea repetitivo y constante en un corpus determinado, y que

su repetición informe y desarrolle el tema o los temas de esa obra o conjunto de obras. Michel Le Guern considera que, en muchos autores, se pueden encontrar temas e imágenes privilegiados (motivos) y que su descubrimiento y estudio puede ser una de las formas más útiles para la aproximación al autor, su obra y su tiempo (Le Guern, 1980, p. 1-2). Así, parto del presupuesto metodológico de que la identificación de un tema o un recurso (a veces, obvio; a veces, sutil) central y recurrente en un autor, y su ulterior análisis, pueden ser iluminadores con respecto a su producción artística y a las crisis del momento en que viven.

Si bien la investigación incluye la totalidad de la obra dramática de cada autor, el desarrollo se realizará a partir del análisis de una sola obra representativa, una obra base analizada a partir del motivo posmoderno recurrente en todas sus obras. Los análisis de las otras obras del autor serán «insertados» y examinados en comparación con lo analizado en torno a esta obra base, con lo que se verán similitudes, redundancias, oposiciones y evoluciones en la totalidad de la obra de un autor, siempre sobre la base del motivo que muestra su posmodernidad romántica.

De esta misma manera, al cotejar la obra base con las demás obras del autor, se observarán y describirán los elementos de este choque de sensibilidades. Se describirá, entonces, cómo lo posmoderno y los elementos románticos colisionan entre sí para precipitar el inicio de las tramas, su desarrollo y su desenlace.

La elección de la obra base se hará por la combinación de dos criterios: en primer lugar, se elegirá una obra que sea claramente representativa del motivo por investigarse; en segundo lugar, se elegirá una obra que implique ya la madurez del autor dentro del conjunto de su producción dramática. Se dedicará un capítulo a cada autor, y el orden de los capítulos se hará siguiendo el orden cronológico de las fechas de nacimiento de los autores por estudiarse: de María, Adrianzén, de Althaus y Sánchez-Piérola.

En el capítulo dedicado a César de María, se tratará el motivo de los pequeños colectivos de personas marginales que eventualmente

se destruyen a sí mismos. Son protagonistas de la mayoría de las obras de este autor las microsociedades de personas que muestran alguna forma de marginalidad con respecto a un Centro, marginalidad que puede presentarse por diversas razones. Así, por ejemplo, en el texto base elegido para este autor —*Superpopper*— la marginalidad se da por razón de edad (niños) y estado mental (locos). La posmodernidad de estos pequeños grupos se encuentra en su énfasis en lo marginal, en la fragmentación de la sociedad y, paradójicamente, en que este tipo de colectivos son reflejo del individualismo de los tiempos. Estas microsociedades son efímeras, pues terminan destruidas por la acción de sus mismos integrantes. Y, en este acto destructivo, existe una ambigüedad: es un acto de resistencia romántica o un salto al vacío posmoderno. Por otro lado, en estas obras encontramos una revaloración del arte de lo Sublime (en cada microsociedad hay un «poeta» que se encargará de hacer trascender al efímero colectivo), aun cuando la definición misma de arte sea ampliada para incluir elementos como comerciales de televisión, *comics*, y hasta el chisme, entre otros; es decir, se percibe también una tensión entre lo romántico y lo posmoderno en la aproximación al arte.

Los personajes de las obras de Eduardo Adrianzén muestran invariablemente una conciencia de su edad y de los imperativos que —se supone— deben tener las personas de esas edades. Este es el motivo que se analizará en el capítulo que trata sobre las obras de este autor y sobre la base de la obra *Demonios en la piel: La pasión según Pasolini*: la colisión entre lo que se debe hacer en cierta edad (según la tradición romántica) y lo que se quiere hacer pese a ese imperativo. Así, veremos cómo los personajes en sus veintes se ven impedidos por una generación anterior —que busca imponerles sus ideales— de satisfacer las ansias de goce (inmediato y absoluto) que sienten, síntoma de un imperativo al goce posmoderno del que no pueden escapar. Los personajes en sus treintas se ven en un desgarramiento entre los ideales románticos (casi revolucionarios) que los inspiraron de más jóvenes y la «claudicación»

a los nuevos tiempos posmodernos a la que parecen verse resignados. Los ancianos y los que se acercan a la ancianidad parecen retomar el imperativo al goce de la juventud, pero intentan adaptarlo (sin éxito) a los ideales del amor y el arte románticos. En resumen, los personajes de Adrián Zén tienen una conciencia extrema de sus propias edades y en todas las edades hay fuerzas (estructuras de sentimiento, tanto la romántica como la posmoderna) opuestas que colisionan.

A partir de la obra *Ruido* de Mariana de Althaus, en el capítulo correspondiente a la obra de esta autora, se analizará el motivo que muestra una secuencia casi fija de acontecimientos: abandono, sensación de culpabilidad del abandonado, borrachera (primero, paliativa; luego, reveladora) del abandonado, epifanía sobre la naturaleza del que abandona y alivio desencantado del abandonado. Todas las obras de Mariana de Althaus presentan alguna variante de esta secuencia y en todas parece llegarse a la conclusión de que la pena sufrida no vale tal sufrimiento. En la mayoría de los casos, se trata del abandono de la pareja de un personaje femenino (un esposo, un novio, un amante); sin embargo, se verá que hay obras en las que quien abandona es una madre, una mascota o una nación. Los protagonistas pasan entonces por un proceso que podemos caracterizar como un desencanto respecto de lo romántico, pues entienden que ni la pareja, ni la madre, ni el Estado o el gobierno, son elementos a los que uno se puede aferrar eternamente; comprenden que todo es provisional y que los viejos ideales han desaparecido. Lo romántico de estos personajes se transforma, a través de una borrachera iluminadora (simbólica o real), en una posmoderna e indolora resignación a lo efímero e individualista en la que se concluye que no vale la pena.

En el capítulo dedicado a la obra de Roberto Sánchez-Piérola, se analizará la recurrencia del autor a la *teoría* contemporánea. Las obras de este autor están colmadas de referencias (verbales y de acción) a las teorías de Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Jean-Paul Sartre, Jacques Lacan (y los lacanianos), Jacques Derrida, entre otros, con el fin

de subrayar el tema del aislamiento y la incomunicación del individuo. Este es el principal motivo de su obra. El énfasis en la *teoría* (el discurso) sobre la cosa y no en la cosa misma es un rasgo marcadamente posmoderno: nada se puede saber o comunicar, solo se puede teorizar. Sin embargo, al discurso teórico (y al discurso cotidiano), el autor le opone el discurso poético como único medio de conseguir algún tipo de comunicación y romper con el aislamiento. La *poesía* de lo Sublime, de raíz romántica, está en perenne enfrentamiento con el discurso posmoderno de la *teoría*. Esta aproximación se realizará a partir de la obra *SeguroS y su doble*.

Así, el estudio de las obras de estos autores, como mencioné, se desarrollará en un movimiento del todo a las partes y de las partes al todo que irá informando, paso por paso, sobre el elemento planteado como unificador de los distintos autores por estudiarse: la colisión de las estructuras de sentimiento romántica y posmoderna. Intento demostrar que, en gran medida, este choque de sensibilidades es el elemento unificador de las obras del momento de la dramaturgia peruana del cambio de siglo, una dramaturgia que —como vimos anteriormente— está en una etapa de especial vitalidad. Las novedades y sorpresas del Primer Concurso de Dramaturgia Peruana de la Asociación Cultural Peruano Británica del 2007 vistas anteriormente son solo un indicador del apogeo cuantitativo y cualitativo de este momento artístico del teatro peruano. El presente estudio intenta demostrar que las obras dramáticas de este momento, en toda su diversidad, tienen una unidad que las identifica.

CAPÍTULO 1
LAS MICROSOCIEDADES MARGINALES EN LA OBRA
DE CÉSAR DE MARÍA.
UN ANÁLISIS A PARTIR DE *SUPERPOPPER*

MICROSOCIEDADES, PEQUEÑOS POETAS Y HÉROES DE PAMPA

La obra dramática de César de María es vasta no solo en la cantidad de títulos que la integran, sino también en el tiempo que el autor ha destinado a escribir sus dramas y en el que estos han venido siendo puestos en escena: desde 1978 hasta el presente. A través de estos más de treinta años sus estilos, temáticas y sensibilidades han ido mutando. Las primeras obras de César de María eran, más bien, piezas breves en las que la influencia de Bertolt Brecht —tanto en la estructura como en la ideología— era abierta y declarada; a diferencia de ellas, sus proyectos actuales —según declaraciones del mismo autor— están centrados principalmente en monólogos, aunque sus proyectos de obras con varios personajes están siempre presentes¹. Sin embargo, para el presente estudio, me interesa concentrarme en una de las etapas más

¹ César de María ha escrito recientemente:

«Ahora que escribo monólogos enloquecidamente —porque me he pegado a ellos, porque quiero escribirle uno a cada amigo mío, porque estoy dirigiendo uno, porque me imagino un espectáculo lleno de cuartos de hotel que tienen dentro sendos actores que monologan, porque sueño con montar un unipersonal para niños...—, me acerco a los cuentacuentos, los clowns, los actores solitarios, todos los seres de teatro que enfrentan sin compañía el escenario, esos toreros de las tablas que salen a triunfar o a morir en manos de su talento, su carisma, su memoria o su público» (De María, 2009, s/n).

largas y fructíferas del dramaturgo: aquella que va desde la creación de *A ver, un aplauso!*, en 1989, hasta la composición de *El último barco*, en el 2002², pues es en este lapso de tiempo en el que, como veremos, el enfrentamiento entre las sensibilidades romántica y posmoderna se hace más claro.

En una entrevista de 2003, César de María declaró: «Antes escribía piezas cortas, brechtianamente didácticas, directas. [...] Luego de 1989 empecé a trabajar metáforas teatrales, a proyectarme más tiempo en el escenario, a pensar en los personajes como seres con más riqueza que la de su propia anécdota, a mejorar el lenguaje...» (Geirola, 2003, p. 97). Y, en esta búsqueda de trascender la anécdota encontramos, como uno de los elementos más destacados, el motivo de los pequeños grupos marginales en conflicto consigo mismos. A lo largo de los catorce años de producción de la etapa que aquí trato, notamos en la obra de César de María un motivo recurrente: la presentación protagónica de microsociedades de seres marginales que, en su afán de supervivencia, terminan destruyéndose a sí mismos. En este motivo, con todas sus variables, se percibe de manera abierta el enfrentamiento de sensibilidades que me ocupa.

Principalmente, a través del análisis de la obra *Superpopper*, veremos cómo la presencia y proliferación de estos pequeños colectivos es una característica del posmodernismo; pero veremos también cómo las microsociedades de César de María conservan rasgos marcadamente románticos. Me refiero específicamente a dos elementos: la fe en el arte de lo Sublime y la disposición al sacrificio heroico. Y es debido a esta colisión entre elementos de estructuras de sentimiento opuestas que los colectivos de estas obras terminan (auto)destruyéndose.

² Integran este corpus, aparte de las obras mencionadas: *Escorpiones mirando al cielo* (1990), *Kamikaze! / La historia del cobarde japonés* (1990), *Varité Latina: panfleto teatral latinoamericano en un acto* (1992), *La caja negra* (1992), *Laberinto de monstruos* (1993), *La sirena sobre el iceberg* (1995), *Dime que tenemos tiempo* (1996), *Superpopper* (1999) y *Dos para el camino* (1999).

En resumen, recorren las obras de este autor —al menos, entre 1989 y el 2002—, a manera de protagonistas colectivos, pequeñas sociedades de personas que conviven e interactúan entre sus pares en la marginalidad. Estos colectivos tienen en común el estar desplazados, relegados, marginados respecto de algún Centro. Como desarrollaré más adelante, se trata de marginalidades de diverso tipo: por razón de edad, de sexo u opción sexual, de limitaciones físicas, de profesiones u oficios, etcétera.

La presencia y el protagonismo de estos colectivos señala una tendencia posmoderna pues implica un desplazamiento del énfasis (del protagonismo) del Centro al Margen, así como un llamado de atención sobre la fragmentación de la sociedad en grupos de interés particulares³. Pero es también posmoderna porque, paradójicamente, la formación de estos grupos no es necesariamente consecuencia de la solidaridad, como se podría pensar en un primer momento, sino del individualismo imperante de la época. Por paradójico que parezca, es el individualismo el que los hace juntarse con los que son como ellos. Lipovetsky lo pone de la siguiente manera:

La última figura del individualismo no reside en una independencia soberana asocial sino en ramificaciones y conexiones en colectivos con intereses miniaturizados, hiperespecializados: agrupaciones de viudos, de padres de hijos homosexuales, de alcohólicos, de tartamudos, de madres lesbianas, bolínicos [sic]. Debemos devolver a Narciso al orden de los circuitos y redes integradas: solidaridad de microgrupo, participación y animación benévolas, «redes situacionales», todo esto no se contradice con la hipótesis del narcisismo

³ Para un mayor desarrollo de este tema, véase: Díaz Genis, 2000. Copio un fragmento de su tesis:

Dentro de la perspectiva de los procesos de globalización neoliberal, resurge con más fuerza que nunca la figura del gueto. [...] Ahora, la solidaridad que le está permitida en el gueto es la solidaridad con los idénticos que implica una «no-solidaridad» con los de afuera del gueto. Implica una inclusión, que no reivindica la inclusión de todos, sino de los de su grupo. En este sentido también reproduce la lógica existente (Díaz Genis, 2000, pp. 154-155).

sino que confirma su tendencia. Ya que el más notable fenómeno es, por una parte, la retracción de los objetivos universales si lo comparamos con la militancia ideológica y política de antaño, y por otra, el deseo de encontrarse en confianza, con seres que compartan las mismas preocupaciones inmediatas y circunscritas. Narcisismo colectivo: nos juntamos porque nos parecemos (Lipovetsky, 2002, pp. 13-14).

Sin embargo, las microsociedades que presenta César de María, que parecen ser grupos de autodefensa frente a «las mismas preocupaciones inmediatas y circunscritas» de las que habla Lipovetsky, son sociedades que no pueden resistir los embates (o los supuestos embates) del Centro ni sus propias contradicciones. Son paradójicamente sociedades de autodefensa que terminan en sociedades de autodestrucción. Son, pues, colectivos provisionales y efímeros, condenados inexorablemente a la desaparición en tanto sus miembros no son unidos (al menos de manera consciente) por un proyecto mayor que ellos mismos por el cual luchar.

Al menos en algún momento de las distintas tramas, estos grupos de marginales se enfrentan a un Centro que los amenaza. Algunas veces, es una amenaza real; pero, en muchas de las obras, la amenaza de este Centro no es sino una combinación de malos entendidos, situaciones desafortunadas y el temor de los miembros del grupo ante la posible agresión del exterior. En todos los casos, sin embargo, bien se puede interpretar la acción (la agresión) del Centro como el intento de una sensibilidad moderna (incluso cuando no sea necesariamente romántica) por adecuar a los marginales a sus propias concepciones del mundo, a sus propios proyectos.

Como vengo mencionando, las microsociedades marginales de las obras de César de María terminan destruidas no por la acción de un agente externo, del Centro (aunque, a veces, este contribuye a la destrucción), sino como consecuencia de las acciones de los mismos miembros del grupo. Esta destrucción, en algunos casos, implica la muerte de todos los miembros del colectivo; en otros casos, algunos mueren y otros

quedan «devastados» (como Superpopper) o simplemente huyen, abandonan el grupo. Pero, sea como fuere, el colectivo como tal se destruye a sí mismo, se podría decir que se suicida como grupo. Estos colectivos no tienen futuro, solo tienen un presente pues, a diferencia del Centro, carecen de un proyecto más allá de la supervivencia o una inmediata satisfacción del deseo.

Precisamente, la ausencia de proyecto de las microsociedades es uno de los puntos donde se comienza a evidenciar el carácter posmoderno que adquieren las obras de César de María desde *A ver, un aplauso!* A esta tendencia contribuyen tanto la fragmentación de la sociedad que representan estos colectivos, como su carácter efímero (pues, siempre terminan destruidos) y (paradójicamente) el alto nivel de individualismo que implican grupos de esta naturaleza.

Sin embargo, la ulterior (auto)destrucción de estos colectivos, que en un nivel de interpretación puede considerarse un simple salto al vacío —una orgía (auto)destructora—, puede también interpretarse como un acto ético; es decir, como un acto romántico: las pequeñas luchas de estos grupos pueden ser representativas de una lucha (de un proyecto) mayor que sus propias individualidades⁴. Es decir, en otro nivel de interpretación, la agonía de los colectivos marginales puede ser la resistencia del Margen a ser incorporado al Centro o, en otras palabras, la preferencia de la propia muerte o destrucción frente a la resignación a ser lo que la sociedad oficial quiere de ellos.

⁴ Copio el texto de Žizek citado en la introducción con respecto a la diferencia entre la orgía (auto)destructora y acto ético:

[...] puede leerse de dos modos opuestos, como el más bajo de los cinismos («Sé que lo que estoy por hacer es la depravación más baja, pero, demonios, a quién le importa, de todos modos lo haré...») y la más alta de las escisiones trágicas («Tengo plena conciencia de las consecuencias catastróficas de lo que estoy por hacer, pero no puedo evitarlo, hacerlo es mi deber incondicional, de modo que seguiré adelante...») (Žizek, 2001, p. 415).

En el caso de los finales de los colectivos marginales de César de María, siempre quedará la interrogante sobre la motivación (explícita u oculta) de su destrucción final: ¿orgía o acto?

Esta destrucción no implica, necesariamente, la muerte de todos los miembros del grupo, pero sí su fin como colectivo. Y, nuevamente, es algo relativo a la interpretación decidir si esta autodestrucción es un acto de heroísmo romántico o un suicidio motivado por el vacío y el miedo que sienten; es decir, siempre queda la duda acerca de si se trata de un acto ético o una orgía (auto)destructiva

Asimismo, a la par de sus características posmodernas, un rasgo romántico que caracteriza a todos los pequeños grupos que recorren las obras de César de María es la función que cumple el arte en estos colectivos. Pese a lo efímero de su existencia como colectivos (lo cual acentúa su carácter posmoderno), cada una de estas microsociedades tiene un «poeta» que, en muchos casos, será el encargado de preservar, a través de su arte, la memoria del colectivo (lo que acentúa su carácter romántico). El «poeta» al que me refiero puede ser un escritor, un actor, un cantante, inclusive un simple chismoso, pero siempre asume consciente o inconscientemente la labor de interpretar y perpetuar la sensibilidad y la visión del mundo de estos seres marginales a través de lo Sublime (duradero) de estos colectivos. Las microsociedades mueren —sea debido a un acto heroico o a una orgía (auto)destructiva—, pero su memoria se conserva en el arte de uno de sus miembros, el artista de lo Sublime, el cultivador de un arte que va más allá del arte.

Así, en la obra de César de María, lo romántico (la posibilidad de un proyecto mayor, la perpetuación a través del arte) se inserta en la posmodernidad de la existencia de grupos marginales cuyos miembros solo parecen buscar efímeros intereses individuales a través del vínculo con sus pares en la marginalidad. La tensión entre ambas sensibilidades —que se manifiesta, por ejemplo, en el choque o contraste entre lo efímero de las microsociedades y su trascendencia sublime— está constantemente presente la obra de este autor y, en muchos casos, es la causa de las acciones que generan los nudos y desenlaces en las respectivas tramas⁵.

⁵ En la sección final, veremos cómo, en sus primeras obras, César de María sí presentaba sociedades con algún tipo de proyecto evidente (familia, sindicato, nación, etcétera).

Un repaso de la obra *Superpopper* nos puede dar una idea de las características de estas microsociedades, sus luchas, sus procesos de autodestrucción y su búsqueda de trascendencia a través del arte. Sobre esta obra, el autor ha declarado:

[...] el texto partió de dos cosas fantásticas que a mí siempre me han movido que es [sic] la idea de que la gente busca fantasías para reflejar su vida. La gente se mete en mil fantasías para correr de las realidades más duras. Los países con guerras o con realidades tan difíciles como la nuestra te generan muchos discursos fantásticos. La gente se quiere creer lo que hay en la televisión, los medios, los chistes...todo (Gómez Pérez, 2006, s/n).

Veremos, poco a poco, cómo estos «discursos fantásticos» de *Superpopper* no son exclusivos de este drama; antes bien, están presentes en la sensibilidad de las microsociedades del conjunto de obras de este autor.

El espacio de *Superpopper* es un manicomio para niños. La marginalidad de los seres que lo habitan viene, pues, por partida doble: son niños (todos los protagonistas tienen 12 años) y son locos. A esto se suma la condición de encierro a la que están sometidos, lo que precisamente activa el conflicto que precipita las tramas y subtramas de la obra: los niños quieren escapar. En este afán, se forman dos subgrupos. Está, por un lado, la banda liderada por Aguja (que, según su propia confesión, cosía los ojos de las personas que asesinaba) e integrada por Badalada (pareja de Aguja), Ergum, Ansias y El Mudo (posteriormente llamado «May Day», este personaje no habla con sus pares pero se deja entender con gestos y gruñidos y monologa frente al público). Por otro lado, está la historia de amor de pareja que integran Joe y Brunella.

Como mencioné, es a partir de los noventa —más específicamente, a partir de *A ver, un aplauso!*, de 1989— que ya no hay grandes proyectos en las microsociedades de sus obras. Ya encontramos «la retracción de los objetivos universales» de la que habla Lipovetsky; ya el Centro no es protagonista. Y esta ausencia da lugar a la multiplicidad de pequeños centros, volátiles y efímeros, que pueblan la gran mayoría de obras de este autor.

Brunella (que asesinó a su madre y abuelo adoptivos) es la única que no quiere escapar (literalmente hablando): le teme a las amenazas del mundo exterior y, más bien, su «escape» se da en la recreación interna de seres imaginarios como héroes (Superpopper) y villanos (el Doctor Dreamer, el Zombie Maker, los Arrojadores), personajes sacados de *comics* que la niña, eventualmente, consigue imponer en la «realidad» de los demás. Joe, por su parte, está convencido de que es un huérfano del puericultorio que queda frente al manicomio que simplemente viene a barrer las instalaciones y de que saldrá apenas cumpla los 13 años; está convencido de que él no es un loco como los otros niños. Esto se entiende a través de sus diálogos con el Doctor del manicomio; sin embargo, a medida que la historia avanza, nos damos cuenta de que nunca hubo tales diálogos, de que el Doctor nunca escuchó lo que Joe le reclamaba, de que Joe (que parecía tan cuerdo) está tan loco como los demás.

El plan de Aguja para escapar es desquiciado: quiere que él y toda su banda suban a la torre que da al precipicio y al mar, y se arrojen hacia la libertad. Pese a lo suicida del plan, ninguno de los miembros de la banda lo cuestiona. El plan se frustra pues Brunella «toma» la torre que da al mar antes que Aguja y su banda, por lo que las autoridades del manicomio deciden resguardar y clausurar dicha torre. A partir de aquí se crea una lucha por el poder entre Aguja y Brunella; es decir, entre los dos bandos. Como parte de su búsqueda por imponer su liderazgo, en un momento, Aguja viola a Brunella.

Paralelamente a lo anterior, se empieza a gestar una historia de amor entre Joe y Brunella. El primero se ofrece a cuidar a la niña, a hacer que tome sus pastillas o «drogaminas», como ella las llama (las termina tomando el mismo Joe), pero en el proceso Brunella va metiendo a Joe en su mundo de los *comics* hasta convertirlo en Superpopper, el héroe que va a matar a las personas que representan para ella la amenaza del mundo exterior: la Lengua, la Fantasía y la Madre. Efectivamente, Joe, ya en su rol de Superpopper, asesina a estos personajes después de haber descubierto un pasaje de escape del manicomio al metro subterráneo.

Así, el amor, que parecía la única vía de escape en el sórdido mundo donde se desarrolla la trama, se convierte en causa de muerte: para complacer a su amada —para cumplir los requisitos y exigencias del objeto amado a la manera del amante romántico que debe atravesar diversas pruebas para conquistar a la dama— Superpopper (Joe) escapa del manicomio y asesina a tres personas. Más adelante, el amor entre Joe y Brunella es parte de las causas de la revuelta en el manicomio que traerá más muerte y destrucción.

Efectivamente, hacia el final, hay un motín en el manicomio en el que una turba de niños asesina al Doctor. Los niños protagonistas se encuentran en el andén del metro. Superpopper (Joe) lucha con Aguja y, en la confusión, Brunella y Aguja son arrollados por el metro (los empujan a sus rieles los Arrojadores, personajes de los *comics* de Brunella). Superpopper queda devastado y los demás personajes huyen. Solo queda May Day (El Mudo), el poeta del grupo que, a manera de coro, ha ido contando al público (los personajes no lo escuchan) diversos pasajes de la trama, para preservar la historia de lo sucedido. Dice El Mudo en su última intervención: «Abre bien los ojos. No existe la realidad. / Solo existe...Superpopper» (De María, 2007b, p. 59). La idea de una realidad no asible, la noción de la existencia solo en la fantasía, será una constante en las microsociedades de marginales de César de María.

Si bien ya he mencionado cómo las colectividades marginales son consecuencia de la sensibilidad posmoderna (del individualismo más que de la solidaridad), me parece importante, en este punto, desarrollar más de la posmodernidad de este fenómeno, sobre todo, a partir del tema de la resistencia de estas microsociedades a ser incorporadas a un Centro cuyas intenciones no comprenden. Ha dicho César de María:

Me preocupan todas las pasiones humanas. El amor, la soledad, el miedo a la muerte; y me preocupan más los personajes que sufren esto en extremo. Me preocupan los seres que sufren más lo que todos sufrimos, o que nos representan mejor. Me interesa también

mostrar gente que a pesar de todo la sigue peleando y es capaz de insistir en un medio como el nuestro, esos «héroes de pampa» (Guerra, 2005, s/n).

Y es en este llevar a un extremo las pasiones que nos representan a todos que surgen los pequeños héroes, aquellos que se van a enfrentar al Centro desde el Margen. Son colectivos que, por un lado, son aislados por la sociedad y, por otro, (como intuía Aguja) son utilizados por la sociedad para sus propios fines, para sus propios proyectos. De ahí la resistencia que algunos de sus miembros (sus héroes) levantan. Dice Lipovetsky sobre esta marginación:

El poseber contribuye, a su nivel, a fragmentar, a hacer duales las democracias, produciendo al mismo tiempo que la normalización y la anomia, más integración y más exclusión, más autovigilancia higienista y más autodestrucción, más horror a la violencia y más trivialización de la delincuencia, más *cocooning* y más sin techo. El individualismo gana en todas partes y toma dos rostros radicalmente antagónicos: integrado y autónomo, gestor y móvil para la gran mayoría; «perdedor», energúmeno, sin porvenir para las nuevas minorías desheredadas (Lipovetsky, 1994, p. 15).

La posmodernidad (la época del «poseber») crea un Centro, pero paralelamente genera una multiplicidad de márgenes. Harvey le da la siguiente explicación:

[...] si bien el pensamiento posmodernista abre una perspectiva radical al reconocer la autenticidad de otras voces, cierra inmediatamente el acceso de esas otras voces a fuentes más universales de poder, al guetificarlas dentro de una otredad opaca, la especificidad de este o aquel juego de lenguaje. Mediante ese procedimiento desautoriza a esas voces (de mujeres, de minorías étnicas y raciales, de pueblos colonizados, desempleados, jóvenes, etcétera) en un mundo de mutiladoras relacionales de poder (Harvey, 1998, p. 138).

Es decir, podría no tratarse de una preocupación del Centro por el Margen; sería, más bien, la conveniencia del Centro en su trato con el Margen. Pero, sea como fuere, el surgimiento de estas microsociedades es reflejo de una etapa crítica en la que, ante la puesta en duda del relato (del metarrelato) del Centro, se genera una multiplicación de pequeños centros. Así como Harvey, Zizek también ve en esta propagación de colectivos marginales la posibilidad de que haya una suerte de Centro que aún controla la situación:

[...] todos los discursos sobre las nuevas formas de política que proliferan en todas partes, centrados en cuestiones particulares (los derechos de los homosexuales, la ecología, las minorías étnicas...), toda esta incesante actividad de identidades fluidas, cambiantes de constitución de múltiples coaliciones *ad hoc*, y así sucesivamente, tiene algo de inauténtico, y en última instancia se asemeja al neurótico obsesivo que habla continuamente y se entrega a una actividad frenética, precisamente para no perturbar, para que siga inmovilizado *lo que realmente importa*. De modo que, en lugar de celebrar las nuevas libertades y responsabilidades generadas por la «segunda modernidad», es mucho más crucial concentrarse en lo que *sigue siendo lo mismo* en esta fluidez y reflexividad globales, en el motor de esa fluidez: la lógica inexorable del capital (Zizek, 2001, p. 377)⁶.

Los colectivos marginales son síntoma de tiempos posmodernos, pero ello no quiere decir que el Centro haya perdido el poder. Como hemos visto (y veremos con otros ejemplos), precisamente las tramas de muchas de las obras de César de María surgen de la resistencia de estos pequeños colectivos a someterse a un poder central. La agonía o, más bien, la «contradicción interna» de sensibilidades romántica y posmoderna de estas microsociedades es la que va a marcar las acciones de una cantidad significativa de dramas de este autor.

⁶ Cursivas en el original.

LOS MÁRGENES Y LOS CENTROS

En las diversas obras que integran la etapa de los pequeños colectivos marginales, César de María parece haber querido explotar las posibilidades de la marginalidad en todas sus variables; pero también encontramos en estas obras diversas formas de manifestación del Centro. En esta sección se verán las manifestaciones tanto del Margen como del Centro con el fin de analizar los conflictos que los enfrentan y, así, tener una visión más detallada del enfrentamiento entre lo romántico y lo posmoderno en estas obras.

Como vimos, en *Superpopper* la marginalidad se da por razón de edad y estado mental. Veamos ahora cómo se manifiestan estos rasgos en la colisión de las estructuras de sentimiento que precipita las distintas tramas.

Los niños son marginales, al menos, en un sentido: no tienen poder en relación con los adultos. Pese a que, en la época posmoderna, los niños son el conjunto de individuos a los que más seguridad, derechos y comprensión se trata de proveer, precisamente por ese derecho a la seguridad y a la comprensión que se les provee se hace más evidente la diferencia que existe en los intereses (concepciones del mundo) entre estos y los adultos: ahora que los escuchamos, es más obvia la escisión. En tiempos modernos, la diferencia quedaba soterrada por la norma: el adulto ordena, el niño obedece. En nuestros tiempos, «el niño es rey, su felicidad legitima un conjunto de presiones que contrarrestan los derechos de autonomía de los individuos» (Lipovetsky, 1994, p. 168). Pese a esta consideración por la niñez, en *Superpopper*, el enfrentamiento niño-adulto es constante: los niños están encerrados por el mundo de los adultos y, por más que sea «por su bien» (están ahí para recibir tratamiento médico) o «por el bien de la sociedad» (para evitar que asesinen a otros), aquellos no logran comprenderlo y sus acciones se dirigen hacia el escape. Por otro lado, el enfrentamiento se hace evidente por el hecho de que los niños de esta obra asesinan a los adultos: Superpopper (Joe),

mata a los que encuentra y «reconoce» como la Lengua, la Fantasía y la Madre; Brunella y Aguja están encerrados precisamente por haber asesinado adultos; e imaginamos historias similares en los otros personajes. El Doctor —recordemos— es asesinado por una turba de niños. A esto debemos añadir el permanente estado de malos entendidos entre los niños y la persona bajo la que están a cargo, el Doctor.

De María subraya la condición de marginalidad que implica el ser niño para estos niños. Copiaré en su integridad el «poema sobre la niñez» del personaje de Aguja, pues me parece que revela parte de la sensación de marginalidad que sienten estos personajes:

Los niños no hacemos huelgas
 no saqueamos tiendas ni violamos a nadie.
 No podemos hacerlo y por eso no nos temen
 no lo necesitamos y por eso nos odian.
 No hay empresas de niños
 gobiernos de niños
 sindicatos ni mafias de niños.
 Nos crían para idiotas eternos,
 inocentes, débiles, dispersos,
 amantes del peluche y de la risa insensata.
 Eso les conviene: por eso su ciencia busca
 crear al niño ideal
 pero nadie inventa al padre ideal. Estamos solos.
 Date cuenta. Deja el campo minado de la infancia.
 Crece y echa todo en la hoguera del desprecio.
 Si eres niño, sal corriendo
 o cavarás todas las zanjas
 o pisarás todas las minas
 o pelearás todas las guerras.
 Si mueres, tus huesos parecerán los restos
 de un banquete, porque eso son. Si vives

serás violado, mutilado y condenado
 a aprender lo que a nadie le interesa:
 un libro de colegio es el botadero de las mentiras adultas.
 Deberás cuidar lo que nadie aprecia.
 Deberás bailar la música inaudible.
 Te tocará la peor parte, si algo te toca
 así que mejor huye, nunca olvides que eres niño:
 peor que decir *negro*, decir *mujer* o *judío*.
 Te distraen con muñecos y colores
 para que mueras feliz: ¡mejor escapa!
 (De María, 2007b, pp. 29-30)⁷.

Empresas, gobiernos, sindicatos, mafias; Aguja alude a los grupos establecidos por un Centro del que los niños no son parte. Y alude también a las marginalidades (negro, mujer, judío) de las que, a su parecer, ser niño es la peor de todas. Pero hay otra implicación interesante, el personaje habla de una suerte de conspiración de los del Centro contra los del Margen: los adultos (el Centro) quieren mantener a los marginales (a los niños) en un estado de estupidez permanente (con muñecos, risas y educación escolar). El «niño ideal» del que habla Aguja sería el que no causa problemas. Sin embargo, si lo vemos bien, este «niño ideal» puede ser tanto el niño moderno que obedece porque debe obedecer (y vive reprimido y silencioso) como el niño posmoderno que tiene todos los derechos y seguridades pero, paradójicamente, es precisamente a través de dicha «felicidad» que se le mantiene en la estupidez. Zizek habla de estas distintas aproximaciones a la niñez como un cambio hacia la politización de las relaciones familiares. Dice el crítico:

[...] la relación entre padres e hijos en la familia tradicional fue el último bastión de la esclavitud legal en nuestras sociedades occidentales: a un vasto estrato de nuestra sociedad (los menores de edad) se

⁷ Cursivas en el original.

les negaba su plena responsabilidad y autonomía, y se los retenía en un *status* de esclavitud con respecto a sus padres (quienes les controlaban la vida y eran responsables de sus actos). Con la modernización reflexiva, también los niños son tratados como sujetos responsables con libertad de elección (en los juicios de divorcio se tienen en cuenta sus deseos para determinar con cuál de los progenitores van a vivir; pueden también llevar a juicio a sus padres si entienden que se han violado sus derechos humanos, etcétera). En síntesis, la paternidad y la maternidad no son ya conceptos naturales-sustanciales, sino que en cierto sentido se han politizado, se han convertido en un ámbito más de elección reflexiva (Zizek, 2001, p. 364).

Esta politización del tratamiento a los niños, que puede ser causa de un tratamiento más justo hacia ellos, puede, por otro lado, significar un intento por adecuar a los tradicionalmente marginales a formas que el Centro ya ha predeterminado para ellos. Y también en este sentido debe interpretarse el poema de Aguja: este y los demás niños de *Superpopper* no aceptan ni la esclavitud abierta ni la sumisión soterrada a través de la «ciencia» (política) de los adultos.

Como parte de esta no aceptación de lo que el Centro quiere de ellos, los niños no aceptan el encierro al que están sometidos debido a su locura. En *Superpopper*, los protagonistas tienen una marginalidad compleja: no solo son niños (con todo lo que hemos visto que implica), además son locos; es decir, las concepciones del mundo (y fantasías) propias de la niñez se ven aun más «distorsionadas» por su estado mental. Hay una doble (triple, si le añadimos el encierro mismo) «distorsión» del estado «normal» del ser humano en los protagonistas de esta obra.

Y así como, según Aguja, hay una «conspiración» contra los niños para mantenerlos en la estupidez, también los personajes de esa obra interpretan el encierro que viven como una forma de complot por parte del Centro. La locura solo sería un pretexto, y las aparentes buenas intenciones de mantenerlos encerrados (protección de sí mismos y para los demás) una estratagema para adecuarlos a lo que el Centro quiere de ellos.

En el mismo epígrafe de Michel Foucault con el que César de María abre el texto de *Superpopper*, el autor quiere subrayar el tema del universo de la locura:

La locura se halla exactamente en el punto de contacto de lo onírico y de lo erróneo; recorre, en sus variaciones, la superficie en que se afrontan, lo que los une y lo que al mismo tiempo los separa. Con el error tiene en común la no-verdad, y lo arbitrario en la afirmación y la negación; toma prestado del sueño el montaje de las imágenes y la presencia coloreada de los fantasmas. Pero en tanto que el error no es más que no-verdad, en tanto que el sueño no afirma ni juzga, la locura en cambio llena de imágenes el vacío del error, y liga los fantasmas por la afirmación de lo falso. En un sentido es, por lo tanto, plenitud, que une a las figuras de la noche con las potencias del día (Foucault, 1993; citado por De María, 2007b, p. 7).

En esta y otras obras del autor, la locura, con muchas de las características citadas en este epígrafe, aparecerá como el rasgo marginal preponderante de los colectivos. Es cierto que la locura como tal solo aparece en tres obras de este autor: aparte de *Superpopper*, está *Escorpiones mirando al cielo*, obra en la que Teresa —una de las cinco ancianas protagonistas— pierde la razón cuando hay luna llena, pero en la que todas las ancianas muestran signos de demencia senil. También está en *A ver, un aplauso!*, obra en la que uno de los protagonistas es un loco callejero. Hay también un loco callejero en *Laberinto de monstruos*, pero este no tiene un papel protagónico ni forma un colectivo. Sin embargo, los rasgos de locura descritos anteriormente —ese «punto de contacto de lo onírico y de lo erróneo» del que habla Foucault— son, en distintos grados, una constante en los personajes de todos los colectivos marginales de César de María.

Los rasgos de marginalidad de las microsociedades se presentan, pues, combinados. En la obra de César de María, encontraremos marginalidades por motivos económicos (pobres), por sexo u opción sexual (mujeres, homosexuales), por edad (niños, adolescentes y ancianos),

por carencias físicas o mentales (ciegos, dementes) o por «profesión» (prostitutas, artistas en una sociedad que no los acoge)⁸.

El temor añade una variable adicional a todos estos estados marginales. Aparte de su marginalidad (o debido a ella), un rasgo común a estos grupos es el miedo —la angustia por no tener de qué asirse— en el que viven sus integrantes. Se saben marginales, se saben indefensos, y el temor añade una complejidad adicional a su condición. Viven el presente (solo el presente) y temen no sobrevivir (o, al menos, no sobrevivir en el estatus que tienen en ese momento). Se podría aplicar a todos ellos, pero de manera extrema, la tipificación que hace Bauman de los miedos del posmodernismo (que el autor prefiere llamar «modernidad líquida»):

Los peligros que se temen [...] pueden ser de tres clases. Los hay que amenazan el cuerpo y las propiedades de la persona. Otros tienen una naturaleza más general y amenazan la duración y la fiabilidad del orden social del que depende la seguridad del medio de vida (en el caso de invalidez o de vejez). Y luego están aquellos peligros que amenazan el lugar de la persona en el mundo; su posición en la jerarquía social, su identidad (de clase, de género, étnica, religiosa) y, en líneas generales, su inmunidad a la degradación y la exclusión sociales (Bauman, 2007, p. 12).

Ninguno de los miedos descritos es ajeno a los personajes de los colectivos de César de María. Por ello, muchas de las confusiones que precipitarán los desenlaces —la destrucción de estos grupos— tendrán como origen el temor frente al futuro, el choque entre los grandes

⁸ Así, por ejemplo, en *Escorpiones mirando al cielo*, la sociedad protagonista la integran cinco ancianas pobres: marginalidad por edad, sexo y estado económico. En *Varieté Latina*, son cinco prostitutas algo mayores —«venidas a menos»—; en *La caja negra*, tres hombres ciegos (actualmente, «escritores» —artistas— con pasados escabrosos); en *Dime que tenemos tiempo*, dos viejas actrices; en *Laberinto de monstruos*, cinco niños-adolescentes (que, posteriormente, debido a sus acciones, se convierten en cinco adultos monstruosos).

proyectos universales y los microproyectos de satisfacción o supervivencia inmediatos.

Todo este ciclo de colectivos marginales se inicia, como indiqué, con *A ver, un aplauso!*, donde encontramos una sociedad de dos: un pobre artista (payaso) callejero y un loco tartamudo también callejero. Pero la gran diferencia entre esta última obra y las otras mencionadas es que la sociedad que integran Tripaloca y Tartaloro en *A ver, un aplauso!* es una sociedad que se une para enfrentar la amenaza de la muerte (en una interpretación de la obra, uno de los protagonistas ya está muerto); las otras sociedades —ya lo dije— terminan con la muerte (simbólica o real) de sus miembros por acción de sus mismos miembros. El Margen es siempre destruido.

Si hablamos del Margen, necesariamente estamos implicando un Centro; y las microsociedades marginales que nos presenta César de María tienen también en común el contraste con un Centro que, como vimos, trata de incorporar al Margen a su proyecto. El contraste es evidente: el Centro es un hombre (sexo), adulto mas no anciano (edad), sano (condición física y mental), de clase media o alta (condición económica).

Pero de este contraste y enfrentamiento entre el Margen y el Centro surge una pregunta: ¿de qué lado está la sensibilidad romántica? ¿Está en el Centro, dado que, finalmente, este representa un proyecto; tal vez, el proyecto de la burguesía, de la sociedad de mercado, de la igualdad ante la ley? ¿O está en los colectivos marginales ya que, pese a la ausencia de proyecto universal, representan una resistencia e incluso un martirio frente a una sociedad que, no obstante sus reclamos, no perciben como portadora de igualdad de derechos? ¿Está en ambos «bandos» de distintas formas? ¿No es más bien el Centro quien trae consigo el individualismo posmoderno? No hay tal cosa como una respuesta definitiva a estas interrogantes; en todo caso, la respuesta dependerá de la interpretación que se le dé al conjunto de la obra, pues si bien este Centro y las intenciones que tiene con los colectivos

marginales pueden interpretarse como la modernidad o lo romántico intentando incluir a los marginales a su proyecto, también puede ser interpretada como romántica la resistencia de estos grupos a esta absorción o incorporación. Lo único cierto es que hay una colisión, y que este choque entre lo romántico y lo posmoderno precipita los conflictos y los desenlaces de los dramas. Estas microsociedades del Margen se enfrentan (real, simbólica o aparentemente) a un Centro que trata de incorporarlas a su proyecto.

En algunas obras de César de María, este Centro se materializa en un personaje concreto; en otras, solo es mencionado o indirectamente aludido; en otras, su presencia es solo implícita. Y el comportamiento de este Centro, si bien es abiertamente inmoral en algunas de las obras, en otras exhibe una moral ambigua. En todas, sin embargo, se enfrenta de alguna manera con la microsociedad protagónica.

Hay dos obras en las cuales el hombre que representa al Centro es presentado como inmoral: *Varieté Latina* y *Laberinto de monstruos*. Y hay una constante en los rasgos de estos personajes: en los dos casos son empresarios o propietarios que explotan o estafan a los miembros del colectivo. La visión del empresario-propietario como inmoral es un rezago (o una proyección) romántico. Rafael Caro Tenorio, en su estudio sobre Baudelaire y Benjamin (representantes de lo romántico en las artes y las letras), menciona que Baudelaire y Poe «veían en los hombres de negocios seres demoníacos; demonios malsanos que, a decir de Baudelaire, aparecían al caer la noche». Y hablando desde el punto de vista de Baudelaire y Benjamin, caracteriza así al capitalista: «La vivencia de una vida opuesta a su paradigma, lo convierte en una caricatura penosa de lo que podría y debiera ser, involucionándolo a estados humanoides que despiertan temor y compasión en quienes no han perdido aún la capacidad de diagnóstico y rechazo de esa formación» (Caro Tenorio, 2002, p. 43). Algo de esta caricatura queda en las representaciones del hombre de negocios (del Centro) en las obras de César de María.

Así, *Varieté Latina* —que es una alegoría de la historia de América Latina— tiene dos representantes del Centro: el español y el gringo. Estos tienen sucesivamente la administración o propiedad del burdel en el que trabajan las prostitutas (alegorías de los países latinoamericanos), son los proxenetes y sus formas de explotación a estas mujeres son abiertas y crueles, así como es abierta y cruel la forma en que reprimen cualquier intento de rebelión. También hay un empresario de feria en *Laberinto de monstruos* que estafa (no les paga y se da a la fuga) a los muchachos del grupo de adolescentes a los que ha contratado para que hagan de monstruos en el laberinto de monstruos de su feria durante las vacaciones de medio año.

Aun cuando la obra *Dime que tenemos tiempo* deja un final abierto que no permite saber qué es verdad, qué es un invento o qué es una fantasía, en una de sus interpretaciones hay un empresario de un canal de televisión que hizo que dos actrices jóvenes —Valentina y Mariví— hicieran los papeles cómicos de Cachavacha y Pachuca en los inicios de la televisión peruana; de alguna manera las «prostituyó» en su «arte». Y ahora, 35 años después (siempre según una de las líneas de interpretación), este empresario quiere que las actrices —ya viejas— vuelvan a aparecer como los personajes cómicos como parte de las celebraciones por el aniversario del canal: les ofrece sacarlas de su pobreza a cambio de que vuelvan a «prostituirse».

Estas explotaciones y estafas hacen recordar al empresario de *La ruta rabiosa*, pieza perteneciente a la primera etapa de las obras del autor, de la que hablaré más adelante. En este caso, el señor Cheater («estafador», «embaucador», «tramposo» en inglés) se niega a pagarle al camionero Sebastián León Ugarte el salario que le corresponde con el pretexto de un retraso en la entrega de mercadería. Cabe resaltar que Sebastián ya había tenido un problema similar con otro empresario al inicio de la obra.

Como vemos, había —y queda en César de María— el ideal político (romántico) que fustiga al empresario o propietario, y lo descalifica

moralmente casi exclusivamente por su función de empresario o propietario. Pero, en otros casos, la supuesta inmoralidad del Centro no es otra cosa que la falta de entendimiento entre sus agentes y los miembros del grupo marginal: dos formas de entender el mundo que colisionan debido a una falta de comunicación irremediable. Así, queda en evidencia que la incorporación a la que las microsociedades se resisten puede ser su adecuación a la sociedad de mercado, como en *La caja negra*, *Varieté Latina*, *Laberinto de monstruos* y *Dime que tenemos tiempo*; pero puede también ser un intento del Centro «de hacer el bien» al poner a los «desafortunados» en el lugar que les corresponde: los ciegos en un trabajo en el que se sientan útiles (también *La caja negra*), las ancianas en un asilo donde no tengan que pasar penurias (*Escorpiones mirando al cielo*), los niños locos en un manicomio para niños (*Superpopper*).

En dos obras de César de María, el Centro (o su agente) está representado por una persona que, por su misma profesión, debería estar dedicado a la asistencia de los otros: el Cura en *Escorpiones mirando al cielo* y el Doctor en *Superpopper*. En el primer caso, hay un Cura que visita la casa de las ancianas con el fin de proveerles asistencia. Les lleva comida, se interesa por sus trámites judiciales, les ofrece una imagen de la Virgen e, incluso, les ofrece llevarlas a una casa de ancianos donde —según él— estarán más cómodas que en la miserable casa en la que viven. El Cura quiere ayudar a las ancianas o, al menos, eso parece.

Podemos interpretar perfectamente esta asistencia como el intento que mencioné anteriormente del Centro de incorporar al Margen a su proyecto. Esto es sutilmente intuido (alucinado) por algunas de las ancianas (principalmente, Dalila y Justa) quienes interpretan el ofrecimiento del Cura para llevarlas a un asilo como un intento de quedarse con la casa o el terreno en el que ahora viven. Otra anciana —Cristina— cree abiertamente en las buenas intenciones del Cura e incluso se alista para ser llevada al asilo. Teresa, la dueña de la casa (la que ha dado albergue a sus pares en la marginalidad), parece la más cuerda de todas pero, como veremos más adelante, en sus momentos de locura

—durante la luna llena—, su discurso tiende a la indignación y la protesta por el robo y la usurpación.

En este caso, el mismo autor nos predispone con la descripción del personaje del Cura: «60 años, español, gordo y falsamente bonachón» (De María, 1995, p. 47); descripción que parece una lista de cuatro pecados para una posmodernidad que celebra y ensalza la juventud, la «otredad», la salud y la esbeltez del cuerpo, y la sinceridad. Por lo demás, el Cura, por su misma naturaleza, pertenece a una sociedad que lo romántico desprecia y el posmodernismo simplemente ignora: la Iglesia, lo cual subraya su función antagónica a la microsociedad. Las intenciones del Cura (del Centro) quedan, pues, siempre en la duda: ¿asistencia o aprovechamiento?

La ambigüedad en las intenciones y acciones del Doctor en *Superpopper* merece también mención. Por un lado, como hemos visto, puede verse a este personaje como el hombre adulto y cuerdo a cargo de un grupo de niños locos; es decir, es él quien tiene la «razón», es él quien representa al proyecto moderno. Sin embargo, así como ocurre con el Cura, en una inversión de los roles tradicionales, el Doctor es visto como el «otro». César de María logra hacer que nuestra identificación vaya hacia los marginales de manera que el Centro se hace Margen y el Margen somos «nosotros» (son los «seres que sufren más lo que todos sufrimos»). Ante la incompreensión del Doctor hacia Joe, nuestros sentimientos están con Joe (el niño que cree que habla pero no habla). Así como el Cura, el Doctor se nos hace malvado o, al menos, insensible o antipático. Y a esto hay que añadir la negligencia de este adulto que permite que en la institución a su cargo los niños manipulen aparatos de rayos X o que haya violaciones impunes.

El Doctor, como mencioné, termina asesinado por los niños locos en una revuelta final. El conjunto de niños toma venganza por el encierro (por su manipulación) al que los somete el agente del Centro: el hombre cuerdo.

El Centro en *La caja negra* nunca muestra su rostro pero deja ver sus consecuencias. La comunidad que forman los ciegos Marco, Lucas (ambos de 60 años) y Manuel (de 25) trabaja para una empresa encargada de hacer guiones: para textos bíblicos y para comerciales, entre otros. Es decir, hay un empresario (o un funcionario) detrás del colectivo al que nunca se ve pero que impone reglas.

En el prólogo de la obra, asistimos a la llegada de Manuel a la microsociedad: Marco le da los códigos de conducta laborales oficiales, mientras Lucas hace bromas obscenas que, en cierta forma, le dan el código de conducta social que encontrará en el grupo:

MARCO: Acá hay reglas, Manuel, como en todas partes.

LUCAS: Las mujeres saben de esas cosas.

MARCO: ¿Usas anteojos, Manuel? Toma, ponte anteojos negros. *(Se los da.)*

LUCAS: Se permiten visitas de tus amigas. Si son guapas, mejor.

MARCO: ¿Tienes un terno? Puedo prestarte uno. ¿Sabes anudarte la corbata? *(Le alcanza el traje y la corbata. El joven se viste.)*

LUCAS: Mientras más larga la corbata, mejor. Más te miran.

MARCO: ¿Tienes imaginación? Aquí es muy útil.

LUCAS: *(Malicioso)* ¿Sabes lo que estoy imaginando?

[...]

MARCO: Bien. Hay que levantarse temprano y hacer ejercicios. Te recomiendo: mente sana, ya sabes el refrán.

LUCAS: Sí: métela sana en un cuerpo bien sano. *(Trata de no retir.)*

MARCO: Se trabaja hasta las seis. Descansas una hora a mediodía, para almorzar. Se respetan las reglas y se vive en paz. El trabajo es fácil, es pensar lo mismo que todo el mundo pero en la dirección correcta. Al principio parece rutinario, pero el éxito es producto de la constancia y la constancia es el apellido de la rutina.

LUCAS: ¿Por ejemplo, cuál es tu rutina? ¿En la cama o en el baño?
¿Con cuál mano?

(De María, 1995, p. 121).

Es decir, Marco es el responsable de transmitir los valores modernos de la buena presencia, la responsabilidad y el trabajo (la idea romántica del trabajo): «se respetan las reglas y se vive en paz». Son —intuimos— los valores del Centro, del empresario o funcionario que los ha contratado, que ha incorporado a estos marginales en su propio sistema. Por su parte, Lucas le da (indirectamente, con sus bromas) los valores del hedonismo, de la satisfacción sensorial. Se debe señalar, sin embargo, que Lucas no es un irresponsable en el trabajo; lo que hay es la convivencia entre el valor del trabajo intenso y sacrificado (de la modernidad; tal vez, de lo romántico) y el valor del trabajo imaginativo y flexible (de la posmodernidad). Desde el inicio, pues, se ve en esta obra la colisión de estructuras de sentimiento al interior de un colectivo marginal en el que Marco es el portavoz del Centro.

Será una colisión similar, entre otros conflictos, la que más adelante precipite el desenlace y la destrucción del grupo; y será por la relación de los ciegos con la mujer que hace la limpieza de la oficina, Estela. Estela no es ciega, pero es marginal: mujer, pobre, provinciana, es también empleada del empresario o jefe de los tres ciegos. Marco le dedica un poema cariñoso a Estela; Manuel se enamora de ella; Lucas la golpea y la viola. Así como en *Escorpiones mirando al cielo* y *Superpopper* (pero también como en muchas otras obras con microsociedades marginales de César de María), el colectivo se destruye por el choque de formas de entender el mundo y de actuar en él.

REVISIÓN DEL ARTE Y LA HISTORIA: EL POETA DEL COLECTIVO

Los colectivos que nos presenta César de María terminan siempre destruidos; sin embargo, su historia y, principalmente, su sensibilidad es, de alguna manera, preservada. Como adelanté, esta permanencia se da

a través de la creación de un «poeta» que perpetúa lo condenado a lo efímero. En otras palabras, se puede decir que el «poeta» de estas sociedades extrae un proyecto, a través lo Sublime de su arte, de un aparente vacío: hace romántico lo posmoderno.

Como veremos más adelante en esta misma sección, podemos encontrar numerosos ejemplos evidentes de «poetas» (pueden ser tanto poetas como actores o músicos o «chismosos») que preservarán la historia de la microsociedad en la obra de César de María; algunos casos realmente claros son: Tartaloro en *A ver, un aplauso!*, Estela en *La caja negra*, la Sirena Conway en *La sirena sobre el iceberg*, y El Mudo (o May Day) en *Superpopper*. Sin embargo, mal que bien, aun cuando no sean evidentes, todas las sociedades tienen su artista o sus artistas.

Antes de ver cómo actúa la figura del «poeta» en las obras de César de María, analizaré brevemente dos discursos que pueden marcar una pauta de los discursos artísticos de las obras de este dramaturgo en general: el monólogo de Teresa como «Manco Cápac» en *Escorpiones mirando al cielo* y, nuevamente, el poema de la niñez de Aguja en *Superpopper*.

En *Escorpiones mirando al cielo*, cuando hay luna llena, Teresa —la más cuerda de todas las ancianas de esta obra— pierde la razón. El día de las acciones (luna llena), Teresa se disfraza del inca Manco Cápac (o, más bien, del monumento del inca en la Plaza Manco Cápac: de un simulacro de Manco Cápac) y se sube a una mesa. Citaré un fragmento de su declamación y comentaré algunas de sus «confusiones»:

Soy el inca Manco Cápac. Lancé mi bastón de oro en el cerro Waca Waca [según la leyenda, Manco Cápac hundió su bastón en el cerro «Huanacaure»]. [...] Y mi barra de oro se perdió. Hay mucho ratero en este sitio [alusión a los robos en La Victoria y en Lima, en general]. Para fundar el imperio tenemos que acabar con los bigototes rateros hermanos Yawar [el mito de los hermanos «Ayar» es el mito de fundación del Imperio Incaico alternativo al de Manco Cápac y Mama Ocllo; cabe resaltar que «yawar» significa «sangre» en quechua]. [...] ¿Quién dejó entrar a las tres calaveras?

[Las tres «carabelas» son las embarcaciones en las que Colón «descubrió» América]. ¡Aunque me disparen no me matan! [Alusión a Túpac Amaru II y, tal vez, al poema de Alejandro Romualdo sobre el tema: «Y no podrán matarlo»] ¡Ladrones! ¡No se roben mi sangre que es la unión del Ucayali y el Marañón! [Estos dos ríos forman el Amazonas] [...] ¡No robarás, ladrones! ¡Ama sua, ama llulla, Amazonas! [«ama sua, ama llulla, ama qella» son los tres preceptos de conducta de la antigüedad incaica: no robes, no mientas, no seas haragán]. [...] ¡Déjenme, déjenme! ¡No me descuarticen! [Alusión a Túpac Amaru II] ¡Sáquenme! ¡Este es el cuarto del rescate! ¡Lo voy a llenar de caca hasta donde llegue mi mano levantada! [Alusión a Atahualpa que ofreció a Pizarro «oro» hasta donde llegue su mano levantada en un cuarto en Cajamarca] (De María, 1995, pp. 63-64).

Teresa «revisa» la historia oficial; confunde y mezcla nombres, tiempos y lugares de la historia oficial peruana, la historia del Centro; tal vez, debería decir la historia «escolar». Teresa crea su propio imaginario y lo inserta en su propio presente. Pero, en esta historia del Perú «de locura», en este «discurso fantástico» (en términos del autor), la exactitud histórica es lo de menos; lo que interesa es la indignación de la «historiadora», de la «artista» Teresa, la indignación por algo que parece ser una constante en su monólogo: el robo, la usurpación y el abuso. Y, en este sentido, su historia del Perú se hace mucho más auténtica (más obra de arte) que la historia (parcial, errónea, aburrida) de los textos escolares u oficiales.

Algo similar se puede decir del «poema sobre la niñez» de Aguja en *Superpopper* citado anteriormente: en su «discurso fantástico» el personaje «revisa» e interpreta a su modo el tratamiento que la cultura oficial (del Centro) le da a los niños, y lo hace de una forma más auténtica (más indignada, más rabiosa, más «del cuajo», más artística) que los estudios oficiales modernos o posmodernos.

Aguja, al igual que Teresa, hace arte de su furia; es más, su indignación se transmite en forma de poema para que quede más claro su carácter de creación artística. En su caso, no es la historia la que es revisada, sino el

tratamiento que «se supone» se debería dar a los niños en los tiempos en que «el niño es rey». Por la conclusión a la que llega («¡mejor escapa!»), por la forma suicida en que ese escape es planificado, se revela que no hay proyecto en su discurso, solo furioso presente. Pero no solo es un presente sin historia, es un presente que traslada el énfasis del Centro al Margen: los discursos de estos personajes son una reelaboración del historicismo de la posmodernidad. Beatriz Rizk explica:

[...] el discurso hegemónico como base de la historia se desvirtuó al ponerse en evidencia la no «objetividad» del historiador / historiadora; la historia pasó a ser un relato «de muchas voces y formas de poder, el poder ejercitado por el débil y el marginal, así como el dominante y el fuerte» (Newton, 1989, p. 152). De esta manera, los simpatizantes del Nuevo Historicismo pasaron a darle representación histórica a aquellos grupos previamente excluidos tales como las mujeres, las minorías negras, las hispánicas, las indígenas, etcétera (Rizk, 2007, p. 63).

Igualmente, coinciden las revisiones (de la historia y del arte, o de la historia hecha arte) de Teresa y la de Aguja en su rechazo a lo que el Centro quiere imponerles: «un libro de colegio es el botadero de las mentiras adultas» (De María, 2007b, p. 30).

Las obras de Cesar de María están colmadas de referentes artísticos, históricos, políticos, religiosos y culturales en general, de manera que, en el universo de sus microsociedades, la cultura popular se pone al mismo nivel del «gran» arte universal; la historia «oficial» se revisa, se cuestiona e incluso se «hace arte»; la política y la religión se desenmascan como discursos vacuos o de contenido alternativo.

Se puede decir que es un proceso similar a aquel en el que se pone la historia alucinada (hecha arte) al nivel de la historia oficial o de aquel en el que se pone el arte «culto» al nivel del arte «popular» o «cultura de masas» como, según veremos, se hace en *Superpopper*.

En esta obra, se hacen alusiones, entre otros elementos, a obras de William Shakespeare. El momento más notorio es el diálogo de los

amantes tras la noche de amor. En *Romeo y Julieta*, los amantes discuten si el canto que oyen desde el jardín es de una alondra o de un ruiseñor: si es una alondra, los amantes se tendrán que separar pues ha amanecido; si es un ruiseñor, podrán seguir abrazados pues aún es de noche. En el caso de *Superpopper*:

BRUNELLA: Ya va a salir el sol. ¿Es Robin el que llora? Al amanecer los enfermeros lo golpean.

JOE: No, falta mucho, ése es Batman, el loco que grita paseando por las noches.

BRUNELLA: Créeme, amor mío, ha sido Robin. Qué corta es la penumbra.

JOE: Es Batman. No va a amanecer.

(De María, 2007b, p. 35).

De esta manera, la cultura de los *comics* se «eleva» al mismo nivel que el clásico de clásicos de la dramaturgia universal (o se podría decir lo contrario: Shakespeare es «rebajado» al nivel de los *comics*).

Hay otras alusiones shakespearianas que merecen mención. Por un lado, la torre de la que Aguja y sus seguidores pretendían arrojar para conseguir su libertad tiene muchas similitudes con la explanada del castillo de Elsinore en Hamlet: «The dreadful summit of this cliff / That beetles o'er his base into the sea» (Shakespeare, 1988, p. 660). Aguja, por su parte, dice: «Saltamos de la torre al precipicio y del precipicio al mar» (De María, 2007b, p. 13). Este espacio, tanto en la obra de Shakespeare como en la de César de María, es un lugar fronterizo de encuentro entre vivos y muertos, entre la cordura y la locura.

Pero, tal vez, la alusión más relevante a los colectivos marginales es la del personaje de El Mudo (May Day). Como se dijo, este personaje, pese a no hablar con sus pares, monologa para el público y, al hacerlo, va contando la historia de Joe y Brunella en un procedimiento muy similar al coro de *Romeo y Julieta*. Dice El Mudo en su primer monólogo: «Esta

es la historia de dos amantes locos / como todos los que se aman: / un niño sin nombre y una chica alucinada» (De María, 2007b, p. 16).

Y así va, a lo largo de la obra, contando y reflexionando sobre la historia de este «pair of star-cross'd lovers» (Shakespeare, 1988, p. 337), hasta que al final queda él solo para contar la historia de lo que ocurrió: «Y ella se fue y me dejó su voz para contar esta historia» (De María, 2007b, p. 59). Y esto, a su vez, nos transporta al final de Hamlet en el que Horacio, a pedido de un Hamlet moribundo, es el único que queda vivo para contar «How these things came about» (Shakespeare, 1988, p. 688).

En resumen, en *Superpopper* el arte se mete en la vida o la vida se mete al arte (recordemos cómo Brunella consigue imponer los personajes de los *comics* a los demás niños) y, de esta manera, tanto lo clásico como lo oficial (lo central) quedan al mismo nivel de lo alucinado (lo marginal).

Pero, si bien en las obras de César de María el arte del Margen es puesto al mismo nivel del arte del Centro, en estas mismas obras sí existe una distinción entre el arte de lo Sublime y el arte de lo Bello; o, al menos, los personajes discuten, abierta o veladamente, sobre la «supremacía» de un arte trascendental sobre un arte comercial. Algunos personajes, sin llegar a racionalizarlo, sí son conscientes de la posible «prostitución» del arte, de aquello que Jameson aborda de la siguiente manera:

En una época anterior, el arte era un reino más allá de la mercantilización, en el cual todavía existía cierta libertad [...] lo que caracteriza la posmodernidad en el área cultural es la sustitución de todo lo que está al margen de esa cultura comercial, su absorción de todas las formas de arte, alto y bajo, junto con la producción misma de imágenes. La imagen es la mercancía del presente, y por eso es vano esperar de ella una negación de la lógica de la producción de mercancías; por eso, para terminar, toda belleza es hoy engañosa y la apelación a ella hecha por el pseudoesteticismo contemporáneo es una maniobra ideológica y no un recurso creativo (Jameson, 1999, pp. 178-179).

En la mayoría de obras de César de María encontramos esta tensión entre lo que es arte y lo que no es más que un producto comercial, entre lo que es un arte de lo Sublime romántico y lo que es un arte de lo Bello (comercial, utilitario, hedonista) de la posmodernidad. Ya lo hemos visto en la equivalencia de Shakespeare con los *comics* (arte popular, pero también arte comercial) en *Superpopper*. Lo vemos también en las microsociedades de dos obras en las que el motivo de la comercialización del arte es más explícito: *La caja negra* y *Dime que tenemos tiempo*.

Los tres ciegos de la primera de estas obras se dedican a escribir: crean guiones para series bíblicas y para comerciales para detergentes, bronceadores y otros. Es su forma de ganarse la vida. Pero también, de cuando en cuando —y no por encargo— escriben poemas y cuentos que se leen unos a otros. Lo notorio es que César de María (a través de sus personajes) no pone unas creaciones encima de otras: los comerciales son tan «artísticos» como los poemas. Se podría decir, por ejemplo, que el comercial para detergente Cloud que concibe Lucas en su agonía y los otros de los que se habla son más «artísticos» que el soneto que Marcos le dedica a la mujer de la limpieza y que los cuentos que nunca terminan de escribir. El arte de lo Bello «por encargo» esta así al nivel del arte de lo Sublime, «personal» e «íntimo»; es un producto comercial, pero su concepción puede también rastrearse a lo sobrenatural: Lucas concibe el comercial de Cloud prácticamente mientras «asciende a los cielos».

Por su parte, las dos viejas actrices de *Dime que tenemos tiempo* polemizan, directa e indirectamente, sobre lo que deben hacer con sus carreras: hacer teatro «real» o de lo Sublime (los grandes clásicos) o hacer de «Cachavacha» y «Pachuca» (dos personajes humorísticos —estereotipos de la serrana y la costeña— de los primeros días de la televisión), arte de lo Bello. No hay una tesis en estas obras, no se dice ni se implica que un arte es mejor que otro.

Para la sensibilidad romántica, el artista es un marginal, un incomprendido, un paria, un santo, un loco; es un personaje casi divino: el poeta o el actor como conocedor y trasmisor de verdades veladas

a otros. En esta condición, es el encargado de interpretar el universo desde la perspectiva marginal de su propio colectivo y, al hacerlo, el artista preserva la condición de portador y transmisor de lo Sublime (y de marginal) que se perdió con la posmodernidad:

En cuanto al autor tradicionalmente hablando, como bien dice Antonio Benítez-Rojo, «ha perdido su aureola de creador otorgada por la crítica modernista» para pasar a ser, «según la crítica posestructuralista, y bajo el punto de vista posmodernista, un simple escritor: un técnico o artesano cuyo trabajo es controlado por prácticas o discursos preexistentes» (Benítez-Rojo, 1992, p. 153; citado por Rizk, 2007, p. 101).

El artista, en las obras de César de María, es un tocado, sea Shakespeare (lo romántico) o el «creativo» de un comercial de bronceador (lo posmoderno). Así, los artistas (payasos, cantantes, escritores, «creativos», Cachavacha y Pachuca, etcétera) de las microsociedades de nuestro dramaturgo se parecen más a los parias románticos, iluminados e incomprensidos, que a los posmodernos y millonarios «técnicos» o «artesanos». Son los artistas que, según Caro Tenorio, «[...] cuando la alienación del hombre de la cultura capitalista aún no había alcanzado el patético grado que hoy observamos, no solo guardaron distancia frente a ella, sino que manifestaron su rechazo ante la aparición del hombre masificado y deshumanizado del capitalismo que les tocó vivir» (Caro Tenorio, 2002, p. 41). Esta idea del «poeta» como ser distinto a los demás, fue perdiéndose con la oleada posmodernista en la que las obras de arte pasaron a ser otro «producto». «Artistas, filósofos, arquitectos, compositores, poetas, pensadores y filósofos», dice Harvey, «tenían una posición especial dentro de este nuevo concepto modernista [el romántico]» (Harvey, 1998, p. 25). Pero ahora, como bien señala Jameson, los artistas ya ni siquiera producen «obras», sino «textos»:

[...] in one of those extraordinary mutations where the apocalyptic suddenly becomes decorative (or at least diminishes abruptly

into «something you have around the home»), Hegel's legendary «end of art» —the premonitory concept that signaled modernism's supreme anti or transaesthetic vocation to be more than art (or religion either, or even «philosophy» in some narrower sense)— now modestly simmers down into «the end of the work» and the arrival of the text (Jameson, 1991, p. xv)⁹.

Pese a este giro, César de María continúa elevando la función del artista a un lugar moralmente privilegiado («más allá del bien y del mal»), casi religioso.

En una escena de *Kamikaze!*, un instructor del ejército japonés se burla de los «maricones» que se visten de mujeres para hacer teatro. En esa misma escena, un muchacho muere mostrando un inmenso valor. Sus últimas palabras van dirigidas al instructor:

Como en el teatro, instructor. Mi padre era actor. No era amujerado pero era la mujer más expresiva del teatro de Osaka [...] ¿De quién cree que aprendí a morir tan bien? Del teatro. Allí nos entrenamos para el amor y la muerte. Según mi padre, lo más difícil es saber amar y saber morir: hay muchos que gritan, y otros jadean. Yo no (De María, 1999, p. 32).

En medio de lo horrendo de la guerra, evocar al arte de lo Sublime es una forma de trascender lo inmediato: el arte se convierte en una forma de aprendizaje para el amor y la muerte, en una forma de sublimar lo erótico y lo tanático.

El artista es, pues, el loco, el tocado (por Dios o por el Diablo), el iluminado, el apestado. De María le mantiene al artista este privilegio (o desgracia) heredado de los tiempos románticos, y en esa condición, sea

⁹ [...] en una de esas mutaciones extraordinarias en las que lo apocalíptico se vuelve súbitamente decorativo (o, al menos, se degrada abruptamente a «algo que tenemos en casa»), el legendario «fin del arte» de Hegel —el premonitory concepto que señalaba la suprema vocación anti o transestética del modernismo de ser más que arte (o religión, o, inclusive, «filosofía» en un sentido más limitado)— ahora modestamente se presenta como «el fin de la obra» y la llegada del texto. (La traducción es mía).

como cantante, como actor o como poeta, es el encargado de mantener la memoria del grupo de marginales que, como dije, parece condenado inevitablemente a lo efímero.

Es el caso de El Mudo en *Superpopper*, pues él es quien queda para narrar con sus poemas la historia de los amantes y del superhéroe; es también el caso de Tartaloro en *A ver, un aplauso!*. Efectivamente, si bien la condición de poeta de Tartaloro se va insinuando a lo largo de la obra, es solo al final que nos enteramos de que este personaje es un escritor y que escribe (revisa, pone en forma artística) la vida de su amigo Tripaloca, que está muerto o acaba de morir. Curiosamente, estos dos personajes —El Mudo en *Superpopper* y Tartaloro en *A ver, un aplauso!*— son, para los que los rodean, mudos o personas con dificultades en el habla. La mudez o tartamudez es otra forma de presentar la condición de estos artistas como marginales e incomprensidos: tienen mucho que decir —tienen la función de preservar el colectivo al que pertenecieron—, pero nadie los entiende.

La Sirena Conway de *La sirena sobre el iceberg* prefiere enfrentarse a Dios y hundirse con el Titanic para, con su espectáculo, realizarse como artista:

He cantado, aunque Dios nunca quiso que lo haga. Ahora esperaré con ustedes que el barco se hunda. No quiero lanzarme al agua. El mar es para los valientes: no me atrevo. Los valientes matan y mueren. Los cobardes esperamos y cantamos. ¿Alguien tiene una pastilla para las náuseas? Tal vez pueda seguir el show. ¡Luces! (De María, 2001a, p. 39).

Para la Sirena Conway «el show debe seguir» a pesar de las náuseas (¿a pesar del vacío?), y ahí se queda ella para narrar (cantar) lo que ha sucedido o está por suceder.

Los casos de El Mudo, de Tartaloro y de la Sirena Conway son, tal vez, los más evidentes, pero casi todas las microsociedades marginales de César de María tienen su poeta, su actor o su cantante (su artista

de lo Sublime, aunque esta sublimidad se dé a través de un aparente «arte de masas») que verá más que los demás, interpretará lo ocurrido y nos lo presentará como «obra», como resultado de una enajenación de origen casi divino, como algo apocalíptico, no como el elemento decorativo (puramente Bello) que describe y teme Jameson.

Por otro lado, la trama de *Varieté Latina* gira en torno a los conflictos que genera el espectáculo de vodevil que realizan las prostitutas. En este show, a través de narraciones, chistes, cantos y bailes, las prostitutas cuenta la historia del burdel «Las tres calaveras» en el que trabajan; también, cuentan de manera crudamente alegórica la historia de América Latina en una forma similar a la que Teresa usa para contar la historia del Perú desde la perspectiva de Manco Cápac. Es decir, todas ellas son las narradoras de su propia historia, las «poetas» de su propia microsociedad. Por supuesto, cada una tiene su propia versión de la historia (la versión que más les afecta o que más les conviene). Pero, mientras estas prostitutas van haciendo «arte» de su propia historia, una por una van muriendo: nuevamente, la sociedad se destruye pero la historia de la sociedad —hecha arte a través de un espectáculo de vodevil— permanece.

Se puede mencionar también como caso curioso el de *La caja negra*, en el que la sociedad la integran artistas —los ciegos que hacen comerciales y guiones, cuentos y poemas—; no obstante, en esta sociedad, quien queda a contar la historia de lo ocurrido no es ninguno de estos artistas «oficiales», sino la mujer de la limpieza. Esta mujer cuenta la «historia» a una vecina (a quien nunca vemos) a manera de chisme y, de esta manera, también hace su propia versión de la historia: omite lo que no le es conveniente: que se enamoró de uno de los ciegos, que fue violada y asesinó a otro. Se puede decir, en este caso, que el mismo chisme, discurso no poético por excelencia, es «elevado» a discurso artístico.

Lo que ocurrió en realidad, en todos estos casos, es irrelevante; interesa únicamente la versión (la «verdad») que los «poetas» de estas

distintas microsociedades hagan de los hechos. Y lo hacen a través de un arte de lo Sublime pese a que, en todos los casos, ninguno de los «poetas» es un artista «culto»: los *comics*, los programas humorísticos de televisión, los espectáculos de vodevil y el mismo chisme cumplen la función Sublime de hacer trascender lo efímero. Lo romántico se resiste a morir frente a los embates del posmodernismo.

LAS INTERPRETACIONES DEL HÉROE Y DEL HEROÍSMO

Por más que tengan un artista que se encargará de contar o cantar sus avatares —de hacerlas trascender—, estas sociedades como tales están condenadas a lo efímero, a la destrucción; es más, a una autodestrucción que oscila entre la demencia suicida posmoderna (un arrojarse —literal y figurativamente— al «vacío», a la nada) y el heroico martirio romántico (un destruirse para salvar la dignidad y el principio: para preservar el proyecto, para complacer al Otro o, en todo caso, para convertirse en otro alterno como en el acto ético del que habla Zizek). De María no nos complace con una interpretación unívoca en esta disyuntiva. Y, en esta sección, me interesa demostrar cómo encontramos, en las diversas interpretaciones del heroísmo (de lo que es heroico y de lo que no lo es), una colisión entre las sensibilidades romántica y posmoderna en la obra de este dramaturgo.

Si bien no todos los miembros de las microsociedades de César de María «se arrojan al abismo», como grupo sí tienen una suerte de suicidio colectivo. Todos los grupos terminan destruidos, desmembrados; no todos los personajes mueren, pero quienes no lo hacen se han quedado solos, pues el grupo se ha destruido.

Ya hemos visto que el bando de Aguja en *Superpopper* pretendía arrojarse del abismo al mar. Pese a que su plan se frustró, el líder de la banda tenía la intención (consciente o no) de llevar a todos sus seguidores a la muerte por un ideal superior: su libertad. Veamos qué ocurrió con el grupo: Badalada es asesinada por Aguja, quien creía que

era Brunella, y Ansias abandona el grupo momentos antes de las últimas acciones: «¿se van al infierno? ¡Yo voy a la puerta del cielo!» (De María, 2007b, p. 57), dice, y se va. Al final, tras una serie de confusiones y coincidencias, haciendo referencia al final de *Hamlet*, Aguja y Brunella son arrollados por el tren. Tras estas muertes, Ergum declara: «Y yo me fui y dejé al mudo para siempre» (De María, 2007b, p. 58), y también se va. El Mudo (May Day) queda para contar la historia, y la última indicación escénica de la obra nos deja la duda sobre qué pasó con Superpopper (Joe): «Luz sobre el héroe devastado» (De María, 2007b, p. 59). La microsociedad, pues, se desarticula, y los que no mueren, abandonan el grupo. El colectivo (aun cuando no suceda necesariamente a los individuos) se suicida. Y el colectivo se destruye a sí mismo después de haber destruido, en una suerte de orgía, aquello que —según sus miembros— los oprimía: al Doctor, es decir, al Centro.

La misma pregunta queda sin respuesta (o, más bien, el autor nos la deja a la interpretación): ¿fue esta acción final un impulso romántico contra la opresión o fue, acaso, un destruir por destruir, un devastar sin proyecto, una orgía (auto)destructiva?

En cuanto a la destrucción final de las microsociedades, algo similar se puede decir de *Laberinto de monstruos*. El personaje de Leo intenta reunir a sus amigos de la adolescencia (Danny, Memo, Fernando y Jenny) más de quince años después de haberse visto por última vez. Mediante saltos al pasado, nos vamos enterando de las peripecias de esta microsociedad de muchachos que, en una primera mirada, no parece muy marginal: sus intereses van desde mirar chicas desnudas hasta hacer un poco de dinero en las vacaciones; sin embargo, su misma niñez-adolescencia (de 13 a 15 años) en un país devastado y sin rumbo (el primer gobierno de Alan García) los pone al margen. Todo parece ir dentro de cierta normalidad, hasta que, durante esas vacaciones de 1986, los muchachos —más específicamente Leo— asesinan sin querer a un loco callejero en su intento de robarle un maletín. Ocultan el cadáver y tratan de olvidar lo ocurrido. Los adolescentes son ahora monstruos.

Me interesa, sobre todo, subrayar cómo esta microsociedad se desmiembra desde el fatídico incidente hasta el presente, cuando Leo los trata de reunir más de quince años después. No se volvieron a ver después del asesinato: la culpa los mantuvo separados y cada quien la manejó como pudo. En ese lapso, Danny no pudo con las presiones de su conciencia y se suicidó; se arrojó al vacío. Memo, Fernando y Jenny trataron de paliar los efectos de la culpa con «vidas normales»: trabajos y familias. Pero el más significativo fue el caso de Leo. Pese a que todos fueron cómplices, fue él quien cometió el asesinato (tiene más responsabilidad que los otros); sin embargo, su refugio ha sido el olvido. Cuando los convoca a una reunión, no recuerda el incidente del loco y no sabe que Danny se ha matado. Sus amigos se lo hacen saber y el grupo vuelve a separarse. Leo cierra la obra: «Yo he vivido feliz porque no tenía memoria. Yo he silbado las canciones de mi adolescencia. Pero ahora...los monstruos no silban» (De María, 2001b, p. 132)¹⁰. Es decir, el grupo como tal se mató a sí mismo con suicidios, olvidos y vidas «normales».

Todas las obras que aquí me ocupan tienen finales similares. También las dos viejas actrices de *Dime que tenemos tiempo* se arrojan al vacío de un edificio. Las ancianas de *Escorpiones mirando al cielo* mueren en la casa a la que, aunque sin intención abierta, ellas mismas prendieron fuego. Las prostitutas de *Varieté latina* mueren, una por una, asesinadas por los fetos que han abortado a lo largo de los años; es decir, también como consecuencia de sus propias acciones. De los ciegos de *La caja negra*, uno se arroja del décimo tercer piso, otro es asesinado

¹⁰ En cierta forma, se puede decir que Leo, pese a su amnesia selectiva —o debido a ella— es el «poeta» responsable de narrar e interpretar los hechos del colectivo de muchachos que se destruyó hace muchos años. Después de todo, él es el narrador que abre la obra con la noticia de la reunión de amigos que convocará y la cierra con las reflexiones sobre su pasado. Él es quien hace perdurar la sociedad que se disolvió por la monstruosidad cometida quince años atrás por los miembros del grupo y, así, hace perdurar también la culpa y el dolor por la impunidad.

por la amada del primero —a la que violó— y el último se da a la fuga, temeroso de que lo acusen del asesinato.

En resumen, lo que se puede extraer de los finales de estas microsociedades es que sus suicidios en masa (reales o simbólicos) pueden ser interpretados como un arrojarse al abismo (un quemarse) antes de ser destruidos por una fuerza externa. Es una suerte de «antes de que me mates o me humilles, yo me mato», un extraño tipo de heroísmo realizado por los «héroes de pampa» de los que habla César de María (véase: Guerra, 2005, s/n). Por algo el título de *Escorpiones mirando al cielo* hace referencia al instinto de estos animales que los lleva a inocularse su propio veneno ante una amenaza de muerte por un agente externo.

Pero, a diferencia de los héroes del canon de los textos escolares, de ninguna manera los pequeños héroes de César de María son modelos de conducta, ni siquiera objetos de admiración: la destrucción que se infligen no es ni moral ni inmoral. Y en eso radica la posmodernidad de este autor: ya no es claro qué es el bien y qué es el mal como ocurriera en sus primeras obras (véase: De María, 1978 y 1996). Tampoco es claro si la acción final tiende al sacrificio heroico de lo romántico o a la complacencia nihilista de lo posmoderno. Lo cierto es que, incluso en la interpretación de los saltos al vacío o a las líneas del tren o del quemarse vivos o refugiarse en la fuga o el olvido presentes en las obras de César de María, encontramos el conflicto irreconciliable entre dos estructuras de sentimiento opuestas.

Veamos el conflicto de estas interpretaciones volviendo a *Superpopper*. El héroe de los niños —aquel del cual se habla en textos escolares e, inclusive, en los viejos *comics*— ya no es más aquel ser de moral única que lucha contra los «malos» para defender a los «buenos» (esa distinción ya ha quedado anulada); ahora es Superpopper: el que les arranca —«pops out»— los ojos a sus enemigos, como le explica a Joe el personaje de *Zombie Maker* en un momento que puede ser considerado la iniciación del héroe: «¡Un arma! ¿Nunca habías visto un arma? ¡Aprende a usarla, Superpopper! Aprende inglés, ¿cómo se dice *te sacaré*

los ojos? I will pop your eyes out!» (De María, 2007b, p. 46). Superpopper es el «Sacaojos», de ahí el nombre del personaje.

Como hemos visto, el final de la obra —que incluye una revuelta en el manicomio que termina con la muerte del Doctor, un enfrentamiento entre Superpopper y la banda de Aguja, y la muerte de Brunella y Aguja— trae también la ambigüedad sobre los motivos del héroe: ¿se trata de un acto ético o de una orgía (auto)destructora? ¿De qué lado de las estructuras de sentimiento está Superpopper, el «Sacaojos»? Su mismo sobrenombre nos inclina a pensar que se trata de un ser destructivo y cruel; recordemos que es un asesino que mata a las personas por orden o instigación de Brunella, la niña que, también en su locura, ha asesinado a miembros de su familia; recordemos también que el protagonista habita un espacio con otros niños dementes y asesinos como Aguja, que cosía los ojos de sus víctimas. Todo esto, desde la perspectiva de la «salud mental», nos lleva a interpretar las acciones de este grupo y su héroe como la respuesta a una estructura de sentimiento sin proyecto y sin «razón».

Pero, por otro lado, considerando todas las intertextualidades de las que gusta César de María en esta y otras obras, se podrían presentar al menos otras tres interpretaciones para el superhéroe a partir de su nombre: «popper» como parónimo de «pauper»; «popper» como el nombre de una droga estimulante; «popper» como una referencia no tan velada a Karl Popper. Y estas tres posibilidades nos pueden llevar, casi en un juego de ida y vuelta, a interpretar de manera distinta la estructura de sentimiento que guía las acciones del «héroe».

Si «popper» es una alusión a «pauper», Superpopper sería el «súper pobre» o el «súper mendigo». Es decir, el protagonista sería el héroe de los marginales, el defensor de sus pares, los pobres. Los asesinatos que cometió serían un acto de defensa de los desposeídos (desposeídos de poder al ser niños y locos) frente a amenazas o la opresión de un Centro; nada más romántico. Sin embargo, «popper» también alude a una droga alucinógena contemporánea, caso en el que el supuesto

héroe representaría un mayor alejamiento de la realidad, una búsqueda de evasión o de hedonismo más cercano a lo posmoderno: en la obra, Brunella le da «drogaminas» a Joe hasta convertirlo en Superpopper; es decir, el personaje se convierte en héroe a través de un alejamiento de la «realidad». Por último, Karl Popper fue uno de los filósofos más influyentes de la política del siglo veinte y un defensor del liberalismo que se opuso a las sociedades totalitarias a favor de sociedades abiertas. Popper consideraba que las totalitarias eran sociedades con una moral y una estructura ya preestablecidas, mientras las abiertas eran sociedades que se formaban poco a poco a través de la interacción abierta y responsable de sus miembros. En este caso, la idea de la ausencia de una moral única nos puede llevar a considerar la postura de Popper como tendiente a una posmodernidad sin proyecto; sin embargo, la idea de la construcción paulatina de una moral, así como la opción por el liberalismo político, llevan a pensar en una suerte de romanticismo burgués. Para el caso que me ocupa, la alusión a Popper, si bien no da una respuesta definitiva respecto de la interpretación del héroe, es reveladora en el sentido de que trae una propuesta para la formación de sociedades que bien se puede trasladar a las microsociedades que he estado tratando: estas no tienen un proyecto original; sin embargo, debido a las amenazas (o a la sensación de amenaza) de un Centro pueden ir generando inconscientemente la idea de un proyecto que sería la defensa del grupo marginal. Esta defensa, como vimos, desemboca en el suicidio del colectivo en una acción que puede ser tanto romántica como posmoderna.

Pero, en cualquiera de los casos (o en una combinación de todos ellos), el nombre del superhéroe es también una referencia a las sociedades marginales, grandes y pequeñas, a la tensión entre heroísmos trágicos y demencias suicidas. En esta tensión generada por la ambigüedad y plurisignificación radica también el enfrentamiento de lo romántico y lo posmoderno en la obra de César de María.

UNA NOTA SOBRE LAS OBRAS SIN COLECTIVOS MARGINALES PROTAGÓNICOS

Una forma de subrayar las características de las microsociedades marginales de la obra de César de María y el conflicto entre estructuras de sentimiento que aquellas presentan es cotejando los elementos de estas obras con los de obras del autor en las que este motivo parece no darse. En este sentido, analizaré dos grupos de obras: primero, las del periodo inicial del autor (las obras anteriores a *A ver, un aplauso!*) y, segundo, las obras que fueron creadas en el periodo que me ocupa, pero en las que los colectivos o no aparecen o no tienen el papel protagónico.

En las primeras obras de César de María sí hay microsociedades, pero a diferencia de las obras que escribiría posteriormente, encontramos en estas un claro didactismo a través de una tesis obvia: la defensa de la vida en sociedades tradicionales y la dura crítica al individualismo. En estas obras, a diferencia de las posteriores, los «errores» de los personajes son claramente errores, y los «aciertos» claramente aciertos; hay un proyecto universal a partir del cual los imperativos se hacen claros en contraste con el mundo de fantasía de las sociedades marginales posteriores. No existen las ambigüedades ni la diversidad de interpretaciones sobre qué es «bueno» o qué es «malo»: qué es romántico (bueno) y qué posmoderno (malo). En las primeras obras del dramaturgo que revisamos, hay una clara tesis en defensa de lo romántico, de lo romántico visto como lo revolucionario. El examen de una de estas obras aclarará mejor esta idea.

En *La ruta rabiosa* (1979), a través de escenas breves intercaladas con la intervención de un coro-narrador que con sus cantos explica la trama y reflexiona sobre ella, nos enteramos del conflicto del camionero Sebastián León Ugarte. Un actor hace de Sebastián; otro actor y una actriz hacen los papeles de los otros personajes con las que Sebastián va interactuando desde que es despedido (injustamente, al parecer del protagonista) de una empresa por no haber entregado un encargo a tiempo hasta su destrucción final. El primer «error» que comete Sebastián es no acudir al sindicato

para que lo ayude en la defensa de sus derechos. Pese a las advertencias de su amigo, el protagonista le replica: «¡Qué ayuda ni qué vaina! A mí desde chico me han enseñado a ganarme el pan yo solo, a defenderme yo solo [...] Si me botan de aquí voy a irme a otra empresa más grande. Yo tengo un camión, es mío...» (De María, 1996, p. 4). Ya el coro-narrador nos ha cantado, antes de la primera escena, la moraleja: «que ayudarse es bueno, que solo no sirve / hacerse el valiente. / Que no somos yo: / Que somos la gente» (De María, 1996, p. 4). El pequeño propietario individualista y autosuficiente desprecia al sindicato: primer «error».

El segundo «error» consiste en no contarle a su esposa que ha sido despedido de un trabajo y contratado en otro; su argumento: «¿Para qué? A ella qué le importa. La cosa es que le lleve plata para la comida, lo demás es asunto mío. Así sea ratero a ella no le interesa» (De María, 1996, p. 5). Es decir, el personaje, enfrascado en un individualismo machista, también rechaza la comunidad familiar.

Antes de partir en la comisión de su nuevo trabajo, Sebastián es mordido por un perro que resulta estar rabioso. El tercer y definitivo «error» del protagonista es ignorar las distintas advertencias que le hacen para que regrese a la capital a vacunarse. Él está empeñado (obsesionado) en llegar a tiempo a su destino y el enfrentamiento, hacia el final, es ya prácticamente con toda una nación que lo busca y le pide que regrese. Pero, pese a sus esfuerzos, de igual manera, Sebastián llega tarde a su destino y se entera, ya afiebrado debido a la rabia, de que no se le va a pagar debido al retraso; pero ya no hay quién lo defienda. Sebastián se enfrenta furioso (rabioso) al señor Cheater, dueño de la empresa, y el coro repite la admonición del inicio.

Lo interesante para el contraste es cómo las comunidades que el protagonista rechaza —sindicato, familia, nación— son comunidades modernas (románticas), y cómo, en esta obra, la pertenencia a las comunidades es puesta como modelo del «hombre nuevo» romántico: un trabajador solidario, un esposo y padre ejemplar, un ciudadano consciente de sus deberes y derechos. El ciudadano y el revolucionario

(no necesariamente uno opuesto al otro ni necesariamente una consecuencia del otro) fueron los grandes ideales del «nuevo hombre» moderno romántico. Los «errores» que comete Sebastián al negarse a pertenecer al sindicato, a la familia y a la nación son, como mencioné, claramente errores en el universo romántico de esta obra.

Algo análogo puede verse en otras dos obras tempranas del autor: *La celda* y *Hoy saldremos a las doce* (ambas de 1978; véase: De María, 1978), en las que también se insinúan imperativos para el ciudadano o el revolucionario romántico. Por otro lado, en estas obras, la destrucción de las microsociedades se debe mucho a la fuerza exterior (la policía, el ejército; es decir, el Centro y sus fuerzas de choque), pero empieza también a insinuarse que se debe a la misma acción de sus miembros: encarcelados en espera de ser torturados, en el primer caso; escolares subversivos, en el segundo.

Como vimos, tanto el carácter de las comunidades que el protagonista de *La ruta rabiosa* rechaza como la línea entre lo bueno y lo malo, entre el error y el acierto, entre la cordura y la locura, cambiarán en las obras posteriores de César de María. Será el carácter marginal, excéntrico, no oficial y efímero de estas microcomunidades lo que señalará el desencanto frente al romanticismo del «nuevo hombre» (ciudadano o revolucionario) al que se aludía, directa o indirectamente, en las primeras obras.

El mismo autor fue consciente de un cambio en su dramaturgia a partir de la escritura de *A ver, un aplauso!* Si bien no lo plantea abiertamente como un paso de la modernidad romántica a una tensión entre lo romántico y lo posmoderno, lo que dice sobre el cambio puede ser revelador. En una entrevista que le realizó Gustavo Geirola, César de María expresó lo siguiente:

G.G.: ¿Crees que se pueden marcar etapas en tu producción?

CDM: Sí, antes y después de *¡A ver, un aplauso!* Antes era tan directo y conciso como te dije, no tenía referencias, escribía para

mi gusto y conocimiento. Luego me metí a estudiar, pasé años sin escribir —a mediados de los 80— y cuando volví a hacerlo me decidí a hacer una obra grande, significativa. Y te digo grande y significativa para mí. Cuando me llamó Telba para escribirles una obra rescatando lo que habían aprendido sus actores en una larga investigación alrededor del mundo de los payasos, escribí *¡A ver, un aplauso!* pretendiendo hablar no solo de payasos sino de artistas, de gente acorralada por la violencia, de almas sensibles que ante la pobreza y el desamparo solo tienen la certeza de que van a morir.

(Geirola, 2003, pp. 97-98).

Es decir, el autor identifica sus etapas como el paso de una dramaturgia con mensaje «directo» y «conciso» («brechtiano» dirá en otra parte de la misma entrevista) a una dramaturgia mucho más rica en sutilezas y, a la vez, más desencantada con respecto al frío optimismo del mensaje anterior: la única certeza es que van a morir. Y, efectivamente, a partir de esta obra, los colectivos siempre mueren «ante la pobreza y el desamparo»; valdría decir, ante su marginalidad.

Si bien la presencia de microsociedades marginales con las características descritas en este capítulo es una constante en la obra dramática de César de María, es importante mencionar que existen también obras de este autor (inclusive, posteriores a *A ver, un aplauso!*) en las que estos colectivos o no existen o no ocupan el lugar protagónico. Ello, sin embargo, no implica que las obras sin grupos marginales protagónicos no traigan consigo las implicaciones que estos colectivos tienen. Veamos algunas de ellas.

Los protagonistas de *Kamikaze!* son dos hermanos gemelos: Akira y Shigeru Yukawa (en Japón, durante la Segunda Guerra Mundial), de los que no se puede decir que formen una microsociedad pues sus características, motivaciones y acciones son totalmente opuestas desde el principio. Sin embargo, aunque no de manera protagónica, aparece en esta obra el grupo de jóvenes soldados japoneses, en los que especialmente destaca el grupo de amigos de Akira y Shigeru. Son marginales:

están forzados a dar la vida por una causa perdida; es decir, también, como los otros colectivos de César de María, están condenados a la destrucción. Y, pese a que obedecen órdenes de un centro de comando, se trata también de una suerte de autodestrucción a través del *harakiri*, del avión *kamikaze* o de un torpedo que lleva dentro de sí a un técnico que estallará con el torpedo: martirio por el proyecto de la patria o conservación individualista de la propia vida, ese es el dilema que está presente en esta obra.

En *La sirena sobre el iceberg*, asistimos a la disolución de uno de estos colectivos. La protagonista, la Sirena Conway, es una cantante que ha sido abandonada por el pianista que la acompañaba en sus representaciones debido al inminente hundimiento del Titanic, barco en el que ambos daban (o iban a dar) un espectáculo musical. Se puede decir, entonces, que la Sirena Conway y el pianista habían formado un colectivo marginal (como mencioné, la condición de artista es una condición marginal en las obras de César de María): aunque nunca vemos a este colectivo en acción por la fuga de uno de sus miembros, bien puede vincularse con los dúos de artistas de otras obras del autor como *A ver, un aplauso!* y *Dime que tenemos tiempo*. La Sirena Conway no se fuga ni se arroja al mar; por el contrario, se queda en busca de una realización personal a través de su arte, cantando (dando alivio) a aquellos que se hundirán con el Titanic. Así, en *La sirena sobre el iceberg*, no se repite exactamente el motivo de los colectivos marginales, pero algunas de sus características están ahí presentes: la sociedad, la «locura» artística, la destrucción, así como la búsqueda del goce (o la salvación individual) opuesta a algún imperativo del deber.

Dos para el camino presenta en sus primeras cuatro escenas cuatro monólogos en los que se alternan una mujer y un hombre, y una escena final en la que una mujer y un hombre dialogan. No son los mismos personajes de escena a escena, las historias que cuentan y se cuentan estos personajes tienen en común no solo los acontecimientos que otros han contado, sino características redundantes en los personajes:

la referencia a otra persona específica, la presencia o alusión a gemelos (uno de los cuales ha muerto), la muerte violenta (el homicidio o el suicidio), la culpa personal y el reproche al otro. En general, son historias en las que los protagonistas hablan de una relación de dos —madre-hija, vecino-vecina, psicóloga-paciente, novio-amigo—; son casi microsociedades, aunque no necesariamente marginales, que se han destruido por la desaparición (asesinato) de uno de sus miembros.

Es singular el caso de *El último barco*, pues la obra subraya el carácter de aislamiento de su protagonista. Nunca vemos al niño protagonista formando alguna suerte de colectivo, tampoco lo vemos con sus amigos del colegio o del barrio. Su familia parece fomentar dicho aislamiento: es huérfano de padre (su padre murió en el accidente aéreo de 1989 en el que murieron los futbolistas de Alianza Lima), su relación con su madre está caracterizada por los equívocos, y la relación con su abuelo, por los enfrentamientos. Sus más cercanos compañeros son su profesor y una muchacha uruguaya (Sandra) a la que le escribe cartas.

Alberto Ísola, que dirigió esta obra en el 2004, contrasta los finales de *El último barco* y de *Superpopper*: «Son dos viajes iniciáticos, emprendidos por héroes infantiles. El primero [*El último barco*] conduce a la luz, el segundo al abismo. El primero, emprende la lenta pero fundamental curación de las heridas; el segundo, se sumerge en el pozo de la violencia y la locura» (Ísola, 2007, solapa). Podríamos perfectamente añadir: en el primero, el héroe está solo; en el segundo, los «héroes» conviven con sus pares marginales. Es como si la salvación residiera en el aislamiento, como si los colectivos marginales necesariamente llevaran a la destrucción.

Es decir, aun en aquellas obras de César de María en las que no encontramos la dinámica de los colectivos marginales y su proceso de destrucción, hallamos los rasgos y las implicaciones de este motivo: la colisión entre lo romántico y lo posmoderno.

CAPÍTULO 2

LA ABRUMADORA (IN)CONCIENCIA DE CADA EDAD EN LA OBRA DE EDUARDO ADRIANZÉN. UN ANÁLISIS A PARTIR DE *DEMONIOS EN LA PIEL: LA PASIÓN SEGÚN PASOLINI*

LAS EDADES DE LA PASIÓN

Los personajes de las obras dramáticas de Eduardo Adrianzén viven en un estado permanente de malestar: nunca están en paz ni consigo mismos ni con el mundo que los rodea; para ellos, la satisfacción es algo añorado —a veces, con desesperación— pero siempre inalcanzable. Y este malestar es consecuencia de la escisión que sienten entre los deseos de su propia edad y las obligaciones que, supuestamente, deben asumir debido a esa edad. Si bien la colisión entre los deseos y las obligaciones se presenta de manera diversa según las distintas edades, es también cierto que todos estos personajes viven en una permanente y abrumadora conciencia (aunque, en algunos casos, esa conciencia no sea tan evidente y se pueda hablar de un desgarró inconsciente) de la incongruencia entre lo que son y lo que deberían ser para sus respectivas edades, entre dos conjuntos de imperativos distintos y opuestos entre sí. Viven, pues, en un perpetuo estado de tensión que los lleva a este malestar generalizado, y es esta tensión la que aviva los conflictos, las acciones y los desenlaces de las distintas tramas. Es un desgarró que, como veremos en detalle más adelante, bien se puede caracterizar como el choque de una estructura de sentimiento romántica y una posmoderna, como una escisión entre el deber y la pasión (imperativo romántico) y la búsqueda

de goce (imperativo posmoderno). Se trata de una colisión que, a mi entender, constituye el motivo principal del conjunto de obras dramáticas de Adrianzén.

Para desarrollar este motivo, me basaré principalmente en el análisis de la obra *Demonios en la piel: La pasión según Pasolini* (2007), aunque habrá referencias a otras obras de Adrianzén en las que la abrumadora (in)conciencia de cada edad de sus personajes complementa o desarrolla lo visto en *Demonios en la piel*. Así, se verá la colisión de sensibilidades en los tres grandes grupos de edades retratados en las obras de este autor: personajes en sus veintes, en su temprana adultez (treintones, cuarentones) y en la inminencia de la ancianidad.

Demonios en la piel pertenece a lo que se podría llamar una segunda etapa en la evolución dramaturgica de Adrianzén. Las primeras obras de este autor dan cuenta de una voluntad por retratar (parodiar, celebrar, criticar) la vida de los nuevos «posmodernos» de la clase media y alta en Lima. Títulos como *Tres amores postmodernos* y *Cristo Light* son solo un indicio de esta tendencia. En su gran mayoría, los personajes de estos primeros dramas son limeños de nuestros tiempos que se desenvuelven en el mundo de las artes y las letras: encontramos fotógrafos, poetas, «creativos» de publicidad, periodistas, profesores de humanidades, antropólogos, historiadores, productores de video y demás que se mueven en una Lima de cafés, bares, ONGs, estudios de televisión, galerías de arte, cineclubes y, por supuesto, teatros¹. Parte del monólogo del personaje de Andrea en *Cristo Light* nos puede dar una mejor idea de los habitantes de la Lima posmoderna —la de la primera etapa de Adrianzén— y sus malestares. La muchacha, que aún no ha cumplido los 30 años pero se acerca, ha estado de viaje en diversos países en busca

¹ Ejemplos de esta tendencia son las obras *De repente un beso* (escrita en 1994), *Cristo Light* (1997), *Tres amores postmodernos* (1997) y, en menor medida, *Nido de palomas* (1999). También se retrata a estos personajes varados en Huarney (*El día de la luna*, de 1995) o veraneando en balnearios cercanos a Lima (*La tercera edad de la juventud*, de 1998).

de una combinación de espiritualidad y sexualidad en la que todo parece haberle salido mal: «Año y medio después de irme, regresaba a Lima a lo de siempre. Escuchar Joaquín Sabina, taller de clauns, la universidad, taller de danza, tronchitos en Barranco. [...] Alquilar videos, dos o tres abortos —no estoy segura—, ver los canales musicales del cable, ir a los cafés y seguir terapia por mi anorexia, o sea lo normal» (Adrianzén, 2000, p. 31). Pese al tono sarcásticamente caricaturesco del personaje, lo resaltante en estas primeras obras es cómo se busca un retrato de lo más cercano en su momento: la gran mayoría de sus primeras obras tienen como locación Lima y como tiempo «el momento actual»².

Sin embargo, en sus tres siguientes obras, Adrianzén se va alejando paulatinamente de esa Lima instantánea. *Espinas* (2001) tiene a Lima como espacio, pero las primeras décadas del siglo diecisiete como tiempo. *Azul resplandor* (2004), por su parte, ocurre en la actualidad pero «no necesariamente en nuestro país»; es más, el autor se ve en la necesidad de advertir que «Cualquier semejanza con personas vivas o muertas es pura coincidencia» (Adrianzén, 2005, p. 7). Luego, está *Demonios en la piel: La pasión según Pasolini* (2007), que ocurre principalmente en Londres en 1972, aunque hay *flashbacks* a los años cuarenta y sesenta en otras locaciones —como el Friuli, Roma y París— y también un salto hacia delante, a 1975 —la muerte de Pasolini—, por no mencionar esporádicas referencias al presente inmediato (2007). El centro de la trama, sin embargo, está algo distante de la actualidad (1972) y bastante lejos de Lima (Londres).

Fue un alejamiento voluntario y consciente de la Lima inmediata por parte del autor; Adrianzén ha dicho al respecto: «Para mí con *La tercera edad de la juventud* [...] yo definitivamente cierro una etapa completamente, esa etapa caracterizada por la comedia urbana, con personajes contemporáneos, adultos. [...] siento que ya dije todo lo que

² Las referencias, por ejemplo, a los videos alquilados, a los programas de Laura Bozzo, a la sexualidad del poeta Antonio Cisneros, a la «novedad» de los teléfonos celulares, etcétera, reflejan esa inclinación hacia lo actualísimo y efímero.

tenía que decir de eso» (Geirola, 2004, p. 171)³. Dijo «todo lo que tenía que decir» sobre la Lima contemporánea, pero traslada la misma posmodernidad romántica —el mismo choque de sensibilidades debido a la conciencia de la edad— a sus siguientes obras, en las que inclusive, pese al alejamiento temporal y espacial, se incrementa dicha agonía, dicha colisión entre los imperativos de cada edad.

Demonios en la piel: La pasión según Pasolini, pese a ser la obra que más se distancia de la inmediatez limeña tan cara a la primera etapa de Adrianzén, es una de las que mejor refleja el motivo de la (in)conciencia por la edad y las crisis debidas al exceso de conocimiento de las contradicciones e incongruencias entre los imperativos de cada edad. No hay, en la segunda etapa de la obra de Adrianzén, una satisfacción plena, sino un estado casi perpetuo de malestar o una falta de satisfacción generada porque los personajes se ven enfrentados por, al menos, dos estructuras de sentimiento: la romántica y la posmoderna. Ejemplos de este conflicto son, por mencionar algunos casos, el romanticismo burgués de la ética del trabajo —sacrificio, ahorro— frente a las posmodernas ansias de goce inmediato; el mantenimiento de ideales románticos de lucha revolucionaria frente a la necesidad de adaptarse a los tiempos de consumo; el envejecimiento del cuerpo frente a un retorno «mental» a la adolescencia, entre otros. De esta manera, como mencioné, la colisión de ambas sensibilidades precipita las tramas y desenlaces de estas obras.

Como irá quedando claro, las crisis por la edad que nos presenta Adrianzén suelen estar vinculadas, de una manera u otra, con el imperativo de la juventud propio de la posmodernidad, etapa en la que, según Lipovetsky:

³ Se debe indicar que las dos obras del 2008 de Adrianzén —*Cuatro historias de cama y Respira*—, sin llegar a dar una vuelta total a su temática original, retoman el tema de la actualidad inmediata (la primera) y de la Lima clase media (la segunda). Habrá que esperar algunas obras más para indagar si se trata del inicio de una tercera etapa en la evolución del autor.

[...] no queda más remedio que durar y mantenerse, aumentar la fiabilidad del cuerpo, ganar tiempo y ganar contra el tiempo. La personalización del cuerpo reclama el imperativo de juventud, la lucha contra la adversidad temporal, el combate por una identidad que hay que conservar sin interrupción ni averías. Permanecer joven, no envejecer; el mismo imperativo de funcionalidad pura, el mismo imperativo de reciclaje, el mismo imperativo de desubstancialización acosando los estigmas del tiempo a fin de disolver las heterogeneidades de la edad (Lipovetsky, 2002, pp. 61-62).

Buena parte de la agonía de los personajes de Adrianzén pasará por preservar o recuperar esta juventud. Habrá, sin embargo, casos en los que consciente y voluntariamente se rechazará esta «obligación» de ser joven; tal vez, como una afirmación romántica de los principios que «esta juventud» ha perdido; tal vez, por resignación: porque no queda más remedio para ser feliz (o, al menos, para evitar la ansiedad) que rechazar lo que es imposible de recuperar. Pero, en todos los casos y en todas las edades que retrata Adrianzén, hay un malestar por la incongruencia (la incompatibilidad) entre el deseo (un tipo de Otro), eterna fuente de angustia que nunca será satisfecha ni aplacada, y lo que supuestamente los otros (otro tipo de Otro) esperan de determinada edad.

Hay que indicar que, en los casos por analizarse, el Otro puede ser tanto la presión social que incita al individuo a comportarse como «corresponde» a su edad como el imperativo por buscar el goce y liberarse de aquello que la sociedad le impone. Como se ve, la colisión entre la sensibilidad romántica y la posmoderna podría también caracterizarse como la lucha de dos Otros contradictorios. Serían, en consecuencia, dos Otros en pugna en un mismo individuo, los dos Otros de los que hablan Laurent y Miller⁴. Este malestar por la

⁴ Cito el fragmento que, al respecto, desarrollaré en el Apéndice: «El superyó freudiano [moderno, romántico] produjo cosas como lo prohibido, el deber, hasta la culpabilidad, que son términos que hacen existir al Otro, son semblantes del Otro, suponen al Otro. El superyó lacaniano [posmoderno], que Lacan despejó en *Aun*, produce

incongruencia de los imperativos es, pues, el gran motivo que recorre la obra de Adrianzén, a partir del cual se hará evidente la colisión de estructuras de sentimiento, como veremos a partir del desarrollo de *Demonios en la piel*.

Las acciones centrales de *Demonios en la piel* se circunscriben a los pocos días en los que el cineasta Pier Paolo Pasolini filma la escena final de su película *Los cuentos de Canterbury*, en 1972. Lo acompañan su asistente Umberto y la actriz Laura Betti. Los espacios son Londres y una cantera de carbón abandonada, cercana a Londres, en la que se ubicará la escena del infierno. Los conflictos entre Pasolini y Umberto giran principalmente en torno a una escena del final de la película (en ella, Satanás expulsará frailes en una pederrea): hay discusiones en torno a la pertinencia (vulgaridad) de la escena, en torno a la producción de la escena, en torno a la suspensión o no del momento de filmación, en torno a la contratación de los cientos de extras, en torno al uso del dinero de la producción, hasta que, finalmente, la escena se filma.

Pero, en medio de esta línea de acciones que podríamos llamar realista, Adrianzén nos va presentando una serie de niveles alternos de realidad en los que vamos descubriendo lo que podría ser el conflicto principal de *Demonios en la piel*: la búsqueda de Pasolini de la captura de un momento de sublimidad perfecto, de una «realidad» que parece írsele de las manos debido a la abrumadora conciencia del paso del tiempo y sus efectos. A este conflicto central contribuyen todos los demás niveles de realidad de la pieza.

En uno de estos niveles alternos, hay tres jóvenes que realizan el papel de coro; ellos están «iluminados y vestidos de forma que se note que son personajes no realistas» (Adrianzén, 2009, p. 31). Estos personajes introducen la obra a un público contemporáneo: entre otros signos de la alusión a lo contemporáneo, se pide a los asistentes que

un imperativo distinto: ¡Goza! Este es el superyó de nuestra civilización» (Laurent & Miller, 2005, p. 19). (Cursivas en el original).

apaguen sus teléfonos celulares. Asimismo, a lo largo de la obra, estos muchachos van narrando acontecimientos del pasado del cineasta tanto a través de la lectura de escritos de Pasolini como a través de la introducción de saltos al pasado en la vida del personaje, saltos en los que el protagonista se encuentra con tres jóvenes: su hermano Guido; Bruno, un joven campesino del que Pasolini se enamora; y Ninetto, un joven romano que se convierte en la pareja estable del cineasta y que está con él hasta el presente de la obra en Londres. Al final, son los personajes «no realistas» los que asumen el papel de los asesinos de Pasolini.

Los saltos al pasado constituyen el segundo nivel de realidad alterno. Los mismos actores que hacen de los jóvenes del coro hacen de los tres jóvenes del pasado de Pasolini. Y hay un énfasis, en estos saltos al pasado, en la contemplación de la pureza y la sublimidad (de la «realidad») de los jóvenes, ya insinuada en los personajes anónimos del coro. Así, Guido quiere irse a luchar por los partisanos contra el régimen fascista: pureza y sublimidad de ideales. Bruno es consciente de su belleza y goza al sentirse contemplado por un embelesado Pasolini: pureza y sublimidad de cuerpo. A diferencia de Bruno, que es un joven campesino que tiene sus encuentros con el protagonista al lado de un río, Ninetto es un muchacho de la calle en Roma; con él Pasolini tiene un duelo de ingenios y de sordidez que termina con la fascinación mutua.

Tres son los personajes del coro, tres son los jóvenes del pasado y tres son también los jóvenes del presente (Londres, 1972) —todos de 20 años según las indicaciones escénicas— que se inscriben para participar de figurantes (o extras) en la escena del infierno (estos son también representados por los tres actores del coro). Pasolini decide que estos tres —Patrick, John y Algernon— serán demonios en la escena del infierno.

En otro nivel de realidad, mientras ocurren las acciones del presente de Londres, los personajes monologan frente al público. Todos los personajes de esta obra, salvo el mismo Pasolini, entran en algún momento

en confianza con el público para confiarle sus temores, sus penas, sus furias y sus esperanzas. Umberto nos cuenta de su satisfacción por trabajar al lado de Pasolini; Laura nos cuenta cómo ha encontrado en Pasolini a aquel director genial que «sabe romper el dique que tanto te costó construir en lo más escondido que ni siquiera reconoces como tuyo» (Adrianzén, 2009, p. 67).

Por estos monólogos, nos enteramos de que Patrick trata de evitar el imperativo impuesto por su padre de tener que luchar por Irlanda y el de morir por Irlanda, como lo hiciera su hermano mayor Ian. Nos enteramos también de que John es hijo de una familia de inmigrantes rusos y que trabaja, muy a su pesar, en una tienda de «fish and chips»; que su único deseo es salir de ese lugar de mala muerte y convertirse en un cineasta antes del año 2000, pues en ese año será el Fin del Mundo, tal como se lo han revelado seres que vienen en ovnis. Nos enteramos también de que el padrastro de Algernon, Thomas, abusa sexualmente de él desde que tenía 14 años y que Algernon tiene un plan para matarlo cruelmente, especialmente ahora que se ha dado cuenta de cómo su padrastro ha empezado a mirar a su hermano Tim, próximo a cumplir los 14 años.

Son tres jóvenes con profundos resentimientos en contra de la generación de sus padres, pues sus deseos de satisfacción se ven obstaculizados por las expectativas que una generación romántica anterior a ellos —la de sus progenitores— ha puesto sobre sus espaldas. Los tres, de alguna manera, se ven enfrascados en discusiones con sus mayores sobre los proyectos de vida y les reprochan a los mayores el fracaso al que estos proyectos los han llevado, mientras que los mayores reprochan el individualismo de los jóvenes, quienes buscan formas de fuga: Algernon y Patrick se prostituyen en los puentes de Londres y aceptan el empleo de extras por el dinero que puedan hacer; John, por su parte, no se prostituye —ni real ni metafóricamente— y acepta el empleo de figurante más por conocer a Pasolini e iniciar su carrera de cineasta que por el dinero.

Es precisamente esto lo que precipita el conflicto final. Pasolini se niega a tomar a John como su asistente y, casi al mismo tiempo, Algernon le reclama a Umberto, de manera cada vez más violenta, un pago mayor por el trabajo. Pasolini ve en las luchas y reclamos de estos jóvenes otra manifestación de la pureza y sublimidad (el cineasta abandonaría todo por «un segundo de tu realidad», como le dice a John) que tanto lo obsesiona y busca capturar, y le da a John el dinero de producción que queda para que huya a Australia.

Paralelamente, la relación entre Pasolini y Ninetto se está acabando. El cineasta se entera de que su amante se va a casar «con una mujer». Pasolini siente que lo sublime y la pureza se le van de las manos y, en su desesperación por retener a Ninetto (aunque, según el protagonista, como regalo de bodas a Ninetto), Pasolini: «JOVEN 1: [...] filmó el episodio de Charlot protagonizado por el mismo Ninetto / JOVEN 2: Umberto tuvo razón. Esta escena —junto con la pederrea de los frailes— son las dos peores de toda la película» (Adrianzén, 2009, p. 79). También por la narración de los jóvenes del coro nos enteramos de la radicalización política de Pasolini hasta su asesinato, al parecer por una conspiración política, aunque se trató hacerla pasar como la venganza amorosa de un muchacho con quien se había citado. En un salto hacia adelante (a 1975), Pasolini llega a la cita:

PASOLINI: ¿Eres tú, Guido? ¿Bruno, eres tú? ¿Tú, Ninetto?

JOVEN 1: ¡Por cochino!

JOVEN 2: ¡Por maricón!

JOVEN 3: ¡Por comunista!

Los tres rodean a PASOLINI y alzan sus armas.

PASOLINI: No son ustedes. Son los demonios.

(Adrianzén, 2009, p. 80).

Se ha interpretado que los demonios aluden, entre otras cosas, a los efectos del paso del tiempo, a la vejez: «un envejecido e inconforme

Pasolini, maldiciendo sus arrugas (sus demonios)», (Velarde, 2007, s/n) ha dicho Sergio Velarde respecto del título. Si bien esta interpretación no agota la riqueza del personaje ni el simbolismo de la figura de los «demonios», *Demonios en la piel* es otra manifestación de la abrumadora (in)conciencia de la edad que, como iremos viendo, se acentúa en esta obra pero recorre toda la dramaturgia de Eduardo Adriansén.

LOS VEINTITANTOS: EL INICIO Y EL FIN DEL MUNDO

Los tres personajes jóvenes del presente (Londres de 1972) de *Demonios en la piel* —Algernon, Patrick y John— viven cada cual a su manera la urgencia por la satisfacción inmediata de todos sus deseos. Esta urgencia se ve, sin embargo, obstaculizada por lo que la generación de sus mayores espera de ellos y los obliga a hacer. Es como si estos tres jóvenes no concibieran la noción del paso del tiempo una vez que han empezado a vivir su juventud a los 20 años; como si la vida acabara de empezar pero, al mismo tiempo, estuviera a punto de terminar. El pasado es terrible y está siempre vinculado a los abusos (los imperativos románticos) de la generación anterior, mientras que el futuro les es una abstracción que no pueden concebir. Hablando de la abstracción que significa el futuro para la sensibilidad posmoderna, Bauman escribe: «[...] si el futuro que se nos prepara es tan desagradable como sospechamos, podemos consumirlo ahora, cuando aún está fresco y conserva impecables todas sus propiedades, y antes de que nos castigue el desastre y de que el futuro mismo tenga la posibilidad de mostrarnos lo horrible que ese desastre puede llegar a ser» (Bauman, 2007, pp. 18-19). Así, Algernon, Patrick y John no conciben el futuro o lo ven como horripilante; es decir, solo les queda el presente. Para estos muchachos, no hay posibilidad de espera: el goce debe ser ahora o no es goce. Pero, en este imperativo al goce inmediato, los personajes no solo se encuentran con el obstáculo de la generación anterior, sino también —y sobre todo— con la imposibilidad de complacer al Otro en su

mandato al goce. Por la misma naturaleza del imperativo, no es posible una completa satisfacción del deseo. Según Zizek:

[...] el deseo es en última instancia el deseo de Otro: la pregunta-enigma del deseo fundamental no es «¿qué es lo que quiero realmente?», sino «¿qué quiere realmente el Otro de mí, qué soy yo mismo, como objeto, para el Otro?». Yo mismo (el sujeto), como objeto causa del deseo del Otro, soy el objeto cuya proximidad excesiva desencadena la angustia: la angustia surge cuando soy reducido a la posición de objeto intercambiado/usado por el Otro (Zizek, 2001, p. 389).

No debe perderse de vista esta idea: en su imperativo al goce, el Otro nunca será satisfecho. Los personajes que buscan el goce se encontrarán no solo con la barrera de los otros, sino con la de la imposibilidad de satisfacción del Otro; es decir, con la angustia de no poder complacerlo nunca. Y esta angustia, consecuencia de la urgencia por vivirlo todo en el instante (y esta frustración por no conseguirlo), es una constante en los personajes jóvenes (en su veintes) de todas las obras dramáticas de Adrianzén. Estos personajes no son plenamente conscientes de lo que los impulsa; tal vez, no podrían racionalizar la naturaleza del imperativo ni mucho menos comprender la futilidad de sus esfuerzos. Inconscientemente, se abocan al «mandato» de gozar lo más posible lo más pronto posible (y se dan de bruces frente a los obstáculos externos y frente a su imposibilidad intrínseca).

En *Demonios en la piel*, Algernon, el más abusado de los tres jóvenes, tiene —como señalé— el apremio de consumir su venganza contra Thomas, su padrastro, que lo viola desde que tiene 14 años. También existe en él una intención de venganza contra su madre por hacerlo convivir con ese hombre, aunque el personaje racionaliza el odio a su madre por el nombre que le puso y por los rumores de que intentó abortarlo. Justifica también este deseo de venganza como una defensa de su hermano menor. La descripción que hace este personaje de la

forma en que realizará su venganza revela, debido a la crueldad de sus planes, su urgencia por liberarse del fuego (físico y simbólico) que Thomas le hace sufrir:

Lo ataré de los pies y lo colgaré boca abajo con una polea, como una res en el matadero. No le haré nada hasta que despierte. Entonces lo abriré en dos, con un corte limpio y profundo desde el estómago hasta el cuello, para que vea cómo saltan sus vísceras, y le dejaré las manos libres para que intente regresarlas a su propio cuerpo. Me divertirá verlo de cabeza sujetando sus tripas. [...] Cuando esté desangrado, le rociaré gasolina y le prenderé fuego. Tanto fuego como el que encendió entre mis nalgas. Y solo cuando esté muerto, olvidaré todos los cadáveres que llevo dentro de mí (Adrianzen, 2009, p. 64).

Los «cadáveres» acumulados de los que habla Algernon, el «fuego» que lo quema, se pueden analogar a los «aguijones» de los que habla Elías Canetti. Estos aguijones se van acumulando con cada orden recibida y acatada (más aun con cada violación, que es uno de los tipos más cruentos de ejercicio de poder y sometimiento). Dice Canetti: «[...] el aguijón se hunde hondo en el hombre que ha cumplido una orden y ahí se queda, inalterable. Entre todas las configuraciones psíquicas nada hay que sea menos mutable. [...] Pero es importante saber que ninguna orden se pierde jamás, nunca se acaba realmente con su ejecución, es almacenada para siempre» (Canetti, 1981, pp. 301-302). Sin embargo, estos aguijones pueden «disolverse» con una inversión de la situación:

La fuerza con que se libera debe ser idéntica a aquella con la que penetró. [...] Para la adquisición de esta fuerza es necesaria una inversión de la situación original: su exacto restablecimiento es indispensable. Es como si el aguijón contuviese su propio recuerdo y como si este consistiese en un único suceso. [...] De pronto todo vuelve a ser igual que antes, pero los papeles están enteramente cambiados. En este instante [el aguijón] aprehende la ocasión y se

lanza con todo vigor sobre su víctima: la inversión al fin ha tenido lugar (Canetti, 1981, p. 324).

Y esta «inversión» de la orden y el poder es la que planifica Algernon, de ahí la meticulosa crueldad de su plan de venganza. El personaje no soporta más los «aguijones» (el «fuego», los «cadáveres»), quiere un presente en el que ya no tenga que soportar su punción y su carga; su humillación ha sido tal que su venganza será igual de cruel: los papeles estarán cambiados. Hay un cierto placer en la planificación de los detalles del acto de represalia.

Por otro lado, paradójicamente (o, tal vez, como consecuencia de lo anterior), Algernon se dedica ahora a prostituirse en los puentes de Londres, tanto para hombres como para mujeres. Pero ahora él manda, él es el «hombre»; en ambos casos —venganza contra Thomas y prostitución callejera— se trata de una inversión de la situación para liberarse de los aguijones, los cadáveres, el fuego. Y la venganza se realizará pronto pues, como señalé, la premura por el acto de represalia se racionaliza con la defensa de su hermano: «Hasta que me di cuenta de cómo [Thomas] empezó a mirar a mi hermano. En pocos meses, Tim cumplirá los catorce. Pero a él no le pasará lo mismo...» (Adrianzén, 2009, p. 64).

Por otro lado, también Patrick se prostituye en las calles de Londres, ha sido llevado ahí por Algernon. Y, al igual que Algernon, rechaza lo que la generación de sus padres quiere para él, aunque de una manera muy distinta. Los padres de Patrick no esperan un sometimiento sexual, sino un sometimiento político y, eventualmente, el martirio por una causa.

Desde niño, Patrick oyó hablar de los héroes que murieron por Irlanda. Conoce de memoria el relato y las canciones sobre Kevin Barry, el joven de 18 años que enfrentó la horca con dignidad. Se nos dice también que ha representado a Jesús (otro mártir muerto por una causa) en varias celebraciones. Es decir, el imperativo de sus mayores es y ha sido siempre el sacrificio por Irlanda y por los católicos, aunque el precio último sea la muerte. Carga además el peso de la imagen

de su hermano mayor, Ian, quien murió destrozado por un explosivo que preparaba para el Ejército Republicano Irlandés, al cual, dicho sea de paso, pretendía introducir a Patrick. La reflexión de Patrick sobre este imperativo es sintomática de la lucha entre lo romántico y lo posmoderno: «Siempre se ha muerto por Irlanda», dice el personaje, «Pero conmigo no va a ser así. Yo voy a vivir. Yo voy a acostarme con todas las mujeres que pueda y nunca —nunca— moriré por Irlanda» (Adrianzén, 2009, pp. 43-44).

Lo más destacado del caso de Patrick es cómo de una generación a otra (e, incluso, dentro de la misma generación) los valores han cambiado radicalmente: el imperativo al sacrificio por una causa que tienen su padre y su hermano es ahora un imperativo al goce; el impulso táctico se ha convertido en impulso erótico. Patrick quiere acostarse no con una mujer, sino con cuantas mujeres pueda en un deseo desesperado por gozar al máximo del momento. Nuevamente, aparece la urgencia por gozar la vida («Yo voy a vivir»). El padre de Patrick quería que este haga: «¡Algo útil, en vez de andar en la calle con vagos que persiguen a putas escocesas, o escuchando por radio a esos drogadictos de Liverpool!» (Adrianzén, 2009, p. 44). Patrick quiere gozarlo todo sensorialmente: sexo y música. Se prostituye y escucha a los Beatles (ingleses y, por tanto, «enemigos» en la lógica de su padre y hermano).

Sin embargo, algo ha quedado del imperativo de sus padres pues, como él mismo dice, «no entiendo por qué cuando quiero cantar una canción de los Beatles...nada más me sale Rody Mc Corley o Kevin Barry [héroes de Irlanda]» (Adrianzén, 2009, p. 44). Algo del antiguo orgullo romántico por Irlanda queda en Patrick pese a su horror al sacrificio y a su búsqueda de goce; tanto así que, cuando quiere darse ánimos para emprender alguna acción, su grito es: «¡Viva Irlanda!».

Otro elemento significativo de la historia de Patrick es que, al final (todo parece indicar que) se va a vivir con Laura Betti, la actriz cuarentona que ha llegado con Pasolini a filmar a Londres. Patrick y Laura se vieron en la filmación y nuevamente se encuentran en el puente en el

que Patrick «trabaja» ofreciendo sus «cortesías». Hasta ahí ha llegado Laura ebria y desolada, y se establece entre ambos un vínculo más cercano a la complicidad que al amor. Es la relación (erótica y «clásica») entre una mujer mayor y un joven. Y este tipo de relación —provisional por definición, centrada en el goce erótico del momento por naturaleza— tiene, como veremos, antecedentes en la obra de Adrianzén.

Algo similar ocurre con el personaje de Erika en «Veneno para orquídeas», el último de los *Tres amores postmodernos*. Erika es una artista plástica de 32 años que, al inicio de la obra, le comenta a su amiga Miriam que ha tenido una relación sexual con un estudiante de 17 años de su clase de cerámica. Nos enteramos de que ya anteriormente tuvo un encuentro similar con un compañero de un taller de tai chi «unos añitos mayor» que este último. Erika cuenta su aventura con una mezcla de satisfacción y vergüenza —que bien se puede interpretar como una lucha interna entre los imperativos posmoderno y romántico, respectivamente—, que le da la conciencia de su edad. Pero lo que se deja entender es este afán por la captura del instante de belleza por parte del personaje, por la recuperación de la juventud (de la sensación del instante de «realidad») perdida por parte de la mujer y por la satisfacción provisional del muchacho: «ERIKA: Se lo contaré a quien quiera escucharlo. A todos sus amigos llenos de granos. / MIRIAM: Puede ser. A esa edad es una proeza. ¡Anímate! Para un adolescente eres un gran premio» (Adrianzén, 1997, p. 44). Y, efectivamente, los adolescentes o jóvenes de las obras de Adrianzén parecen estar constantemente a la búsqueda de ese «gran premio» que, en el caso de Patrick, consiste en acostarse con todas las mujeres que pueda.

Una búsqueda de goce similar (mujer mayor/hombre joven) se desarrolla en *La tercera edad de la juventud*. En este caso, el personaje de Paula, ceramista de 35 años, llega a una reunión con sus amigos coetáneos en una casa de playa con su nuevo amante, Renzo, de 23 años; es decir, bastante menor que ella. Renzo es programador de computadoras y esta actividad, de por sí, ya contrasta con el mundo de las artes

y las letras de los amigos «treintones» de Paula (téngase en cuenta que Erika en «Veneno para orquídeas» se separó de su esposo pues a este lo único que le importaba eran las computadoras). Hay, en el grupo de amigos de Paula, un periodista (director de un importante suplemento), una antropóloga, una guionista de telenovelas, un dueño de un estudio de grabación y, como mencioné, la misma Paula, que es ceramista. La diferencia de profesiones entre el de veintitantos y los de treinta y tantos es análoga a la diferencia de valores que se da en *Demonios en la piel* entre Patrick y sus padres, entre «morir por Irlanda» y acostarse con todas las mujeres que se pueda; o entre John y sus padres, entre el «fish and chips» en el que lo obligan a trabajar y el dedicarse al cine. Y este choque de valores generacionales será otra constante en la obra de Adrianzén.

Dice Paula respecto de la profesión de su joven amante (programador de computadoras): «Es lo que está de moda. Como antes estaba de moda escribir sobre los sandinistas en Nicaragua y los recitales de poesía erótica. Ayer se hablaba de lucha de clases y hoy de las páginas web. Es toda la diferencia» (Adrianzén, 2001, p. 213). El cinismo de Paula la hace darle una valoración equivalente a los viejos ideales románticos y las nuevas profesiones tecnológicas (posmodernas).

Es interesante notar que la Erika de «Veneno para orquídeas» y la Paula de *La tercera edad de la juventud* no solo coinciden en su oficio de ceramistas, sino que son consideradas en el grupo de sus coetáneas como aquellas más predispuestas al goce (léase, goce sexual) inmediato y diversificado: Erika, inclusive, está preocupada por haberse «empu-tecido». Son vistas con recelo por las amigas de su edad, pero también con algún grado de envidia (también estas mujeres tienen su propio conflicto de estructuras de sentimiento en el momento de juzgar a sus amigas). Como dice Miriam respecto del último «levante» de Erika: «Todo el mundo es lindo a los 17» (Adrianzén, 1997, p. 43). Es como si Erika y Paula, ambas «treintonas», quisieran una vuelta a los veintes y sintieran esa premura por no pensar y vivir el presente característico

de la edad⁵. Le dice Paula a Renzo, su joven amante: «¿Preferes que no piense? Por mí mejor. [...] Esto sí me sale natural. Ser una perra, una puta contigo. Que me maltrates, que me castigues. Sin pensar, no pensar. [...] Te regalo las decisiones, las condiciones, el poder absoluto, el tiempo. A cambio, dame una noche a la vez. Sin pensar, no pensar. Una sola noche a la vez» (Adrianzén, 2001, p. 228). Al igual que los muchachos que son sus parejas, Erika y Paula saben que no hay un futuro en esa relación, pero el futuro no importa. Renzo se irá a estudiar a Chicago y dejará a Paula, pero, en el presente inmediato, eso es una abstracción que no se quiere asir: el futuro es irrelevante.

Sin embargo, Laura Betti, en *Demonios en la piel*, sí intuye algo de lo que será el futuro con Patrick. Y, en este sentido, es revelador el diálogo en el que le propone que se vaya a vivir con ella:

LAURA: ¿Y si quiero llevarte a Roma cuando acabemos aquí?

PATRICK: Si yo acepto...

LAURA: ¿Y si aceptas, y vivimos juntos en mi casa de la Via del Babuino, hasta que despierte una mañana contigo al lado, y me carcajee de mi propia estupidez?

PATRICK: Si tú te encargas de todo...

Laura: ¿Y si me encargo de todo? ¿Y si en vez de decir «si» me dices «sí»? ¿Qué cosa puede pasar que no me haya pasado antes?

PATRICK: No sé mucho de la vida, ni quiero saber. Yo solo reparto cortesías.

LAURA: Ve tramitando tu pasaporte. Te llevaría en mi maleta, pero no hay lugar para obeliscos.

(Adrianzén, 2009, p. 78).

⁵ Más adelante, en la sección dedicada a los «treintones», veremos cómo la agonía se da entre el aferrarse a viejos ideales románticos y el claudicar frente a los nuevos valores. Como vemos, Erika, en «Veneno para orquídeas», y Paula, en *La tercera edad de la juventud*, ya se han resignado a claudicar al goce inmediato a través de sus relaciones con jóvenes amantes, aunque esa resignación se manifieste de manera cínica.

Patrick no quiere saber nada de la vida: la vida empieza a sus 20 años y ahí termina. Laura (a sus 40 años) sabe o cree que lo que le propone a Patrick es una estupidez, pero, en ese instante, eso no importa; ahora quiere que el condicional «si» para un futuro se convierta en la afirmación «sí» para el presente: quiere realizar el acto (escaparse con el joven Patrick) aunque prevea la (auto)destrucción que este acto traerá consigo. Laura, Erika y Paula, en distintos grados de conciencia e intensidad, replican la búsqueda de Pasolini por ese instante «real».

También con un apresuramiento por vivir el momento, como Algeron y Patrick, pero de una manera más planificada, encontramos al tercer joven de *Demonios en la piel*: John. Él es el único de los tres figurantes que no se prostituye en las calles de Londres. Como mencioné antes, él trabaja, obligado por su padre, en un miserable restaurante. Él también tiene la presión de la generación anterior: su padre lo obliga a trabajar y, como si eso fuera poco, su madre le muestra los muñones de los dedos que perdió por el frío cuando huyeron de la Unión Soviética a través de Finlandia, los dedos que perdió por proteger el vientre donde él estaba gestándose.

El muchacho crece con esos modelos de sacrificio, con esa culpa. Por un lado, está lo que se podría llamar el «romanticismo burgués» de su padre, la ética del trabajo y del ahorro: John se ve obligado a realizar un trabajo que detesta debido a la sensibilidad de la generación anterior que ve en este sacrificio el modelo de lo que se debe ser. Por otro lado, el muchacho ve cómo su madre sacrificó su propio cuerpo (perdió sus dedos) con el afán de protegerlo en su vientre pero, sobre todo, de huir de la Unión Soviética hacia la «libertad» que les daría Gran Bretaña: otra forma (otro modelo) de romanticismo burgués.

Pero John, al igual que sus compañeros figurantes, no quiere heredar estos modelos. En su caso, el cine es su único refugio. Además, a diferencia de sus amigos, John sí tiene, en cierta forma, su futuro planificado: le ha sido revelado por los tripulantes de naves espaciales que el fin del mundo será el año 2000 y su urgencia ahora es iniciar lo

antes posible la realización de películas para ser famoso antes del fin de los tiempos y poder congelar su cuerpo («como Walt Disney»). Prácticamente, la única obsesión de John en la obra es que Pasolini lo tome como su asistente para iniciar de inmediato el proceso de aprendizaje que lo llevará a realizar sus metas. John suplica, llora, hace alarde de las 612 películas que ha visto (y registrado en un cuaderno), incluso le ofrece su cuerpo al cineasta: «Nadie me ha tocado. Ni un hombre. Ni una mujer» (Adrianzén, 2009, p. 73), le dice a Pasolini en su desesperación, pero Pasolini lo rechaza.

La negativa de Pasolini de tomar a John como su asistente es el verdadero fin del mundo para el muchacho, para quien, como para sus coetáneos, si no es ahora, no es nunca. El consuelo de Pasolini, lejos de tranquilizarlo, lo crispa aun más:

PASOLINI: Si junto todo lo que filmé, no vale nada comparado con un segundo de tu realidad. Todo lo que hice y lo que haré, será tratar de imitar en vano esa luz. No la pierdas. No te contamines.

JOHN: [...] ¡Qué fácil es hablar y consolarme diciendo que soy «real» cuando uno es Pasolini y ya ha triunfado, y filma aquí y allá, y hace lo que quiere con su éxito! [...] ¡Usted es quien ve mentiras! Usted es hasta peor que los curas.

(Adrianzén, 2009, p. 74).

El reproche de John no solo revela esa desesperación por tener éxito inmediatamente, también es el reproche al romántico mundo de las artes y las letras —mencionado anteriormente— que la nueva generación ya no comprende ni tiene la menor intención de comprender. Y, en este sentido, el reproche de Algernon a Pasolini, cuando no se le paga lo que esperaba, es mucho más directo:

¡Conozco bien a los que son como ustedes! ¡Fotógrafos, pintores, cineastas, «artistas»! ¡A veces me encuentro con algunos en los puentes, y les cobro más porque son los peores! Los otros no intentan engañarme. Toman lo que quieren y pagan sin decir nada.

¡Pero ustedes no! ¡Ustedes siempre mienten, fingen que buscan de mí «algo más!» «¿Quieres ser modelo?» «¿Quieres ser actor?» «¿Quieres ser famoso?» «¿Quieres que te proteja, que te lo dé todo, que sea como tu padre?» «¿Quieres que te reviente el culo mientras me lo agradeces?» ¡Siempre disfrazan sus intenciones! ¡Como ahora, igual! ¡Creen que pueden impresionarme con su película de mierda dirigida por un marica que solo quiere vernos los huevos con el pretexto de que es «arte», pero no! ¡Ya no dejaré que nunca más abusen de mí! (Adrianzén, 2009, p. 76).

Estos malos entendidos sobre las artes (y las letras) entre generaciones también están presentes en *Azul resplandor*, obra en la que los ancianos actores, Tito Tapia y Blanca Estela Ramírez (ambos de 70 años), buscan hacer una obra «por amor» (al menos, Tito); mientras el director, Antonio (40 años), solo quiere una obra perfecta y «artística»; y los actores jóvenes, Giancarlo y Luciana (26 y 29 años, respectivamente), a lo único que aspiran es a una realización individual y egoísta que les asegure un éxito en ese instante, pues, tal vez, sienten que la vida se les acabará cuando lleguen a los treinta.

Pasando a otra obra para ilustrar mejor el desgarramiento de los jóvenes en la obra de Adrianzén, se puede mencionar el caso de satisfacción absoluta e inmediata que representa el personaje de la Mesera en «La hija del repollo», el primero de los *Tres amores postmodernos*. Su caso, como veremos, es distinto pero sus implicaciones son las mismas que las de sus coetáneos. La indicación inicial para este personaje dice simplemente «joven», y la presumimos en sus veintes en contraste a los casi treinta de los protagonistas Giselle y Pablo (29 y 31 años, respectivamente). Esta Mesera anónima interrumpe, de cuando en cuando, el drama de los personajes principales con ofrecimientos automatizados de los productos del café y las opciones que les ofrece son ridículamente diversas como en un afán de cubrir absolutamente todos los gustos de los consumidores contemporáneos. Más que personalizarse por la variedad de opciones, la Mesera se ha despersonalizado (y busca despersonalizar a su clientela)

debido a la abrumadora cantidad de alternativas. Es, en parte, lo que Carlos Flores Soria y Carmela López Capillo citan como la «macdonaldización» de la cultura: «Para Ritzer, Mc Donald's representa un mundo cada vez más alienado y desencantado, un universo con reglas estrictas, gobernado por organizaciones tecnócratas e impersonales, que arrebatan a la humanidad la posibilidad de aplicar su creatividad e imaginación» (L. Huber, 2002, p. 15; citado por Flores Soria & López Capillo, 2006, p. 182). En «La hija del repollo», Pablo pide un café:

MESERA: (Con parsimonia) ¿Americano, express, capuchino, ice capuchino, cortado, moka, glacé, con crema, sin crema, descafeinado, con licor?

PABLO: Café normal.

GISELLE: (A la mesera) Un americano. (A Pablo) ¿Te sigue gustando bien cargado?

PABLO: Bien cargado.

MESERA: ¿Desea acompañar su café con un piqueo, entremés, brochetas, canasta de panes, tabla de quesos, ensalada, quiché, pizza, sopa del día, plato de fondo, alguno de nuestros treinta y dos tipos de sándwiches, variedad de helados, postres del carrito?

PABLO: Solo un café. Gracias.

(Adrianzén, 1997, p. 3).

La oferta de cafés y comidas es un reflejo de la cantidad de opciones que existen para la nueva generación (la de los de veintitantos), que no solo tiene urgencia por vivir, sino el imperativo de vivir sus propias alternativas o, tal vez, todas las alternativas (es el «acostarme con todas las mujeres que pueda» de Patrick), en un desesperado aunque —como señalé— fútil intento por llegar al goce. De ahí, la multiplicación de las ofertas.

En cierta forma, es lo que Lipovetsky describe como el proceso de personalización narcisista característico del posmodernismo: «La oferta

abismal del consumo desmultiplica las referencias y los modelos, destruye las fórmulas imperativas, exagera el deseo de ser íntegramente uno mismo y de gozar la vida, transforma a cada uno en un operador permanente de selección y combinación libre, es un vector de diferenciación de los seres» (Lipovetsky, 2002, p. 108). Pero, a diferencia de lo que plantea Lipovetsky, que ve en esta multiplicación de la oferta un signo de personalización del individuo, la obra de Adrianzén parece tender más a mostrar su despersonalización: la Mesera es una máquina, un surtidor mecánico de satisfacción. El autor retrata de manera paródica la manera en que una generación ya no puede concebir la idea de que se pida solo un café (un «Café normal») ni simplemente azúcar, porque hay: «Azúcar blanca refinada, rubia sin refinar, sacarina, nutrasweet nacional, importada, edulcorante, miel de abejas» (Adrianzén, 1997, p. 4). Por supuesto, lo irónico viene más adelante cuando la Mesera se equivoca en el pedido: no trae el americano que se le había pedido, sino un express; y se acentúa cuando, pese a la gran oferta de licores que recita la Mesera («whisky, cognac, vino tinto, vino blanco, gin and tonic, baylys, piña colada, cuba libre»), esta no puede proveer la simple botella de champagne que quieren los clientes. En resumen, tantas ofertas para disfrutar la vida resultan finalmente inútiles. Y esto bien puede ser un reflejo de lo inútiles que resultan los intentos de satisfacer plenamente el imperativo al goce que mencioné anteriormente.

Pese a sus diferencias, la caricatura del personaje de la Mesera retrata la misma estructura de sentimiento de los demás personajes de veintitantos de las obras de Adrianzén: la búsqueda del hedonismo inmediato y el choque de esta búsqueda con otros imperativos. Estos personajes no quieren pensar, quieren simplemente vivir lo más rápidamente posible todas sus opciones (todas sus formas de café, de azúcar, de mujeres). Un diálogo entre el casi cincuentón Pasolini y el joven Ninetto subraya aun más esta idea:

PASOLINI: Mira. Mírate bien para que recuerdes. Hubo un tiempo en que fuiste así. No lo olvides.

NINETTO: No tengo que recordar. ¡Puedo verlo!

PASOLINI: Por eso mismo. Atrápalo en tu memoria. Pase lo que pase, no lo olvides. No lo olvides nunca.

NINETTO: ¿Qué habría de pasar?

PASOLINI: Un día lo entenderás.

NINETTO: ¡No! ¡Yo no quiero entender todo, como tú! ¡Estoy en París con todo pagado, en un hotel que tiene mucha agua caliente, y perfumes, y espuma, y bañera de mármol! [...] ¡Pier Paolo! ¡Qué bella es la vidaaaa!

(Adrianzén, 2009, p. 67).

Ninetto no quiere (tal vez, no puede) «entender» (así como Patrick no quiere «saber» y Paula no quiere «pensar») nada. En París empieza la vida y quiere que termine en París, pues —como en el caso de las mujeres mayores con los muchachos— también tiene la conciencia (comprobada por los hechos posteriores) de que su relación con Pasolini es efímera. El malestar, como vimos, no solo se da por un enfrentamiento con los ideales y órdenes románticos de una generación anterior, sino por la imposibilidad de conseguir el goce absoluto e inmediato que tanto desean pues el Otro que los conmina a este hedonismo nunca estará satisfecho. En cierta forma, estos muchachos quieren vivir todo inmediatamente, pues tienen la idea abrumadora, consciente o inconsciente, de que se les viene el fin del mundo, sea en la forma de una invasión extraterrestre o en la forma de cumplir los 30 años.

RESISTENCIA O CLAUDICACIÓN: LA «SELVA OSCURA» DE LOS TREINTA Y TANTOS

Otro grupo de personajes en los que la conciencia de la edad es desgarradora en la obra de Adrianzén es aquel que integran los de treinta y tantos años de edad (aunque, en algunos casos, su agonía se puede extender a los cuarentones e, inclusive, a los cincuentones). En este estadio,

las crisis se hacen más cerebrales, más retrospectivas de lo vivido (y lo logrado) y más trascendentes en cuanto a las decisiones que se tomen. En esta edad, además, aparece con mayor claridad la colisión de sensibilidades en la forma de una lucha entre la resistencia y la «claudicación». La claudicación puede encontrarse tanto en el abandono de los ideales y luchas románticos de la juventud (revolucionarios o, al menos, contestatarios) como en la reticente —a veces, cínica— incorporación personal al sistema posmoderno imperante.

Si bien hay un solo personaje «treintón» en *Demonios en la piel* —Umberto— y este personaje no parece atravesar las crisis mencionadas, veremos que, si se hurga con detenimiento, se encontrará en Umberto una agonía que bien se puede analogar al enfrentamiento entre la resistencia y la claudicación. En esta sección, se verá cómo este enfrentamiento sí es mucho más claro y abierto en otras obras de Eduardo Adrianzén.

Omar García fue el actor que hizo el papel de Umberto en la temporada de *Demonios en la piel* que se realizó en Lima de octubre a noviembre del 2007. En una conferencia sobre la puesta en escena dada a estudiantes de la Pontificia Universidad Católica del Perú, García afirmó que, en un principio, cuando leyó el texto, si bien la obra le había gustado, no ocurrió lo mismo con el papel que se le había asignado: «Umberto me parecía un personaje muy “normal”; no le veía la fuerza ni la agonía de los demás personajes. Y un actor lo que busca es precisamente personajes intensos, como el mismo Pasolini, como John, Algernon y Patrick, como Laura». Más adelante —señaló el actor— el director Diego La Hoz lo convenció de aceptar el papel con el argumento de que, precisamente, la obra necesitaba un personaje que pusiera la cordura en medio de la «locura» de los otros, un personaje con los pies en la tierra del cual el público se pudiera asir y con el que se pudiera identificar. Es significativo que el personaje destinado a «poner los pies en la tierra» en *Demonios en la piel* fuera el único personaje de esta obra en una edad que es la más retratada (casi diría la más «estudiada») por Adrianzén en sus obras: los treintas.

Como indiqué anteriormente, el autor, a lo largo de su producción dramática, presenta a sus «treintones» en una etapa de transición: a veces, se aferran a los «antiguos» valores románticos (son los que se dedican al mundo de las artes y las letras); a veces, ya están con los «nuevos» valores posmodernos (son programadores de computadoras o vendedores de celulares); a veces, están en un punto intermedio, en una crisis en la que, por ejemplo, se «aprovechan» de su arte solo para hacer dinero: el escritor escribe para un suplemento dominical de un importante periódico, el cineasta tiene una empresa que produce comerciales, el músico ha abandonado su arte y tiene un pequeño restaurante en provincia. Se puede decir, pues, que estos últimos han «claudicado» frente al sistema y que el malestar que sienten por ello es evidente.

Volveré, más adelante, al caso de Umberto; por ahora, quisiera detenerme en una obra que desde su mismo título se presenta como un manifiesto de la crisis de esta «temprana edad media»: *La tercera edad de la juventud*. En el monólogo inicial, Renzo, el único joven del grupo, lee un «diccionario enciclopédico»:

«Tercera edad». En la cultura occidental, llámase a la última etapa de la vida, desde los 65 años en adelante. Se caracteriza por el progresivo decaimiento de la salud física y las facultades mentales, siendo su último estado la llamada senectud o ancianidad. «Juventud». Etapa de florecimiento físico, mental y anímico. (Cierra el libro, mira al público). En todas las culturas, la sabiduría popular afirma que es sumamente breve (Adrianzén, 2001, p. 209).

Aparte de reforzar la idea, vista anteriormente, de lo efímero de la juventud, este parlamento nos plantea la tesis de la obra: los 35 años son la última (tercera) etapa de la juventud. Y, precisamente, es el trigésimo quinto cumpleaños del personaje de Iván en el que se reúnen a celebrar sus amigos coetáneos (o casi coetáneos) y el joven amante de Paula: Renzo. El mismo autor ha dicho respecto de esta obra: «...iba a ser mi tercera obra y terminó siendo la quinta por una razón

muy simple: tenía que cumplir los 35 años para poder escribirla desde dentro y entender en carne propia las crisis emocionales que aquejan a sus personajes» (Adrianzén, 2001, p. 207). La elección de la edad, pues, no es arbitraria: hay una conciencia de la crisis tanto por parte de los personajes como por parte del mismo autor.

Los 35 años representan para los personajes y para el autor el inicio del fin de la juventud. Como reflexiona Elena: «La primavera se fue hace rato. Estamos en el verano de nuestras vidas. El verano que corresponde a la tercera edad de la juventud. Antes de que se nos venga encima la madurez. El otoño. Los veranos son cortos» (Adrianzén, 2001, p. 243). Y como lo recuerda el mismo Iván: «Según la *Divina Comedia*, es la mitad de la vida» (Adrianzén, 2001, p. 210). La referencia a Dante Alighieri no es tan ligera como pudiera parecer: el terceto inicial de la obra del italiano puede bien referirse a la agonía de los protagonistas de esta obra de Adrianzén: «Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura / ché la dirita via era amarrita» (Alighieri, 1955, pp. 1-2)⁶. Los 35 años significan para los personajes de *La tercera edad de la juventud* no solo la mitad del camino de la vida, sino que plantean la crisis de la pérdida del camino correcto (la *dirita via* de la revolución, de la búsqueda del cambio social, de la protesta que los caracterizó de jóvenes, de la música de la nueva trova e incluso de los dibujos animados de sus tiempos) y los coloca en un ámbito tenebroso —«selva oscura»— que no comprenden: los nuevos jóvenes están imponiendo sus nuevos valores (y gustos musicales y dibujos animados que, según el personaje de Mario, «son una huevada. [...] Todos son robots que se transforman en carros») y se trata de valores y gustos que estos «dantes» contemporáneos no pueden o no quieren aceptar. Los jóvenes están ocupando sus puestos: Iván teme que un joven periodista lo desplace de su empleo, los hombres temen que el joven Renzo les quite a «sus» mujeres.

⁶ A la mitad del camino de nuestra vida / me encontré en una selva oscura, / por haberme apartado del camino recto (Alighieri, 2000, p. 13).

De alguna manera, la aceptación de estos nuevos valores puede significarles a estos personajes en sus treintas una forma de claudicación. Lo romántico, como vimos en el capítulo introductorio, en muchos sentidos se puede vincular con los proyectos de izquierda en general. Los personajes de Adrianzén que en su juventud abrazaron estos proyectos y ahora han pasado los 30 años enfrentan el dilema de resistir los embates de los nuevos tiempos o rendirse a ellos⁷.

En *La tercera edad de la juventud*, algunas veces esta claudicación es abierta y cínica. Cuando la acusan en broma de que pronto dejará la cerámica y descubrirá «las cartas astrales o la fabricación de yogurt» para ganarse la vida, Paula dice: «Soy una diletante. ¿Y qué? La gente paga por llenar su tiempo libre y yo lo aprovecho. Me encanta ser especialista en nada. Antes me palteaba por eso, hasta que entendí que después de los treinta, debes convertir tus limitaciones e incapacidades en “tu estilo personal”» (Adrianzén, 2001, p. 255). Y aunque ella es la única que admite su «derrota» con abierto cinismo, no es solo ella la que se resigna. Sus coetáneos —Iván, Mario, Elena— también han

⁷ Aunque habla de los proyectos de las izquierdas europeas, bien se les puede aplicar a estos personajes lo que dice Zizek al respecto de las nuevas izquierdas y sus «adaptaciones»: [...] la izquierda actual recurre al hechizo ritualista de las viejas fórmulas, sean ellas las del comunismo revolucionario o las de la socialdemocracia reformista del estado de bienestar, descartando todo lo que se dice sobre la nueva sociedad posmoderna como un vacío palabrerío de moda que oculta la dura realidad presente del capitalismo, o bien acepta el capitalismo global como «el único juego de la aldea», y sigue la doble rúbrica de prometer a los empleados que se mantendrá al máximo posible el estado de bienestar, mientras les asegura a los empleadores el respeto irrestricto de las reglas del juego (capitalista global), junto con la firme censura a las demandas «irracionales» de los empleados. De modo que la actual política izquierdista parece limitarnos a la elección entre la actitud ortodoxa «sólida» de adhesión orgullosa, por principio, a la vieja melodía (comunista o socialdemócrata), aunque sabemos que su tiempo ya ha pasado, y la actitud «centrista radical» neolaborista (Zizek, 2001, p. 376).

Es decir, los «viejos» revolucionarios están, de diversas formas, intentando adaptarse a través de la resistencia absoluta, en un extremo, o la claudicación, en el otro, a la sensibilidad posmoderna. Y en este trance encontramos a los personajes de treinta y tantos años en las obras de Adrianzén.

cedido («claudicado») frente a las presiones del mercado, aunque siempre en la órbita de las artes y las letras. Como mencioné más arriba, ahora, a sus 35 años, los escritores se han convertido en guionistas de telenovelas o directores de «dominicales» y el cineasta se ha vuelto el propietario de una empresa de producción de comerciales; es decir, el arte de lo Sublime ha cedido ante el arte de lo Bello, ante el arte de la satisfacción inmediata tanto de los beneficios económicos del emisor como de la complacencia del receptor. Y la misma Ana (de 31 años), la antropóloga hija de revolucionarios, está a punto de ceder a las tentaciones de la vida «burguesa»: reniega de su pasado de izquierda y quiere desesperadamente llevar una vida «normal», quiere casarse y tener hijos con Iván: la gran crisis (el «miedo», según el título de una escena) de las mujeres en sus treintas a la que Adrianzén, como analizaré más adelante, alude en otras obras. Todos han claudicado a las exigencias del «mercado» o están a punto de hacerlo, y esta conciencia los llena de amargura y perplejidad.

Los personajes, pues, están en una «selva oscura» en la que no saben cómo actuar, pero es el momento de las decisiones, la edad para elegir entre perderse y salvarse. Por supuesto, de estas decisiones dependerán sus respectivos paseos por el Infierno o por el Paraíso, o por un perpetuo Purgatorio. Ha escrito Adrianzén al respecto: «...ese ardiente calor [del verano de sus vidas] descongela los sentimientos que hasta ese momento se han escondido, y que es la última oportunidad que les queda para sacar a flote las verdades y desnudar las almas» (Adrianzén, 2001, p. 207).

Nostalgia, sensación de pérdida, claudicación, miedo y esperanza; en resumen, estos son los elementos que Adrianzén presenta como característicos del discurso de la temprana edad media, características de las que los «treintones», a diferencia de los de veintitantos, sí son abierta y abrumadoramente conscientes. Así, todos los personajes de otras obras de Adrianzén cercanos a los 30 años comparten muchas de las características de los «muchachones» de *La tercera edad de la juventud*.

Un hecho relevante es que, por la misma condición crítica que se le atribuye a esta edad en los dramas de este autor, algunas veces, los «treintones» son parte de la generación romántica (ideales de progreso social, rebelión), otras veces, de la generación posmoderna (ideales de progreso económico, individualismo), y, en ocasiones, están en pleno dilema entre ambas alternativas: los personajes de *Tres amores postmodernos* son claros ejemplos de estas tendencias y disyuntivas (véase: Adrianzén, 1997).

Pero uno de los indicadores más notorios de los dilemas de los treinta lo encontramos en la observación de cómo personajes con pocos años de diferencia en sus edades pueden pertenecer a la generación romántica o a la posmoderna. Según la fecha de las acciones y la edad de los personajes: Iván (*La tercera edad de la juventud*) nació en 1963 o 1964, mientras que el personaje de Roberto (*El día de la luna*) nació en 1967 o 1968; es decir, hay una diferencia de pocos años entre ellos. Iván, como vimos, es el romántico que reprocha los valores del joven Renzo. En cambio, Roberto (economista de la Universidad del Pacífico, vendedor de teléfonos celulares, cuando los celulares eran la gran novedad) es el clásico muchacho posmoderno, el clásico *yuppie* que intercambia reproches con su padre, Gabriel, un clásico hombre romántico en tanto es un músico —«el Alberto Cortez peruano»— con un pasado de ideales revolucionarios:

ROBERTO: Es chistoso. ¡Patético y chistoso! ¡Después de trajinar por toda Centroamérica guerrillera, venir a morirte en un restaurantucho!

GABRIEL: De la misma forma en que tú, después de vender tu celular número cien mil morirás ahogado en un buzón de caca en Nueva York.

ROBERTO: ¡Debió caerte encima un ladrillo del muro de Berlín! ¡Al menos sería una muerte consecuente! ¡Morir por algo en lo que creíste!

GABRIEL: Mejor: un día caerás por accidente en un relleno sanitario. La gente que vive ahí y come basura te comerá a falta de algo mejor. Sería consecuente con la única ideología que conoces: comerse los unos a los otros.

ROBERTO: ¡Panfletario como siempre! ¿Cómo no te metiste a Sendero? Morirte con ellos hubiera sido más lógico.

GABRIEL: Si no distingues las ideas unas de otras, es mejor que cierres el hocico.

ROBERTO: Te fuiste del país en el 79. No disfrutaste la época más divertida. La que yo y mi generación nos soplamos sin necesidad de distinguir nada, salvo el ruido de las bombas. Éramos muy chicos para buscar la teta de los socialistas europeos, como otros. Cierra tú el hocico.

GABRIEL: Nunca me fui.

(Adrianzén, 1999a, pp. 315-316).

Este diálogo, como vemos, reproduce en el campo de la política el choque de ideales de generaciones visto anteriormente en el plano de las artes. Solo tres o cuatro años de edad separan a Roberto, de *El día de la luna*, de Iván —y de Mario y de Paula—, de *La tercera edad de la juventud*, pero el abismo cultural e ideológico (de estructuras de sentimiento) entre ambos es inmenso y sintomático de la conciencia de los treintas.

Pero no hay que olvidar que, en la obra de Adrianzén, si bien los mayores reprochan a los jóvenes sus afanes individualistas, estos mismos «treintones» se encuentran en una crisis en la que no saben integrar sus (tal vez, ya viejos) ideales a los nuevos tiempos. El Gabriel de *El día de la luna* que llena de reprensiones a su hijo *yuppie*, el Gabriel que supuestamente había ido a estudiar y hacer música a la República Democrática Alemana y a luchar en Nicaragua y El Salvador, resultó que nunca había salido del Perú («Nunca me fui»): se estableció en un pequeño restaurante en Huarney en compañía de una joven del lugar; vale decir, se convirtió en otro pequeño burgués más. En esta

cobardía, en esta claudicación, consiste la agonía de Gabriel y los de su generación más que en el enfrentamiento retórico («panfletario», según Roberto) con los jóvenes⁸.

También dentro del tema del sutil límite entre la generación romántica y la posmoderna, resulta revelador el análisis del segundo de los *Tres amores postmodernos* —«Héroes al fin»—. Esta obra presenta un caso paradigmático de colisión de sensibilidades en la historia de amor entre Luciano y María. Si bien el primero, según las indicaciones, tiene 27 años, y la segunda 26, he preferido incluir su análisis en la sección en la que trato sobre los «treintones», pues en ellos se refleja con claridad (casi a manera de parodia) el dilema entre la resistencia en los principios románticos y la claudicación frente al imperativo al goce posmoderno en dos personajes cuyas edades son muy cercanas entre sí.

En esta obra, María Matchuala es una mexicana que ha sido invitada a Lima a participar, en representación del pueblo zapoteca, en el encuentro de pueblos indígenas que ha organizado la ONG limeña en la que trabaja Luciano. Desde el mismo momento en que los personajes empiezan a hablar de la llegada de María hasta el final de la obra, este personaje se va convirtiendo o va resultando ser un personaje totalmente distinto del que todos (público incluido) esperaban de ella. Y estas transmutaciones de María están vinculadas a la tensión entre un idealista e ingenuo sentimiento romántico y un deseo por el goce intenso e inmediato de la vida.

⁸ Un caso similar de enfrentamiento de ideales se puede encontrar en el Jesús de *Cristo light*. Pese a que este Jesús aún no tiene la edad de Cristo (los 33 años, otra edad tradicionalmente crítica), también el personaje se debate entre la autenticidad romántica de su arte (la prédica) y la comercialización de su mensaje. Jesús opta por el sacrificio romántico, pide que lo maten, pero este martirio se frustra. Sin embargo, el final de la obra deja abierta la posibilidad tanto de un martirio en el futuro como de una comercialización del mensaje divino. Por otro lado, en esta obra, el delgado límite entre generaciones se ve ilustrado con la presencia de Juan, primo de Jesús (obvia alusión a Juan el Bautista) quien, pese a ser solo unos años mayor que Jesús, sí ha asumido abiertamente el imperativo revolucionario y hacia este compromiso (hacia este sacrificio) intenta dirigir a su primo.

Todos en la ONG esperaban la llegada de una india zapoteca que, tal vez, se asustaría de los aviones y no sabría cómo manejar el horno de microondas. Efectivamente, María llega en un supuesto traje zapoteca, aunque la indicación escénica ya despierta suspicacias: «vestida con un traje típico estilo Frida Kahlo» (Adrianzén, 1997, p. 24). Es decir, no viene con un traje típico, sino con un traje que es considerado por la cultura occidental como típico debido a la interpretación de una artista que se considera típica.

Pero, apenas Gudrun, la alemana que dirige la ONG, se retira:

MARÍA: Ahora si me disculpan, el trajecito fue solo para que me reconozcas en el aeropuerto, mi reina.

(María se quita la túnica. Debajo lleva un moderno jean y una blusa de jersey pegada, muy a la moda)

[...]

MARÍA: Es un Gucci que encontré en el duty de Panamá.

(Adrianzén, 1997, pp. 25-26).

Sucesivamente nos vamos enterando de que María no vive en Oaxaca, sino en el Distrito Federal, que quiere cable para el televisor, que no habla zapoteca pero domina «nada más inglés, francés, italiano y un poco de alemán» (Adrianzén, 1997, p. 25); es decir, está muy lejos de ser la representante del pueblo zapoteca que la ONG esperaba. Nos enteramos de que utiliza estos eventos internacionales de pueblos indígenas para aprovechar los viajes y para conocer gente de todo el mundo; también para tener efímeros encuentros sexuales.

Precisamente, desde su primera aparición, María trata de seducir a Luciano. Ambos tienen relaciones sexuales a lo largo de los días que dura el evento. Pero hay una enorme diferencia entre las intenciones (las sensibilidades) de María y las de Luciano. Este es un intelectual al que, según propia declaración, nunca le había ocurrido lo que le estaba ocurriendo con María: «Yo siempre veo esta clase de historias en el cine.

No son cosas que le pasan normalmente a uno. Mejor dicho, que me pasan normalmente a mí» (Adrianzén, 1997, p. 32). Luciano se enamora a tal punto que le propone a María irse con ella a México.

Pese a que en un principio María rechaza la propuesta, la admonición de Luciano parece doblegar su sensibilidad:

LUCIANO: ¿Por qué siempre eres tú quien insiste en matar la ilusión?

MARIA: ¿Qué dices?

LUCIANO: Me he dado cuenta en estos días. Le quitas importancia a todo, trivializas. Como si tuvieras miedo de esperar cosas buenas de la vida. ¡Es miedo, María! De eso sí puedo hablar con bastante conocimiento de causa. Te mueres de miedo del amor. Sufrimos lo mismo. ¿Entiendes? Dame al fin la oportunidad de ser un héroe y salvarnos.

(María acusa el golpe. Él la mira con ojos ansiosos. Finalmente ella se da por vencida. Sonríe).

MARIA: Ganaste. Diez días después que me vaya, te espero a las cuatro al pie del Ángel en Reforma. Todo el mundo lo conoce. Imposible que te pierdas.

(Adrianzén, 1997, pp. 36-37).

Esta es la primera y una de las pocas veces en que María transmuta su sensibilidad hacia algo cercano al amor romántico, al amor del riesgo y de la entrega, al amor de héroes, pese a que ella misma ha dicho momentos antes: «Fea época para los héroes» (Adrianzén, 1997, p. 33). El heroísmo, sea para la reivindicación del pueblo zapoteca o para el amor romántico, estaba completamente fuera de los planes de María. Pero, por un momento, esto parece cambiar.

Sin embargo, el personaje sorprenderá a todos con un último giro. Ha conocido a un observador francés en el evento y ha venido teniendo relaciones con él (paralelamente a su aventura con Luciano).

Finalmente, pesa más en ella la estructura de sentimiento que trajo: el goce por la vida de sus veintes pesa más que el cuestionamiento romántico de sus cercanos treintas, y decide «escaparse» a París con el francés. Luciano concluye: «Durante una semana fui un héroe» (Adrianzén, 1997, p. 40).

Como vemos, desde el mismo título —«Héroes al fin»— esta obra pone énfasis en el heroísmo (lo sublime, por un lado, y lo absurdo, por otro, del heroísmo en nuestros tiempos) que se manifiesta en dos formas distintas en personajes de edades muy cercanas y, además, próximas a los treinta. Luciano, como algunos de sus coetáneos, quiere ser un héroe, un héroe por amor o por un proyecto futuro con una pareja. Y, para serlo, sacrificará todo lo que tiene: abandonará su país y el *status* que tiene en este. Pero sus intenciones (su sensibilidad romántica) colisionan con las intenciones y la sensibilidad de María, en las que el heroísmo ya no es más una alternativa.

Y en esta edad de los treinta es que, paradójicamente, encontramos al «satisfecho» Umberto en *Demonios en la piel*. Es Umberto quien inicia la serie de monólogos de esta obra en la que los personajes (salvo Pasolini) se presentan frente al público. Efectivamente, tal como lo dijera el actor Omar García, Umberto es un personaje centrado y «normal». Está satisfecho con su labor de asistente de Pasolini: «Me encargo de que todos hagan su parte. Que el mecanismo funcione. Que nada se retrase o no esté listo cuando el director lo ordena» (Adrianzén, 2009, p. 39). Umberto no aspira a más de lo que ya tiene. No quiere pasar de ser asistente de dirección a ser director como, tal vez, sería lo lógico y natural. Él sabe que trabajar con Pasolini es parte de algo grande, «las ligas mayores»; es «un buen jugador de equipo», no es un individualista. En sus 30 años, ha conseguido —o, al menos, eso aduce— lo que esperaba de la vida, y quiere continuar así. Y no solo en el plano profesional, pues «Nicoletta y yo nos casamos y hace poco nació nuestra hija. Tengo dos princesas esperándome en casa, soy un hombre feliz...» (Adrianzén, 2009, p. 12). Ninguna de las crisis de

los treinta parece afectar a este personaje. Sin embargo, sus agonías están solo ocultas.

En su conferencia en la Universidad Católica, Omar García hizo una rápida encuesta para saber quiénes de los presentes habían visto la puesta en escena en las primeras semanas de la temporada y quiénes en las últimas. Lo hizo con la intención de subrayar la diferencia entre la forma en que se representó el monólogo (más bien sería la arenga) sobre la Edad Media de Umberto al inicio y al final de la temporada. Toda puesta en escena va evolucionando a través de la temporada, ajustándose a la visión del director, de los actores y a las respuestas del público. García destacó cómo, en las primeras semanas, el mencionado monólogo había sido dicho en el tono sereno que caracterizaba a Umberto y cómo, en las últimas funciones, esa serenidad había evolucionado a un discurso desgarrador al final del cual el personaje se desnudaba. El personaje (o, tal vez, el actor) quiso y consiguió un momento en el que él también perdiera la cordura. Nuevamente, pese a su «normalidad», en la construcción del personaje de la puesta en escena se «descubrió» que también Umberto atravesaba (aunque muy sutilmente, buscando ocultarla) por la crisis de los treinta. Umberto, dentro de su aparente cordura, se encuentra en una lucha que se puede caracterizar como una agonía por evitar la agonía⁹.

Umberto es de los pocos que ven la genialidad de Pasolini, de los pocos que pueden interpretar sus intenciones artísticas y personales en busca del momento real, del instante sublime. Cita lo que dice el cineasta cuando termina una escena: «¿Por qué realizar una obra, cuando solo soñarla es tan bello?». Con esta idea, vuelve a justificar su decisión por no ser director, por quedarse a la sombra de Pasolini.

⁹ Y no deja de ser significativo que Umberto (a través de García) pierda la sobriedad en un discurso sobre una época histórica anterior a la modernidad misma, la Edad Media; más específicamente, alrededor del año 1300, tiempo en que se escribieron tanto *Los cuentos de Canterbury* como *La Divina Comedia*. Hay una suerte de añoranza por una época en la que todo parecía prescrito y proscrito.

En su monólogo final, Umberto afirma: «Quizá por eso nunca seré director. No podría soportar que todos los momentos de vida que haya creado, morirán para siempre al terminar el día» (Adrianzén, 2009, p. 52). Lo efímero espanta a Umberto: una nueva conciencia de la edad. Es decir, después de todo, Umberto sí tenía su agonía oculta: es una lucha por evitar la lucha que atormenta a Pasolini en su búsqueda romántica por la captura del instante sublime; es la agonía por evitar la agonía de tener que decidir entre resistir y claudicar, y el personaje opta por no optar, por quedarse a la sombra de Pasolini. Por ello, como él mismo lo indica, nunca será director; dejará las decisiones importantes a otros. Tal vez, sea esta otra variante de la claudicación.

No quiero terminar el análisis de la conciencia de los treinta sin mencionar brevemente otra crisis de esta edad retratada por Adrianzén: los embarazos «tardíos». El autor presenta la tendencia posmoderna por posponer el embarazo para que las mujeres tengan la oportunidad de desarrollarse en los estudios, en el campo laboral e, incluso, en la satisfacción hedonista de sus deseos. Encontramos embarazadas «treintonas» en dos obras de este autor: *Tres amores postmodernos* y *Nido de palomas*. En ambas, las mujeres tienen una mezcla de sensaciones con respecto a su embarazo a la que bien puede aplicarse lo observado por Lipovetsky:

En el hombre, los polos profesional y doméstico se hallan separados, y en la mujer están unidos. Mientras que en los hombres el proyecto profesional va siempre primero con respecto al proyecto de paternidad, en las jóvenes suele elaborarse integrando las presiones futuras de la maternidad. Para el sexo fuerte, el corte de la «vida en pareja» se da por supuesto; para el otro sexo, va acompañado de conflictos e interrogantes, de una búsqueda de conciliación que con frecuencia supone una fuente de culpabilidad e insatisfacción (Lipovetsky, 1999, p. 224).

Las cinco mujeres embarazadas de las obras de Adrianzén muestran en mayor o menor grado esta culpa y esta falta de satisfacción (este malestar), pero quiero centrarme en el caso de Miriam, de «Veneno para Orquídeas», por ser de los más significativos. A diferencia de las otras, Miriam no tiene una vida en el mundo de las artes y las letras (ni en ningún otro lugar fuera del hogar). Se casó con Álvaro, su enamorado desde hace diez años, y está esperando su segundo hijo. «[Mi vida se reduce] A que soy una mujer sin imaginación. Normal. Bastante corriente», dice Miriam (Adrianzén, 1997, p. 46). De sus amigas más cercanas (se conocen hace veintidós años), Erika es artista plástica y Katy es historiadora (nuevamente, las artes y las letras, que ahora rodean y acosan a una protagonista sin lugar en estos campos).

Katy ha descubierto que Erika tiene un amorío con Álvaro, el esposo de Miriam, su mejor amiga. Suponemos que Miriam no lo sabe; sin embargo, en un acto de rebelión similar al del normal y sobrio Umberto en la arenga de la Edad Media, Miriam intenta asesinar a Erika con veneno para ratones; es decir, decide realizar —tal vez, por primera vez en su monótona vida— un acto que la reivindique, aunque traiga tanto la destrucción de su amiga como la propia. El plan se frustra por la intervención de Katy. Al final todo vuelve a la «normalidad». «Él sí es de verdad [...] Él sí», dice Miriam refiriéndose al hijo que lleva en el vientre (Adrianzén, 1997, p. 58). También ella, con toda su «normalidad» atraviesa la crisis de los treinta con un embarazo, la infidelidad de su esposo y la traición de su amiga a cuestas, en busca —como Pasolini; como Laura; tal vez también como Umberto— de un momento real: «Él sí es de verdad. »

LA VEJEZ Y SU INMINENCIA: LAS GANAS FRENTE AL CUERPO

El personaje de Pasolini reflexiona en las primeras escenas de *Demonios en la piel*: «Amo la vida ferozmente, tan desesperadamente que nada me satisface. El sol, la hierba, la juventud. Yo devoro. Devoro. Cómo

terminaré, no tengo idea. Pero voy a cumplir cincuenta años y mi piel comienza a recogerse sobre sí misma. Ya no moriré joven. Ahora son otros los demonios» (Adrianzén, 2009, p. 37). Hay tres ideas referidas a la abrumadora conciencia de la edad de los inicios de la vejez (50 años) que quisiera rescatar de esta reflexión del personaje: la urgencia (recuperada o conservada) de la juventud por vivir el momento, el horror por el deterioro físico y la conciencia de que ya no se morirá joven. En estos tres elementos, se podrá ver cómo la lucha entre las estructuras de sentimiento romántica y posmoderna se manifiesta en los personajes de Adrianzén que se acercan o han llegado a la ancianidad. Para el análisis de los dos primeros elementos (ansias de vivir el momento y horror al deterioro físico), me remitiré, aparte de a *Demonios en la piel*, a la obra *Azul resplandor*; por otro lado, para el análisis de la conciencia de (y culpa por) no haber muerto joven, aludiré también a la obra *Espinas*.

El Pasolini de *Demonios en la piel* tiene, en el presente de 1972, a sus casi 50 años de edad, la voracidad por tomar todo de la vida que vimos en los personajes de veintitantos que presenta Adrianzén. Es difícil precisar si esta urgencia se conservó siempre en el personaje o si se trata de un renacimiento de la misma. Ya la crisis de los 30 años ha pasado; ya se ha conseguido lo que se podía conseguir (o no se ha conseguido lo que ya nunca se conseguirá); ya hay derecho a volver a la «locura» de la juventud. A sus 50 años, ya Pasolini es Pasolini, ya triunfó y, en cierta forma, ese prestigio le da derecho a volver a la voracidad del goce de los veintitantos (o a permanecer en ella si es que nunca la dejó).

Pero es distinto el caso de otro personaje de Adrianzén que, a los 70 años de edad, busca recuperar lo que no hizo (no quiso hacer, no pudo hacer, no se atrevió a hacer) en su juventud. El personaje de Tito Tapia en *Azul resplandor* es, más bien, un fracasado en todos los aspectos de la vida; pero, aun así, en su vejez, quiere vivir la historia de amor que no se aventuró a vivir en su juventud con la actriz Blanca Estela Ramírez. Tito escribe (o ha venido escribiendo hace un tiempo)

un drama especialmente para que Blanca Estela (también de 70 años) actúe en él, e invierte los cien mil dólares que le ha dejado su madre en la producción de la obra: este es su regalo de amor, su acto de conquista romántica. A diferencia de Pasolini, Tito —como mencioné— es el retrato del fracaso. Fue alguna vez actor y, por lo que nos enteramos hacia el final, un actor muy malo. Ha pasado su vida cuidando a su madre que, en el presente de las acciones, acaba de morir a los 98 años. Y también nos enteramos de que como dramaturgo es un desastre. Antonio Balaguer, el director al que Tito le encomienda su obra, el director «de moda», cambia por completo la obra original de Tito para su montaje y le hace saber a Tito sus razones: «¿Creste que yo —yo— iba a dirigir la porquería que me diste? ¿Una bazofia sentimentaloido llena de lugares comunes, con textos de melodrama barato sobre nostalgias de viejo?» (Adrianzén, 2005, pp. 58-59). Por otro lado, como dije, Pasolini tiene solo 50 años; Tito tiene 70, lo que incrementa el patetismo de su fracaso.

Tito no consigue (al menos no como él lo había pensado) vivir con Blanca Estela la historia romántica que su cobardía le impidió vivir de joven; sus propias limitaciones, sumadas al egoísmo individualista del director y de los actores jóvenes de la obra, se lo impiden. Su urgencia de adolescente enamorado por vivir ese momento se convierte en una cadena de frustraciones. Aparte de la consumación de su fracaso como dramaturgo, ocurre que Blanca Estela está con cáncer y morirá en pocos meses. La única historia de amor que puede vivir Tito es dedicarse a cuidar a Blanca Estela en sus últimos días, seguir siendo, como le dice la actriz, «un enfermero de viejas. Es lo mejor que sabes hacer, tu verdadera vocación. Alégrate de haberla descubierto aunque sea tarde» (Adrianzén, 2005, p. 65).

Hay una vuelta a la adolescencia en la vejez (sea temprana, media o tardía) de los personajes de Adrianzén manifestada en su deseo de satisfacción inmediata. Y, en este sentido, nuevamente se nos presenta una disyuntiva interpretativa: ¿es este deseo unas ganas de incorporarse

a la sensibilidad posmoderna, un deseo de vivirlo todo en su momento, o es, por el contrario, un renacimiento de los ideales románticos que existieron en la juventud y que, por alguna razón, desaparecieron o entraron en algún tipo de hibernación? ¿Es una extraña combinación de ambas sensibilidades? Sea cual fuere la respuesta a esta interrogante, lo evidente es que los personajes de la «tercera edad» en las obras de Adrianzén sufren esta agonía como una colisión entre lo romántico y lo posmoderno. Es un choque entre lo que quieren ser y hacer (el imperativo de un Otro), y lo que la sociedad espera de su edad: una etapa de serenidad y «sabiduría» (el imperativo de otro Otro). Y, como vimos en el caso de Tito Tapia, siempre fracasan en su intento y eso sucede, entre otras razones, no solo por las presiones de una sociedad con sensibilidad moderna, sino porque simplemente ya el cuerpo y la mente «no les dan» para esas aventuras. Esto nos lleva a la segunda de las ideas manifestadas por el personaje de Pasolini, una idea que bien podemos resumir como una lucha entre las ganas y el cuerpo.

En el caso de los «demonios» de la vejez a los que está condenado Pasolini —el deterioro físico, esa piel que «comienza a recogerse sobre sí misma»— podemos interpretar (como ya se ha hecho) que se trata de los achaques inevitables de la edad¹⁰. Y el deterioro físico de la vejez se hace más terrible porque viene acompañado del renacimiento de la urgencia juvenil por el goce. Las ganas de vivir chocan con las limitaciones progresivas del cuerpo: el imperativo al goce colisiona con el imperativo moderno de vivir lo que «se supone» que se debe vivir a cada edad, choca con el «ridículo» de quien quiere vivir algo que ya no es para su edad.

¹⁰ Blanca Estela en *Azul resplandor* aduce tener un cáncer. También Gabriel (de 51 años) en *El día de la luna* aduce tener un cáncer. En el caso de Blanca Estela, la enfermedad parece ser verdadera; en el de Gabriel, todo indica que es una impostura. Pero en ambos, son consecuencia de la edad, y son un reflejo de la colisión entre la juventud que quieren y lo que se espera de ellos como «ancianos».

Así, Pasolini quiere seguir amando a Ninetto («tan desesperadamente que nada me satisfice»), pero ya su cuerpo se lo impide. Al menos, a ese deterioro físico atribuye el cineasta el que su joven amante lo abandone:

¿Pero qué podía yo esperar? Tiene veinticuatro años. No quiere mirarse en el reflejo de mi edad. No quiere ver cómo su boca que hoy parece un higo maduro, acabará torcida en una mueca cínica. Cómo los ojos que hoy le brillan, se volverán opacos [...] Cuando él mira mis pómulos huesudos, recuerda que en su interior hay una calavera. Toca mi piel y siente un lagarto. Mi saliva es ácida. El olor de mi cuello es la suma de todas las casas donde viví. A mí el tiempo me agrieta, a él lo edifica. Todo lo que podía darme, ya me lo ha dado. El resto es pura compasión (Adrianzén, 2009, p. 47).

La vuelta a la urgencia adolescente y el deterioro físico son los elementos de los que los personajes viejos o casi viejos de Adrianzén son tremendamente conscientes. La agonía con la que sufren esta batalla perdida de las ganas frente al cuerpo bien se puede describir con lo que comenta Slavoj Žižek a propósito del tema:

El sujeto actual dedica su vida al placer y pone tanto empeño en las actividades preparatorias (correr, recibir masajes, tostarse al sol, aplicarse cremas y lociones...) que se diluye la atracción de la meta oficial de sus esfuerzos. En una breve caminata por Christopher Street o Chelsea, uno encuentra a centenares de homosexuales que dedican una extraordinaria energía a sus prácticas de musculación, obsesionados con la horrible perspectiva de envejecer, consagrados al placer, pero que obviamente viven en un estado continuo de angustia, y bajo la sombra del fracaso final (Žižek, 2001, p. 393).

Con el agravante de que, en esta agonía, en el caso de los que ya se aproximan o llegaron a la vejez —como Pasolini, como Tito Tapia—, la convicción del «fracaso final» del que habla Žižek, de haber perdido la lucha, se hace aun más consciente y abrumadora debido a su inminencia.

Por otro lado, estos personajes —tal como reflexiona Pasolini en relación a sí mismo— ya no morirán jóvenes, lo que me lleva al tercer elemento de las reflexiones de Pasolini sobre su edad. La idea de una muerte joven es reveladora en dos sentidos: primero, una muerte joven implica que no habrá tiempo para las crisis de los años venideros (para los achaques propios de la vejez), por lo que la imagen de la juventud quedará fijada para siempre; en segundo lugar, la muerte en juventud implica algún grado de heroísmo, de sensibilidad romántica, más aún cuando esta muerte es por un ideal.

Esto último se subraya en la comparación que hace Pasolini entre la muerte de su hermano Guido y su propia vida, cuando recrea o simplemente crea en su mente un diálogo del pasado con este:

GUIDO: Quiero luchar contra los fascistas por habernos metido en esta guerra.

PASOLINI: Eres demasiado joven.

GUIDO: Me aceptarán. Necesitan soldados.

PASOLINI: La guerra no llegará hasta aquí.

GUIDO: ¿Es razón para ser un cobarde?

PASOLINI: ¿Te parezco un cobarde?

GUIDO: Tú eres distinto. Tú quieres ser profesor...y escribes.

(Adrianzén, 2009, p. 41).

Guido muere joven por la traición de los propios partisanos. Y, en el recuerdo (o la recreación) que tiene Pasolini de él, hay una especie de sentimiento de culpa por no haber muerto también, por ser un «cobarde» que se refugió en las artes y las letras; hay un deseo por capturar un instante de la realidad de Guido (así como quería capturar un instante de la realidad de John y los otros jóvenes). Pasolini siente que toda su vida y obra, por más exitosas que hayan sido, son irrelevantes frente al heroísmo romántico de su hermano. No haber muerto joven

es una culpa que siempre lo atormentará. Morir frente a vivir (y vivir «tan desesperadamente que nada me satisface»): otra manifestación de la lucha interna entre lo romántico y lo posmoderno que el protagonista carga en su conciencia. Así, en *Demonios en la piel*, Guido es el que murió joven; Pasolini, el que sobrevivió para llevar esa carga.

De manera análoga, en la obra *Espinas*, Rosa es la que murió joven; Luisa Melgarejo, la que sobrevivió para llevar la culpa de la supervivencia. Luisa Melgarejo era una de las compañeras de piedad y tormentos de Isabel Flores de Oliva (Santa Rosa de Lima). Las acciones de *Espinas* ocurren en los pocos años posteriores a la muerte de Rosa, cuando sus seguidoras intentan continuar su obra o, tal vez, aprovecharse de su prestigio. Eventualmente, estas seguidoras son juzgadas por la Inquisición debido a una serie de intrigas. A cada una de ellas se le da un castigo. Pero a Luisa Melgarejo se le da el peor de todos: ser absuelta y sobrevivir; es decir, jamás alcanzar el heroísmo (la muerte joven y romántica) de Santa Rosa y ser condenada a envejecer junto a su esposo como cualquier mujer «normal». El diálogo entre Luisa Melgarejo y el inquisidor Gaitán al final del juicio ilustra notablemente la desesperación de la primera por una muerte en juventud:

LUISA: La hoguera es mi justo castigo. [...] He de blasfemar, de escupir mil veces sobre la cruz, de renegar de la madre de Dios y maldecir al Santo Oficio hasta quedarme sin resuello. ¡Quiero la hoguera!

GAITÁN: Mucho más que eso: queréis el martirio. Que los miserables guarden pedazos de vuestros huesos, los harapos de vuestros vestidos y vuestras uñas chamuscadas como reliquias para que dentro de pocos años digan «Mirad, la muela de Luisa Melgarejo me hizo el milagro». No, Luisa. Basta de soberbia. Tendréis el perdón.

LUISA: ¿El perdón?

GAITÁN: Todos estos años buscaste una eternidad gloriosa, y lo que conseguirás es una breve fama de imbécil. Como imbécil quedarás

para el pueblo que ahora te repudia. Como imbécil para las crónicas, imbécil para el recuerdo, imbécil para la historia de los hombres. Luisa Melgarejo: la ingenua hidalga que confundió su entendimiento por tratar de imitar a la verdadera santa.

LUISA: ¡Quemadme viva!

GAITÁN: No tocaremos ni un solo dedo de vuestra mano. Vuestra merced quedará intacta para volver al lecho y tutela de vuestro esposo, quien, para mayor justicia, nos estará de por vida agradecido.

LUISA: ¡No podéis...no podéis!

GAITÁN: Vos merecéis el castigo más severo de todos. La carne arde un momento y ya no sufre más. Pero el alma ardiendo en vida, es el peor adelanto del infierno.

(Adrianzén, 2006, pp. 52-53).

A Luisa se le niega el «derecho» a morir joven, se le niega la posibilidad del heroísmo que ello habría implicado: aun las brujas o herejes quemadas vivas son más heroicas —más románticas— que las esposas que envejecen junto a sus esposos, y Luisa Melgarejo es totalmente consciente de ello. Se la condena a vivir sin gloria y con una culpa con respecto a Rosa similar a la que tiene Pasolini con respecto a Guido. Como dice Elías Canetti, hay una culpa en los vivos respecto de los muertos, sobre todo, respecto de muertos cercanos: la culpa de haber sobrevivido (véase: Canetti, 1981, pp. 221-273). Y esa es la carga, la agonía que llevan los personajes de la tercera edad de Adrianzén: la culpable e intolerable conciencia de la supervivencia.

Sin embargo, en un notable giro de la historia de *Demonios en la piel*, Pasolini no muere joven, pero tampoco muere «de viejo». Incluso, se puede decir que su muerte es tan romántica como la de Guido. A lo largo de la obra, el personaje ha realizado diversos actos éticos que pueden confundirse con orgías (auto)destructivas, sobre todo, en busca de hacer sublime su arte; por ejemplo, elegir incorporar a su película una

escena grotesca en la que Satanás expulsa frailes en una pedorrea (elegir lo Sublime frente a lo Bello) en lugar de eliminar la escena como se lo recomendaba su asistente, el «normal» Umberto. También «comete» una de estas acciones al tomar el dinero de la producción de su película y entregárselo a John para que realice sus sueños. Es un impulso ético no razonado que, bien le puede traer problemas (con los productores); pese a ello, lo hace.

Y, según lo que narran los personajes del coro, fue también un acto ético (o una orgía (auto)destructora) lo que precipitó su muerte. Tal como lo narran y recrean los personajes del coro, el cineasta es asesinado violentamente, y solo décadas después se descubre que el móvil del crimen no fue pasional, sino político. Finalmente, al igual que su hermano Guido, pero a diferencia de Luisa, Pasolini fue muerto por la defensa de sus ideas, de su proyecto (de su pasión) político.

Es significativo que la muerte de Pasolini haya sido interpretada como consecuencia, primero, de una orgía (auto)destructora (como consecuencia de la intensa e inmediata búsqueda de goce a través de los muchachos que seducía); y, luego, como un acto ético (consecuencia de su radicalización política, de su resistencia a los nuevos valores). Efectivamente, en primer lugar, se quiso hacer pasar la muerte de Pasolini como la represalia de un grupo de muchachos frente al «viejo» que buscaba tener relaciones sexuales con ellos. Pero, años después, se descubrió que lo anterior había sido una estrategia para encubrir el motivo político de su asesinato. *Demonios en la piel*, sin llegar a decirlo explícitamente, insinúa que la radicalización política, y la abierta y creciente expresión de esta radicalización, fue una manera en la que Pasolini buscó su fin. Sabía que tratarían de silenciarlo o de destruirlo y aun así continuó y extremó sus discursos incendiarios. Quería que mataran (tal vez, el ejemplo de su hermano Guido era demasiado abrumador), y sus sueños se cumplieron. Realizó, finalmente, el acto ético que tendría como consecuencia su muerte.

Esta última interpretación le da al protagonista la muerte romántica (pese a sus deseos hedonistas de vida, pese a los achaques de su edad) que había visto en Guido y que, tal vez, añoraba. En la agonía entre lo romántico y lo posmoderno, el Pasolini de Adrianzén consigue la victoria del heroísmo romántico.

CAPÍTULO 3
DEL ABANDONO A LA REINVENCIÓN EN LA OBRA
DE MARIANA DE ALTHAUS.
UN ANÁLISIS A PARTIR DE *RUIDO*

MUCHOS ESTILOS, UNA SOLA SECUENCIA

Existe invariablemente un proceso de aprendizaje en los protagonistas de las obras de Mariana de Althaus. Se trata de un aprendizaje en el que los personajes pasan progresivamente de la ilusión romántica al desencanto con respecto a esa ilusión; un desencanto que los instala en una estructura de sentimiento individualista, cínica por momentos, siempre aliviada. Al margen de los temas y tramas de estas obras, hay siempre un conflicto interno entre el aferrarse a una sensibilidad romántica y el abandonar la fe en esta sensibilidad. Este motivo recurrente en la obra de Mariana de Althaus tiene prácticamente una secuencia única en todos los dramas, una secuencia que bien se puede descomponer en los siguientes elementos: abandono, culpabilidad del abandonado, borrachera evasiva, borrachera reveladora, epifanía, y reinvencción personal. En este capítulo, se analizarán uno por uno los elementos de esta secuencia —principalmente a través de la obra *Ruido* (2005)— y se verá cómo la colisión entre lo romántico y lo posmoderno se manifiesta en cada una de ellas.

Antes de empezar el análisis, es importante notar que los protagonistas de las obras de Mariana de Althaus son, en su gran mayoría, mujeres, y que estas mujeres se encuentran, a lo largo de la secuencia

de acontecimientos, enfrentadas a dos imperativos. En primer lugar, el imperativo de conseguir un hombre y retenerlo: la creencia en el amor romántico está firmemente asentada en ellas y contra esta creencia se ven obligadas a luchar. En segundo lugar, está el imperativo de ser (literal o figurativamente) la Mujer Maravilla; es decir, una mujer que lo puede todo: buena profesional, buena esposa, buena madre, buena ama de casa, buena amante, todo al mismo tiempo; la mujer que puede superar todos los obstáculos que se le presentan por sí misma y, en el proceso, ayudar a los demás (finalmente, la superheroína de los *comics* es un personaje romántico, aun cuando el hecho de ser mujer le da un ligero acento posmoderno). Si bien el primer imperativo es claramente romántico, el de la Mujer Maravilla puede ser sujeto de diversas interpretaciones: ¿es la Mujer Maravilla el héroe romántico por excelencia —al ser una persona que se sacrifica por ayudar a los demás—, o es acaso una manifestación de los tiempos posmodernos en los que la mujer se ve conminada a ser todo a la vez, una suerte de *yuppie* femenina? Más adelante intentaré responder a esta pregunta o, más bien, procuraré mostrar cómo, en este caso, la respuesta siempre queda abierta.

Cargados con estos imperativos, las agonías de los personajes de Mariana de Althaus tienen su origen en una sensación de abandono, sea este real, imaginario o simbólico. Se trata, en la mayoría de los casos, del abandono de una pareja sentimental, y casi siempre es una protagonista mujer la que es abandonada por un hombre¹: «La única palabra que conozco a fondo es ADIÓS» (De Althaus, 2004, p. 12), dice el Guerrero Cojo a Arena en *La puerta invisible*, obra en la que ambos son personajes que la Autora —otro personaje— crea y busca acercar como pareja. Pero, este «príncipe azul» no solo tiene un defecto

¹ La única excepción al patrón de una mujer abandonada por un hombre en los casos de abandono de pareja se da en la primera obra de Mariana de Althaus, *En el borde*, en la que tanto Adrián como Vera (un hombre y una mujer) han sido abandonados por sus respectivas parejas en el momento de su encuentro.

físico desde el momento en que la Autora lo invoca («Ay, me salió cojo» (De Althaus, 2004, p. 10)), tiene también un «defecto» que lo llevará a abandonar a la pareja, el defecto del «adiós». Y esta característica (tanto en obras alegóricas como en las realistas y absurdistas) será una constante en las parejas sentimentales de las protagonistas de Mariana de Althaus: todos las abandonan.

Pero la autora, como veremos, también retrata otras formas de abandono: el abandono de la madre, el abandono de las amistades, el abandono de la mascota, el abandono del gobierno o el Estado. Y, en general, la persona que abandona en las obras de esta autora cumple el papel de «el Otro a quien se quiere complacer», es la persona o entidad —amante, madre, gobierno, gato— a la que se ha buscado complacer (intención en la que, aparentemente, se ha fracasado) y a la que se ha atribuido virtudes y poderes que superan ampliamente los propios.

Después del abandono, la dinámica que muestran los protagonistas —siempre los abandonados son los protagonistas— sigue, mal que bien, un mismo patrón. Primero, hay un sentimiento de culpa (la sensación de que se merecía el abandono); luego, hay un intento por paliar el desamparo (a través de una combinación de racionalizaciones y de alcohol); luego, estas mismas borracheras y racionalizaciones generan un sentimiento de desencanto que desemboca en el alivio (el otro —el que abandonó— no era finalmente quien se creía que era). Hay una conciencia de lo inútil del dolor (de lo absurdo de la culpa sufrida) que lleva a la convicción de que lo perdido no vale la pena. Con esta convicción, los personajes protagonistas parten hacia una afirmación individual en la que la búsqueda del cambio y la reinención personal parecen ser la constante: un viaje, una mudanza, un enfrentamiento con un enemigo externo, un enfrentamiento con un enemigo interno, un corte de pelo, una nueva profesión, un embarazo, etcétera; todas esas reacciones —que surgen de la conciencia de lo efímero— reinventan al personaje abandonado a través del cambio, aunque sea provisional.

de acontecimientos, enfrentadas a dos imperativos. En primer lugar, el imperativo de conseguir un hombre y retenerlo: la creencia en el amor romántico está firmemente asentada en ellas y contra esta creencia se ven obligadas a luchar. En segundo lugar, está el imperativo de ser (literal o figurativamente) la Mujer Maravilla; es decir, una mujer que lo puede todo: buena profesional, buena esposa, buena madre, buena ama de casa, buena amante, todo al mismo tiempo; la mujer que puede superar todos los obstáculos que se le presentan por sí misma y, en el proceso, ayudar a los demás (finalmente, la superheroína de los *comics* es un personaje romántico, aun cuando el hecho de ser mujer le da un ligero acento posmoderno). Si bien el primer imperativo es claramente romántico, el de la Mujer Maravilla puede ser sujeto de diversas interpretaciones: ¿es la Mujer Maravilla el héroe romántico por excelencia —al ser una persona que se sacrifica por ayudar a los demás—, o es acaso una manifestación de los tiempos posmodernos en los que la mujer se ve conminada a ser todo a la vez, una suerte de *yuppie* femenina? Más adelante intentaré responder a esta pregunta o, más bien, procuraré mostrar cómo, en este caso, la respuesta siempre queda abierta.

Cargados con estos imperativos, las agonías de los personajes de Mariana de Althaus tienen su origen en una sensación de abandono, sea este real, imaginario o simbólico. Se trata, en la mayoría de los casos, del abandono de una pareja sentimental, y casi siempre es una protagonista mujer la que es abandonada por un hombre¹: «La única palabra que conozco a fondo es ADIÓS» (De Althaus, 2004, p. 12), dice el Guerrero Cojo a Arena en *La puerta invisible*, obra en la que ambos son personajes que la Autora —otro personaje— crea y busca acercar como pareja. Pero, este «príncipe azul» no solo tiene un defecto

¹ La única excepción al patrón de una mujer abandonada por un hombre en los casos de abandono de pareja se da en la primera obra de Mariana de Althaus, *En el borde*, en la que tanto Adrián como Vera (un hombre y una mujer) han sido abandonados por sus respectivas parejas en el momento de su encuentro.

físico desde el momento en que la Autora lo invoca («Ay, me salió cojo» (De Althaus, 2004, p. 10)), tiene también un «defecto» que lo llevará a abandonar a la pareja, el defecto del «adiós». Y esta característica (tanto en obras alegóricas como en las realistas y absurdistas) será una constante en las parejas sentimentales de las protagonistas de Mariana de Althaus: todos las abandonan.

Pero la autora, como veremos, también retrata otras formas de abandono: el abandono de la madre, el abandono de las amistades, el abandono de la mascota, el abandono del gobierno o el Estado. Y, en general, la persona que abandona en las obras de esta autora cumple el papel de «el Otro a quien se quiere complacer», es la persona o entidad —amante, madre, gobierno, gato— a la que se ha buscado complacer (intención en la que, aparentemente, se ha fracasado) y a la que se ha atribuido virtudes y poderes que superan ampliamente los propios.

Después del abandono, la dinámica que muestran los protagonistas —siempre los abandonados son los protagonistas— sigue, mal que bien, un mismo patrón. Primero, hay un sentimiento de culpa (la sensación de que se merecía el abandono); luego, hay un intento por paliar el desamparo (a través de una combinación de racionalizaciones y de alcohol); luego, estas mismas borracheras y racionalizaciones generan un sentimiento de desencanto que desemboca en el alivio (el otro —el que abandonó— no era finalmente quien se creía que era). Hay una conciencia de lo inútil del dolor (de lo absurdo de la culpa sufrida) que lleva a la convicción de que lo perdido no vale la pena. Con esta convicción, los personajes protagonistas parten hacia una afirmación individual en la que la búsqueda del cambio y la reinención personal parecen ser la constante: un viaje, una mudanza, un enfrentamiento con un enemigo externo, un enfrentamiento con un enemigo interno, un corte de pelo, una nueva profesión, un embarazo, etcétera; todas esas reacciones —que surgen de la conciencia de lo efímero— reinventan al personaje abandonado a través del cambio, aunque sea provisional.

La impresión final de todo este proceso suele ser de desencanto (incluso, de amargura y pesimismo), de una pérdida insalvable de la inocencia: los ideales románticos se han desmoronado como consecuencia del abandono original. La impresión final no es de felicidad, ni siquiera de justicia (poética o prosaica); en el mejor de los casos, es una sensación de alivio. El desencanto hacia la antigua fe romántica es sedativo, aunque deje un mal sabor.

Con lo anterior, no debe entenderse que las obras de Mariana de Althaus son repetitivas; es más, casi se podría decir todo lo contrario. Es cierto que la secuencia se repite, pero las formas de tratamiento de este proceso —en sus temas, estructuras y estilos— son ampliamente diversas². En su comentario acerca de la puesta en escena de la obra *Ruido*, Percy Encinas acierta al afirmar que esta obra marca un distanciamiento de las anteriores obras de la autora, en el sentido de que, mientras aquellas eran «exploraciones ambientadas en espacios y épocas indefinidas, dominadas por la preocupación sobre la muerte, sobre

² *En el borde* (escrita en 1997) nos presenta un estilo realista con unidades de tiempo y espacio. *Los charcos sucios de la ciudad* (2000) también es realista —aunque con la introducción de elementos absurdistas y de humor negro— y con saltos al pasado que bien pueden ocurrir en la mente de los personajes. La introducción de elementos oníricos a través de diálogos imaginados y de videos aparece en medio del realismo de *Tres historias del mar* (2002). Todas estas obras, pese a que no tienen la referencia explícita a las «coordenadas reconocibles» de las que habla Encinas, implican claramente una Lima contemporánea. En *Volar* (2003), los saltos temporales, lo onírico, lo alegórico, lo fantástico y lo absurdista conviven con los elementos realistas —aunque más sutilmente— de una Lima actual. *Turquesa* (2003) ocurre en un infierno sin dolor físico y su estilo se aproxima más a un expresionismo en el que los estados interiores son proyectados al espacio exterior. Un expresionismo similar, aunque mucho más complejo, caracteriza *La puerta invisible* (2006), obra en la que tiempos y espacios están casi a la voluntad de las decisiones y limitaciones de un personaje. *Ruido* (como dije, escrita en 2005) vuelve al realismo, pero con toques cómico-absurdistas; las acciones ocurren en Lima y aquí tenemos incluso la fecha representada: días después del 14 de mayo de 1988 (cuando ocurrió la masacre de Cayara). El estilo que combina lo realista con el humor absurdista —con una inclinación hacia este último— se vuelve a encontrar en *Efímero* (2007), que bien puede ocurrir en prácticamente cualquier lugar y tiempo.

conflictos existenciales, sobre las relaciones familiares contrariadas; pesimistas ante la posibilidad de la felicidad personal» (Encinas, 2006, p. 42), en *Ruido*: «El contexto es ahora establecido en coordenadas reconocibles y deviene condicionante sobre la anécdota y los personajes» (Encinas, 2006, p. 42). Pero la apreciación de Encinas es correcta solo parcialmente. Si bien es cierto que en *Ruido* el «comentario social» es bastante más evidente que en obras anteriores de la autora, esto no necesariamente implica una nueva etapa en la evolución de su dramaturgia pues, prácticamente, cada nueva obra de Mariana de Althaus trae consigo tratamientos de personajes y tiempos, estilos y temas que las distancian de las obras antecedentes.

Es cierto que *Ruido* marca un giro estilístico en la dramaturgia de la autora, pero, hasta la fecha, prácticamente cada obra escrita por ella lo marca. Es un afán por parte de Mariana de Althaus por experimentar nuevas formas de expresión, por no «estancarse» en un modelo una vez descubierta «la fórmula», por nutrirse de la mayor cantidad de influencias posibles.

Pero, como mencioné, en medio de este *collage* de estilos, hay un motivo recurrente en las obras de Mariana de Althaus desde *En el borde* hasta *Efímero*: en todos sus dramas está la cadena de acontecimientos de abandono, culpa, borrachera paliativa y reveladora, epifanía o desencanto, y reinvencción. Y, como señalé, en esta revelación última, los personajes protagónicos llegan a la conclusión de que las razones detrás del sufrimiento que han padecido no valen la pena; hay un desencanto respecto de algo en lo que creyeron con mucho entusiasmo, desencanto que los lleva a la propia reinvencción. En otras palabras, se puede decir que los protagonistas de estas obras pasan de una firme fe en elementos románticos (vinculados al amor de pareja, a la familia, a la creación artística, a la nación, entre otros) a una decepción y desconfianza muy posmodernas respecto de los mismos. El choque entre las estructuras de sentimiento romántica y posmoderna se da, pues, en la abstracción de la trama de todas las obras de esta autora.

Iré explicando, más adelante, como funciona esta dinámica dramática en la totalidad de las obras de Mariana de Althaus. Por ahora me concentraré en el caso de la obra *Ruido*. Esta obra, escrita en el 2005, fue una de las tres propuestas de montaje ganadoras del concurso Otras A-puestas del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, y fue puesta en escena en 2006 bajo la dirección de la misma autora.

La obra se ambienta en la Lima de 1988 (tras la masacre de Cayara), en medio de la gran crisis del primer gobierno de Alan García, y, en medio de su humor, es una crítica durísima a la indolencia que afectó a los peruanos de entonces. Sobre su puesta en escena, ha dicho Percy Encinas: «*Ruido* es una comedia que intenta construir un mapa auditivo y emocional de la realidad de entonces. Sin embargo, más allá de los elementos de sonoplastía [...] son los textos los que asumen la responsabilidad de devolver a un público limeño los malos recuerdos...» (Encinas, 2006, p. 42). Efectivamente, si bien podría funcionar en otros contextos, la autora, en esta obra, apela a la memoria de un público específico (peruano contemporáneo) para mostrarle un pasado terrible que todos deben recordar.

Las acciones de *Ruido* ocurren una noche en que una Vecina (nunca sabemos su nombre) se ve obligada a quedarse en la casa de sus vecinos —Agusta (la madre), Agustín (el hijo) y Agustina (la hija) — debido a que «la agarró» el toque de queda mientras estaba ahí. La Vecina ha llegado a la casa de los que llamaré los «agustines» para pedirles que apaguen la alarma de su casa (aunque en un momento se habla de la alarma del carro) que está sonando. Ha ido a pedido de su esposo que está fastidiado, pues el ruido de esta alarma no lo deja trabajar. Lo primero con que se encuentra la Vecina es que Agusta se niega a aceptar que la alarma sea suya y, cambiando radicalmente el tema, Agusta le propone a la Vecina un extraño sistema de abastecimiento en el que todos los vecinos colaborarán con todos.

Los nombres de los habitantes de la casa vecina —Agusta, Agustín, Agustina—; la incapacidad de Agusta de identificar como propia una

alarma que se escucha hasta en las casas aledañas; su obsesión por el extraño sistema de abastecimiento, son solo los primeros elementos que nos introducen a otras situaciones absurdas que la Vecina irá descubriendo en esta familia.

Esta obra se desarrolla, básicamente, a través de dos líneas de trama que por momentos se tocan y se nutren mutuamente: primero, está la línea del descubrimiento por parte de la Vecina de las excéntricas (y siniestras) características de esta familia; segundo, está la línea del abandono del que es objeto la Vecina por parte de su esposo. Y todo esto, como indiqué, en el contexto del primer gobierno de Alan García: con apagones, atentados terroristas, toques de queda, desabastecimiento de productos, hiperinflación, etcétera.

Así, ya atrapada (encerrada) por el toque de queda, la Vecina se entera de que Agusta casi nunca sale de casa, que su «plato» favorito (casi único) parece ser pan con tomate y mantequilla, y que sufre de sonambulismo. Se entera asimismo de que Agustín tiene una banda de rock punk y versifica para sus canciones las situaciones que encuentra alrededor, y que tiene un gran problema en su relación con las mujeres: «Mensualmente me enamoro y me ofrezco de voluntario al amor eterno. Al poco tiempo me distraigo y me abandonan. El problema del desamor es realmente un problema esférico» (De Althaus, 2006, p. 327). Se entera también de que Agustina cree que es extraterrestre y que sufre de pesadillas con esa idea. Se entera asimismo de que Agustín y Agustina quieren convencer a su madre de salir del Perú cuanto antes.

Todos o la mayoría de estos problemas no parecerían ser más que el reflejo de una sociedad contemporánea abrumada con la crisis económica y la violencia; no son, finalmente, tan extraños. Sin embargo, poco a poco, la Vecina (y el público) se va dando cuenta de que todas las características de esta familia tienen como fundamento su desesperación por librarse del «ruido». El «ruido», en esta obra, es todo lo que está ocurriendo alrededor: violencia y crisis económica que los afecta directamente; pero es también, y sobre todo, lo que está ocurriendo más allá

de Lima: las centenas o miles de muertos y desplazados causados por el terrorismo y el Ejército en las zonas rurales. Los «agustines» no quieren enterarse de ello; para ellos es simplemente un ruido molesto que hay que distraer con alarmas, canciones punk o historias de extraterrestres. El epígrafe con el que Mariana de Althaus introduce el texto de *Ruido* es un fragmento del informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación que subraya la alegoría del «ruido» en esta obra:

La CVR ha constatado que la tragedia que sufrieron las poblaciones del Perú rural, andino y selvático, quechua y asháninka, campesino, pobre y poco educado, no fue sentida ni asumida como propia por el resto del país; ello delata, a juicio de la CVR, el velado racismo y las actitudes de desprecio subsistentes en la sociedad peruana a casi dos siglos de nacida la República (CVR, 2003, Tomo VIII; citado por De Althaus, 2006, p. 317).

Para los «agustines», pues, todo lo que no afectaba directamente su entorno, no existía o era simplemente un ruido. Así, el sistema de abastecimiento entre vecinos de Augusta —que parecía tan solidario y considerado— no es otra cosa que la propuesta de una suerte de gueto de gente limeña de clase media/alta ideado para aislarse (olvidarse) de lo que ocurre en el resto del país. El gobierno, en gran medida, ha abandonado a su población; una parte de la población ha abandonado a otra; otra parte ha abandonado o quiere abandonar el país: hay un abandono público que, en la trama de esta obra, se entreteje con un abandono privado.

Como mencioné, los descubrimientos sobre la naturaleza siniestramente indiferente de los «agustines» que va teniendo la Vecina corren paralelos con la trama del abandono del esposo de esta. Mientras está en la casa vecina, Andrés —esposo de la Vecina— abandona el hogar y abandona a su esposa. La Vecina pasa por un proceso que va de la incredulidad a la culpa, de la embriaguez a la afirmación individual ante los comentarios insensibles de los «agustines» al respecto.

El inicio del desenlace de ambas líneas de trama se da con la noticia en la televisión sobre la masacre de Cayara (pueblo rural en el que hubo 47 muertos una sola mañana de 1988; solo «ruido» para Augusta, Agustín y Agustina) y las declaraciones de Alan García al respecto. La Vecina quiere escuchar la noticia, pero:

AGUSTÍN: Voy a cambiar.

VECINA: (Inmoviliza a AGUSTÍN) ¡No!

AGUSTÍN: ¿Puedes quitarte de encima mío, vecina?, eso está aburrido.

VECINA: ¿Aburrido? ¡Es terrible! Quiero escuchar, por favor.

AGUSTÍN: Carajo.

AGUSTINA: ¿Puedo cambiar, vecina?

VECINA: ¡Silencio!

AGUSTÍN: Oye, qué te pasa, esta es nuestra casa, no nos calles que tú eres la vecina.

VECINA: ¡Pero está diciendo cosas importantísimas!

AGUSTÍN: Importantísima va a ser la puteada que te voy a dar si sigues callándonos.

VECINA: (Se pone de pie, exaltado [sic]) Ya, está bien, pon lo que quieras, pon el Chavo del Ocho si quieres, ¿eso es lo que les gusta, El Chavo? ¿O El Crucero del Amor?

AGUSTINA: No, a mí me gusta La Isla de la Fantasía.

VECINA: Perfecto, La Isla de la Fantasía, ese es el programa perfecto para esta familia.

(De Althaus, 2006, p. 355).

En este momento es cuando se revela en toda su horrenda dimensión la naturaleza del «ruido» que afecta a los «agustines»; es también en este momento cuando se produce el cambio final de la Vecina con respecto a su actitud ante el abandono de su esposo. Es más, podría decirse

que el «abrir los ojos» de la Vecina en relación a la situación nacional (y a la indolencia de los limeños) la hace «abrir los ojos» y meditar sobre su situación personal, aunque perfectamente puede interpretarse la situación a la inversa: el abandono de Andrés la hace más consciente y susceptible al abandono del gobierno y al de un sector de la población con respecto al otro. Así, las dos líneas de trama —la del abandono privado y la del abandono público— se resuelven en la afirmación personal de la Vecina que implica, entre otras transgresiones, salir a la calle durante el toque de queda.

Como iremos viendo, muchos de los procesos personales de la Vecina en *Ruido*, incluyendo esta última afirmación individual, son características constantes de los otros personajes de Mariana de Althaus que sufren alguna forma de abandono.

LA «CULPA» DEL ABANDONADO O EL QUE ABANDONA COMO EL OTRO

Después de la sensación de incredulidad por el abandono del que ha sido objeto por parte de Andrés, una de las primeras reacciones de la Vecina es la de no sentirse digna del hombre que tenía: «Siempre he sentido que no merecía un hombre como Andrés. Por eso se fue. Nunca me lo creí» (De Althaus, 2006, p. 350). Ella nunca creyó que alguien «tan poca cosa» como ella pudiera haber estado casada con alguien como su esposo, a quien —suponemos— le atribuía virtudes que superaban enormemente las propias. Pero junto con la sensación de no merecimiento encontramos de manera incipiente la lucidez del personaje al atribuirle precisamente a ese sentimiento de pequeñez la razón del abandono: «Por eso se fue». Es una lucidez o una revelación a la que volveré después. Ahora quiero indicar cómo el elemento de no sentirse digna, en un primer momento, es una constante que recorre la obra de Mariana de Althaus a través de los personajes que son abandonados. Hacia el final de esta sección veremos, asimismo, cómo los que abandonan tienen distintos tipos de relación con los abandonados

y que, como señalé, estas relaciones pueden identificarse de muchas maneras como la relación con el Otro.

Una de las formas más usadas por la dramaturga en el motivo del abandono es el abandono de la pareja sentimental. Como mencioné, casi siempre se trata de una mujer que es abandonada por su esposo, novio, enamorado, amante, amado, etcétera. Los personajes abandonados por sus parejas parecen tener en sí la sensibilidad romántica del amor que los lleva a creer en una suerte de relación ideal (el uno para el otro), predestinada (algo casi divino estableció esta unión) y eterna (en la que no habrá abandono). Estas mujeres parecen, al menos en los inicios de las tramas, tener la convicción de que existe para ellas un imperativo: tener un hombre —el hombre indicado— y, sobre todo, retenerlo; es decir, no ser el objeto del abandono. Por ello, cuando el abandono ocurre, sus formas de entender el mundo, sus estructuras de sentimiento románticas, se ven trastocadas al punto que implican un fuerte cuestionamiento de las mismas. Veamos algunos casos en la obra de Mariana de Althaus.

En ocasiones, la relación de pareja que se quiebra es la relación de un o una artista con la persona que inspira su creación (su «musa»). En estos casos, lo romántico no solo está en la idea del amor, sino en la idea del arte. Son artistas que creen en lo Sublime de su arte, en un arte trascendente que está inspirado en el amor de su pareja o musa. Es cierto que estos artistas (una música, un poeta, un pintor) suelen estar pasando un momento de esterilidad creativa; pero ello, lejos de contradecirse con la idea del arte de lo Sublime, lo reafirma en el sentido de que se subraya la noción del arte como fruto de la inspiración en contraste con el arte como fruto del trabajo disciplinado.

En la obra *En el borde* —primera obra de Mariana de Althaus—, dos muchachos, Adrián y Lara, se encuentran por casualidad en el filo de un precipicio dispuestos a suicidarse —cada cual por sus propios motivos— arrojándose al vacío. En su conversación, cada uno va reconociendo entre sus respectivas historias rasgos muy similares. Ambos han sido abandonados por sus respectivas parejas; ambos son artistas:

él es poeta (frustrado porque cree que ya no tiene —o nunca tuvo— el talento para serlo); ella es música, compositora y vocalista (también frustrada: «Ayer me botaron de mi grupo, ahora quieren un vocalista masculino» (De Althaus, 1997, p. 6)). Pero lo más importante es que tanto Adrián como Lara comparten el sentimiento de no haber sido dignos de las parejas que los abandonaron y sienten que, por ello, sus respectivas manifestaciones artísticas ya no tienen valor: una suerte de «si no es para él (ella) no tiene sentido». Elevan a los que los abandonaron al nivel de inspiradores únicos de su arte. Al hablar de una canción que ha creado, Lara dice: «Se la compuse a él. Al mejor hombre del mundo» (De Althaus, 1997, p. 6). Él era «la musa inspiradora»; sin él, hasta la realidad externa conspira contra ella: la botaron del grupo.

Por supuesto, en un inicio, tanto para Adrián como para Lara, ellos mismos son los culpables del abandono y creen que es a causa o como efecto del abandono que se da la esterilidad de sus respectivas artes. El concepto romántico del amor se entreteje con el concepto romántico de las artes: el abandono de la persona amada implica el abandono de sus «dones» artísticos, y los artistas son los culpables de ambos abandonos.

Pero, ¿qué ocurre cuando no es la musa la que abandona, sino el artista el que abandona a su musa? Eso es lo que encontramos en *Los charcos sucios de la ciudad*. La obra se inicia con Gabriel, un pintor que se suicida —con un balazo en los sesos— frente a Andrea, su pareja de varios años. Gabriel, en las últimas semanas o meses, al igual que los artistas de *En el borde*, sentía su inspiración artística decaer: también él y Andrea creían en el arte que trasciende lo artístico. Y Andrea era la musa que lo inspiraba.

Para el día de su suicidio, Gabriel ha convocado a su casa, aparte de Andrea, a una serie de amigos, ex amigos, ex parejas y hasta a su proveedor de cocaína; todos estos van llegando a la casa y se encuentran con la noticia del suicidio. Cada uno de los invitados trata de manejar la situación de esta desgracia (la culpa) de la mejor manera que puede. A través de saltos al pasado, vamos conociendo detalles de las relaciones

de Gabriel con los distintos invitados. Y es así como nos enteramos —entre otras cosas— de que tres meses antes del suicidio Andrea se había besado con Iván, uno de los mejores amigos de Gabriel, y este los había descubierto.

Entendemos entonces que Andrea se sienta la traidora, la infiel, la que no es digna del artista, la que ha precipitado su suicidio. Ella lo traicionó con su mejor amigo, Gabriel se mató frente a ella: tal vez, no pueda haber contexto más propicio para la culpa, para el sentirse «la peor». El mismo personaje de Andrea dice con respecto a su infidelidad: «Nunca lo olvidó. Se le quedó marcado en la piel, como un tatuaje que solo él podía ver» (De Althaus, 2001, p. 382).

Andrea trata de manejar la sensación de culpa intentando averiguar qué es lo que Gabriel quiso decirles a todos a través con su forma de suicidarse: el balazo frente a ella y la convocatoria a los conocidos. Esta es una forma de racionalización del abandono del que ha sido objeto por parte de Gabriel a través de su suicidio. Una de las obsesiones de la protagonista a través de la obra es convencerse (y convencer a los demás) de que Gabriel, al darse un balazo frente a ella y al convocar a sus conocidos a una reunión para el día de su suicidio, estaba dejando un mensaje para todos ellos. Andrea quiere a toda costa que el suicidio de Gabriel haya tenido un sentido, haya sido algo así como su última obra de arte, una especie de *happening* macabro cuyo significado (cuya trascendencia, cuya sublimidad) le corresponde a ella —como la musa, como la pareja, como la indigna, como la traidora— desentrañar a manera de homenaje póstumo y como una forma de distraerse del dolor de la culpa o sentirse, de alguna forma, absuelta.

Tanto *En el borde* como *Los charcos sucios de la ciudad* nos presentan de una manera realista la sensación de pequeñez y culpa de los que han sido abandonados frente a los que abandonan. Pero hay dos obras de Mariana de Althaus, posteriores a las mencionadas, que nos presentan esa misma dinámica en un universo más fantástico y onírico, en consecuencia, más alegórico: *Turquesa* y *La puerta invisible*.

La que teje, personaje de *Turquesa*, está tejiendo una chalina para quien la quiera recibir; pero parece que hasta el momento nadie ha querido aceptar el regalo que ella con tanto esmero está creando. Todos los hombres que han pasado por ese espacio (el «Infierno», según La que teje) han rechazado el obsequio, y La que teje lo ha interpretado como un rechazo a su persona: «Yo soy muy fea» (De Althaus, 2003c, p. 3), le dice al hombre que acaba de llegar al «Infierno». Y más adelante le explica:

Cada vez que llega alguien, pienso que se va a quedar. Pero luego de conversar un rato conmigo, siempre me abandona. O piensa que soy mala, o piensa que soy loca, o piensa que soy tonta, o piensa que soy demasiado inteligente. Por ejemplo tú, que crees que soy una mentirosa. Y nunca, absolutamente nunca, logro que alguien se lleve mi bufanda. La tejo y la destejo, una y otra vez, con la esperanza de que alguien venga algún día y se abrigue con ella (De Althaus, 2003c, p. 4).

La que teje está en busca de un «otro» a quien amar (proteger, abrigar: alguien a quien tejerle). Y la sensación de no ser merecedora se traduce también en la sensación de ser incapaz para el amor o, al menos, para la compañía. Es como si La que teje (y varias mujeres de las obras de Mariana de Althaus) se sintiera, en un momento, con una tara de nacimiento que le impide tener las cualidades que «se supone» debería tener como mujer: cualidades para conseguir a un hombre y retenerlo.

De esta forma, Arena, una de las protagonistas de *La puerta invisible*, tiene esta tara debido a un sortilegio: «...nacé yo, y la malévola bruja, deseosa de venganza, me lanzó el más triste de los maleficios: cada vez que besara a un hombre, por más enamorado que este estuviera, su deseo se convertiría inmediatamente en odio» (De Althaus, 2004, p. 8). Por otro lado, en la misma obra, Fuego (un personaje femenino) se ha enamorado de un dios (o de alguien a quien cree un dios) y se la pasa buscándolo para matarlo o rematarlo, ya que aduce haberlo asesinado; sin embargo, nunca lo encuentra. Dice Fuego: «Cometí el error

de enamorarme de un dios, desoí el rumor que decía que los mortales no deben enamorarse de los dioses, que un mortal que se casa con un dios está condenado para siempre» (De Althaus, 2004, p. 16). Arena y Fuego están ambas condenadas a no tener amor, a ser abandonadas; y, en estos primeros momentos, ellas se sienten las culpables de su abandono y las indignas debido a defectos intrínsecos y fantásticos.

Pero Arena y Fuego son personajes que han surgido de la imaginación de otro personaje de *La puerta invisible*: la Autora (aunque se aduce que Fuego se metió en la historia sin que la Autora fuera consciente de esta irrupción). Arena y Fuego son, pues, personajes a medio hacer de una obra en proceso, mientras que la Autora está en un nivel de realidad más «realista» y, en cierta forma, sus personajes son proyecciones de sus propios sentimientos. En este sentido, la Autora también tiene su propia letanía de reproches dirigidos a sí misma (su propia culpa respecto de no tener o retener a un hombre), aunque los suyos son más terrenales y cotidianos. Ella misma lo admite:

Tendría que haber aceptado las flores de José. Tendría que haber cruzado las vías del tren, tendría que haberme comprado esa falda verde. Tendría que haber ido a mi fiesta de graduación, haberme tirado en la piscina con el vestido blanco, para luego hacer el amor con mi pareja mojada y afebrada detrás del equipo de música. Tendría que haberle regalado a Renzo mi collar, contado la verdad a Roberto, haber hecho el viaje que me propuso Tomás. Tendría que haber vencido al enemigo, tendría que haber llorado frente a Claudio. Tendría que haberle dicho que lo amaba (De Althaus, 2004, p. 33).

En esta letanía de reproches parece, paradójicamente, que la Autora se siente indigna y no merecedora de amor por haber creído que otros (José, Renzo, Roberto, Tomás, Claudio) no eran merecedores de su amor. Ella fue la que, de una manera u otra, los rechazó. Sin embargo, otra aproximación podría indicar que ese rechazo no fue otra cosa que el miedo al rechazo que tenía la misma Autora: no se sentía digna y lo disfrazó (lo racionalizó) para que pareciera que los otros no eran dignos.

Así, el «enemigo» del que nos habla, al que tendría que haber vencido, es el miedo. En un nivel más realista, también la Autora es víctima de «maldiciones» y «sortilegios» que le impiden cumplir la «obligación» de no ser abandonada, de retener al hombre.

Los otros, las posibles parejas o las parejas que abandonan, aparecen como una suerte de superhéroes: «la musa», el mejor hombre del mundo, el gran artista, el dios, el guerrero (aunque sea cojo), frente a la pequeñez y el desamparo de las abandonadas. Los personajes femeninos —otro imperativo romántico— buscan en el hombre una suerte de protección, de ahí su sentimiento inicial de no ser dignas: ellos deben ser los héroes protectores; ellas, las damas desamparadas. Andrea, en *Los charcos sucios de la ciudad*, le fue infiel a Gabriel por haber sentido en Iván un hombre con el cual sentirse protegida, según lo que le reprocha a Gabriel.

Es también revelador el imperativo de tener a un hombre (protector) y retenerlo en el personaje de Vera, en *Volar*, cuando fantasea con lo que haría si un ángel (un hombre idealizado) apareciera en su vida:

Le diría que es hermoso. Que nadie es más hermoso que él.

[...]

Le preguntaría si ha venido a cuidarme.

Si va a asegurarse de que no me caiga en ningún hueco
que no me aplaste ninguna pared
que no me explote una bomba terrorista...

[...]

Le pediría que no me deje nunca

[...]

Le pediría...

Que me salve.

(De Althaus, 2003b, pp. 7-8).

Protección, permanencia y salvación: algo similar es lo que busca también la Vecina en *Ruido*. Por lo que vamos entendiendo de la relación entre la Vecina y su esposo Andrés, nos damos cuenta del gran pedestal en el que aquella había puesto a su pareja. Prácticamente, la Vecina vivía para servirlo. Al igual que La que teje, la Vecina no piensa en sí misma, sino en el otro (en los otros) para cuidarlo, abrigarlo, hacerlo feliz; su propia satisfacción o felicidad son, en este estado de las cosas, irrelevantes. En un momento, Augusta le pregunta a la Vecina qué quisiera por Navidad:

VECINA: Nunca pienso en eso, en realidad no me importan los regalos. A mí lo que me gusta es regalar a los dem...

AGUSTA: Piense.

VECINA: Ya.

(Pausa)

VECINA: Un carro.

AGUSTA: Vaya, usted es ambiciosa. De qué marca.

VECINA: Mi esposo tiene uno, a veces lo uso, pero yo...no me he querido comprar uno, todavía.

(De Althaus, 2006, p. 324).

La satisfacción de su esposo (y la de los demás) es más importante que la de ella misma. En otro momento, Agustín le dice: «...tu casa es azul, el auto de tu esposo es azul, tu bata es azul...»; la Vecina solo tiene una respuesta: «A él [Andrés] le gusta el azul» (De Althaus, 2006, p. 331). Y, por supuesto, hay que hacer lo que a él le gusta, hay que hacer lo que el héroe o el ángel quiere. Extrapolando las características de las parejas de las distintas obras de Mariana de Althaus, se podría decir que, en algún momento, Andrés fue la fuente de inspiración para la Vecina, su inspirador, su artista, su protector, su dios, su guerrero, su ángel: la sensibilidad romántica del amor con prácticamente todas sus características. Como hemos visto, se desprende de las obras mencionadas

anteriormente que existe en estas mujeres un imperativo nunca declarado pero siempre presente: tener o conseguir un hombre y retenerlo; quien no lo tenga o quien lo pierda será «menos» mujer, será culpable.

El sentimiento de no ser merecedoras del amor que tienen o pudieran tener (porque, a veces, es solo una anticipación de la catástrofe) hace que estas mujeres busquen complacer en todo a la pareja con servicios, con poemas o canciones, con chalinas. Pero todo es insuficiente; pese a ello (o, más bien, debido a ello: «Por eso se fue»), son igualmente abandonadas. Y tendrán que pasar por un proceso de paliación del dolor que las saque de la culpa que les genera este abandono.

Pero no son solo las parejas sentimentales las que abandonan en las obras de Mariana de Althaus. También encontramos el abandono de otros que, supuestamente, deben ser fuente de protección, de aquellos cuya presencia y amparo se dan por sentados: la madre y el Estado. También aquí encontramos imperativos implícitos que son transgredidos: el ideal romántico de la madre (del proyecto de familia) y el ideal romántico de la patria (del proyecto de nación). Y también, en estos abandonos, los abandonados se sienten culpables de su situación en un principio pues, aunque no lo digan abiertamente, es claro que algo —tal vez, una fe absoluta en los ideales románticos— les dice que merecían ser abandonados.

Uno de estos tipos de abandono lo encontramos en *Tres historias del mar*. Josefina, Vania y Ananú son tres hermanas de madre, de las cuales las dos primeras fueron abandonadas por la madre cuando eran niñas. Las tres no se conocieron ni supieron de la existencia de las otras hasta el momento de las acciones de la obra. La madre abandonó al padre de Josefina porque se enamoró del padre de Vania y abandonó al padre de Vania porque se enamoró del padre de Ananú; y nunca (o casi nunca) quiso saber nada de sus hijas anteriores. En el presente, Ananú ha convocado a las otras dos a una casa de playa para, primero, comunicarles la noticia de que son hermanas y, segundo, plantearles la propuesta (el último deseo) de su madre antes de morir: que las tres vivan juntas en esa casa de playa.

Pese al sentimiento de rencor que sienten Josefina y Vania hacia su madre, existe también en ellas —aunque muy escondido— el sentimiento de insignificancia y culpabilidad: ¿qué hice yo para que mi madre me abandonara? ¿Soy yo la culpable de que haya abandonado a mi padre? Ellas eran niñas cuando el abandono ocurrió y apenas tienen recuerdos de su madre, pero el sentimiento de no haber sido dignas emerge de cuando en cuando detrás de la frialdad de Josefina y el desprecupado cinismo de Vania. Ya hacia el final (cuando los rencores se han ablandado), cuenta Vania un recuerdo (tal vez, el más vivo) de cuando vivía con su padre y su madre:

Un día preparamos manjar blanco y mi mamá estaba vertiéndolo en un tazón que yo sostenía. En eso vi en el piso una cucaracha gigante y del susto empujé a mi mamá y a la olla con ella. El manjar blanco hirviendo nos cayó a las dos, a mí en la barriga y a ella en las manos. Mi papá, preocupadísimo por mí, me mojó la herida con agua, me puso hielos y trataba de consolarme, mientras mi mamá lloraba sola y en silencio en un rincón. Luego ella se encerró en su cuarto a llorar, y no salió de ahí en tres días. [...] Después entendí que ella estaba ofendida porque él se había preocupado por mí y no por ella, que estaba celosa porque él ya no la engreía a ella sino a mí... (De Althaus, 2003a, p. 19).

Es decir, la despreocupada Vania, la mujer de mundo tan segura de sí misma (la «posmoderna», individualista y cínica), cargaba no solo con la culpa (insignificancia) de haber sido la causante de la separación de sus padres —del abandono del que fue objeto—, sino también con la estructura romántica de sentimiento del ideal de familia, cuyo pilar es la madre. El padre puede abandonar el hogar, los hijos también lo pueden hacer, pero que lo haga la madre —en la sensibilidad romántica— es un trastocamiento total de todo el proyecto de familia.

Los amantes abandonan, las madres abandonan, pero también los gobiernos abandonan a sus ciudadanos en la obra de Mariana de Althaus. El caso más claro (tal vez, el único) es el estado de las cosas que

encontramos en *Ruido*. Ya hemos visto que esta obra se inscribe en el contexto del primer gobierno de Alan García con todos los desastres que trajo y perpetuó. Los apagones, los racionamientos, los toques de queda, los atentados terroristas en las ciudades y, más aun, las matanzas masivas por parte de los terroristas y el ejército en zonas rurales, bastarían para dar cuenta de la sensación de desamparo (de abandono) que sintió la población respecto de su gobierno. Recordemos que Agusta quiere establecer un sistema de autoabastecimiento debido a los racionamientos; es decir, debido, en última instancia, al abandono del gobierno.

Pero hay un aspecto más sutil de este abandono mencionado en *Ruido* que se intuye pero no aparece explícitamente, aunque sí vemos sus consecuencias externas e internas: la hiperinflación. El gobierno de Alan García se caracterizó por la inflación más alta de la historia del Perú y una de las más altas de la historia mundial. La impresión de que la acumulación de dinero circulante es cada vez mayor, pero que este vale cada vez menos, ha sido identificada por Elías Canetti como el elemento que más humillación o sensación de insignificancia causa en la población que padece el fenómeno. Dice Canetti: «Las conmociones que provoca [la inflación] son de naturaleza tan profunda que se prefiere ocultarlas y olvidarlas» (Canetti, 1981, p. 179). Y más adelante, respecto de los años previos al ascenso del nazismo en Alemania:

El marco [antigua unidad monetaria alemana] ha perdido su solidez y límite, es a cada instante otra cosa. Ya *no* es como una persona, y no tiene duración alguna. Tiene menos y menos valor. El hombre que confiaba en él no puede evitar percibir su rebajamiento como suyo propio. [...] La inflación no solo hace tambalearse todo externamente, nada es seguro, nada permanece durante una hora en el mismo sitio, sino que por la inflación él mismo, el hombre, *disminuye*. Él mismo y lo que haya sido no es nada... (Canetti, 1981, p. 182)³.

³ Cursivas en el original.

El poco valor de la moneda nacional y la reducción incontrollable de ese valor es sentida como el «poco valor» que tienen los pobladores de esa nación: si mi moneda no vale, yo no valgo. Nada como la hiperinflación para experimentar el sentimiento de que los pobladores (los peruanos de 1988) son indignos de satisfacción, de realización, de felicidad, de bienestar; son culpables de ser «menos» que otros.

El vino que toman los personajes de *Ruido* es contrabandeadado de Argentina. La comparación entre lo argentino (vino bueno) y lo peruano (vino malo) en esa época era otra forma de subrayar la vergüenza y la culpa de ser peruano. Esto se manifiesta en el hecho de que todos quieren huir del Perú (algo que, efectivamente, ocurrió en aquellos años); Agustín y Agustina, por ejemplo, buscan la ayuda de la Vecina:

AGUSTÍN: Tienes que ayudarnos a convencer a mi mamá para irnos todos a Londres.

AGUSTINA: ¡Miami!

AGUSTÍN: Tú también puedes venir, vendemos nuestras casas y nos vamos los cuatro, podemos comprar una casa juntos y vivimos como si fuéramos una familia, tú puedes ser como la tía, allá tu vas a tener un montón de trabajo porque hay un montón de computadoras. Yo voy a tener un grupo de punk famoso y Agustina va a poder estudiar en la NASA para ser extraterrestre.

(De Althaus, 2006, p. 345).

Todo lo bueno está en el extranjero: las posibilidades de trabajo y realización personal, incluso la idea e ilusión de una familia «normal» con su «tía» y demás, «como si fuéramos una familia». Lo romántico, en todos sus niveles, está fuera del Perú. El gobierno ha abandonado a la población a su suerte, la moneda se ha devaluado; ergo, los peruanos mismos se han devaluado. Es una culpabilidad y un sentimiento de no merecer que se puede hacer análoga, en muchos aspectos, a los de las mujeres abandonadas por el amado o por la madre de esta y otras obras.

Estos sentimientos buscarán ser mitigados por los y las protagonistas de las obras de Mariana de Althaus.

El sentimiento de culpabilidad por el abandono en estas obras se vincula estrechamente con la idea de que quien abandona (pareja, musa, madre, Estado, etcétera) es una suerte de Otro. Es el Otro en la acepción de que es quien da sentido a la existencia, aquel a quien se quiere complacer, aquel cuya ausencia es motivo de angustia. El amado, la madre, el Estado son vistos por las protagonistas de estas obras como aquello que da razón de ser a la existencia, pues, así como afirmamos que hay una sensibilidad romántica al inicio de los dramas de esta autora, hay que señalar que para sus protagonistas el Otro existe y hay que complacerlo.

Respecto del enamorado en el amor romántico pasional, Ethel Person escribe:

Para el amante, dos aspectos de su experiencia subjetiva son de capital importancia. El primero es la centralidad de su pasión. El amante está perdido en la contemplación del Otro y obsesionado con los cambios minuto a minuto, los altibajos de su relación; el amor se entromete en cada momento de la vigilia (y en muchos del sueño). El segundo es el «hecho» de la superioridad de la persona amada. Ella es usualmente idealizada, dotada de poderes y atributos casi sobrenaturales, percibida como la criatura más maravillosa en el mundo. El amante se regodea en la gloria reflejada por el objeto amado, y cree (o teme) que la vida no merecerá ser vivida si este se marcha. La *raison d'être* del amante y su autoestima se encuentran inextricablemente ligadas a la reciprocidad continua del amor (Person, 2007, p. 12).

Como hemos visto, las mujeres protagonistas de las obras de Mariana de Althaus tienen el imperativo de tener y retener a un hombre, un imperativo dado por Otro que sostiene y conmina hacia la visión romántica del amor. Estas mujeres buscan a un hombre porque un Otro se lo ordena. Pero, dicho esto, se podría extender la interpretación

al hecho de que la misma pareja se convierte en el Otro y cumple sus funciones. Ya hemos visto las grandiosas cualidades que estos personajes les atribuyen a sus parejas (o futuras parejas idealizadas) y las ansias por complacerlos que tienen. No solo son héroes y ángeles, también son quienes inspiran sus creaciones artísticas o quienes son inspirados por estas mujeres; es decir, ser musa o ser artista —la razón de ser de cada una de esas posiciones— depende de complacer al artista o a la musa respectivamente. Sin la pareja, no son musas ni artistas (no son nada), todo pierde sentido. Vemos, pues, que no es (solo) el Otro el que conmina a tener una pareja estable, sino que la misma pareja se ha convertido en el Otro.

Esto se da en el ideal (el proyecto) del amor romántico, pero algo se puede aplicar análogamente para el caso de la madre y la patria: son también Otros que, tal vez, no apasionan u obsesionan, pero que se dan por sentados y pueden generar sentimientos de pequeñez frente a ellos. Son, para efectos de los proyectos de familia o de nación, quienes dan sentido de identidad a sus hijos o ciudadanos. Estas son, pues, las sensibilidades románticas con las que aparecen las protagonistas de las obras de Mariana de Althaus al inicio de las obras. Los sentimientos de indignidad y desamparo (de culpa) por el abandono del Otro pueden, entonces, comprenderse plenamente: es el derrumbe de todo aquello que daba sentido a la vida.

RON Y TABACO: EVASIÓN Y REVELACIÓN

El consumo de alcohol, tabaco u otras drogas cumplirá una doble función en la secuencia de acontecimientos descrita anteriormente: en primer lugar, contribuirá a que los abandonados mitiguen su pena o su sensación de culpa (o, al menos, intenten hacerlo); en segundo lugar, el estado alterno de conciencia los ayudará a darse cuenta del engaño en el que habían venido viviendo y precipitará su desencanto y su cinismo, pero también su alivio y reinvencción.

Los suicidas o casi suicidas de *En el borde*, Adrián y Vera, han llevado al borde del precipicio una botella de ron y una cajetilla de cigarros, respectivamente. Durante su conversación, comparten el licor y Vera le ofrece cigarros a Adrián, pero este los rechaza porque «hace daño». La intención de estos personajes al haber traído estos elementos al lugar de su suicidio puede interpretarse de distintas formas. Por un lado, el consumo de alcohol y tabaco les puede servir como una forma de darse valor para arrojar al abismo. Por otro lado, su consumo puede ser una forma de paliar la pena causada por el abandono de sus respectivas «musas»; es decir, para olvidar una cruel manifestación de la «realidad». Por último, el estado alterno de conciencia que les puede dar el tabaco y, sobre todo, el alcohol, puede ser una ayuda para comprender razones que su estado «normal» de conciencia les impedía comprender; dicho en otras palabras, les puede servir para tomar conciencia de otra forma o manifestación de la realidad. El consumo de ron y tabaco puede servir para darse cuenta de lo «absurdo» de sus iniciales sensibilidades románticas respecto del amor y del arte.

Quiero centrarme en las dos últimas motivaciones mencionadas —olvido de una realidad, acceso a otra realidad— y su relación con el consumo de alcohol, no solo por su carácter aparentemente opuesto, sino porque bien se puede caracterizar estas motivaciones como el paso que existe entre aferrarse a la sensibilidad romántica y tomar conciencia de lo absurdo de esa sensibilidad.

Una de las pocas transgresiones que la Vecina se permite en la casa de los «agustines» en *Ruido* —al menos, al inicio— es la de tomar vino, mucho vino, cada vez más vino. Primero acepta el ofrecimiento de una copa por parte de Agusta, más por cortesía que por deseo. Después, continúa aceptando los ofrecimientos, especialmente cuando se va percatando, poco a poco, de que su esposo efectivamente la ha abandonado. En el momento en el que, después de hablar por teléfono con un amigo de Andrés, al fin toma conciencia plena de que su esposo la ha dejado, ella es la que pide más vino. En otro momento, se declara borracha,

pero minutos después, ya con la Vecina vomitando en el baño, Augusta declara: «La vecina está muy bien, tiene una capacidad alcohólica envidiable» (De Althaus, 2006, p. 336). En este momento, la Vecina solo utiliza el vino como paliativo de la pena que le genera el abandono. El alcohol la ayuda a mitigar la dureza de la realidad inmediata (el abandono).

Sin embargo, es por este mismo estado alterno (de embriaguez) que la Vecina empieza a darse cuenta de circunstancias de su vida (y su sensibilidad) que, tal vez, en un estado de sobriedad habrían quedado bloqueadas o censuradas. Después de haber declarado que su esposo y ella se llevan bien, ya con bastante vino consumido, puede admitir: «Ya no le gusta mi pelo, ya no hacemos picnic, ya no le hace gracia mi risa, ayer me preguntó por qué tengo calzones tan grandes» (De Althaus, 2006, p. 332). Y, así, poco a poco, la borrachera se va convirtiendo en fuente de otras revelaciones (o de admisiones de lo obvio), como cuando la Vecina finge que habla por teléfono con su esposo como en un ensayo de lo que le va a decir cuando tenga que hablar con él: «Solo quiero decirte que ahora entiendo por qué te perturbaban tanto las alarmas. Porque yo las ignoraba. Siempre hice como si no las escuchaba, qué tonta» (De Althaus, 2006, p. 339).

Es como si el estado «normal» de conciencia —es decir, el estado de sobriedad, el aferramiento a la sensibilidad romántica— fuera una barrera para la comprensión de las cosas; como si, para la Vecina y otros protagonistas de las obras de Mariana de Althaus, el estado en el que vivían fuera tan angustiante en su afán de complacer al Otro que dicha angustia se convertía en una especie de droga que les nublaba el entendimiento. El alcohol, paradójicamente, funciona como una vuelta al estado normal —sobrio, no angustiado— de conciencia y, por lo tanto, permite la revelación de zonas del mundo externo e interno que antes estaban ocultas detrás de la aparente sobriedad. Esta «sobriedad» causada por el alcohol contribuye al desencanto de las ideas románticas y precipita el individualismo y el cinismo con el que estos personajes se aventurarán a su reinvencción.

En su borrachera iluminadora, la Vecina va revelando facetas de su mundo interno que contrastan enormemente con la sobriedad, sumisión y culpa con la que llegó a la casa de los «agustines». Ya algo ebria, les cuenta a sus vecinos: «Yo quiero estar contenta, abrir un paraguas y que caigan gotas de él, caminar hacia atrás sin chocarme con nada, yo quiero ser un puñal» (De Althaus, 2006, p. 334). Es decir, a través de este discurso poético, entendemos que la protagonista quiere realizar trasgresión (pues no merecía estar contenta) tras trasgresión (vivir una ilusión, pues en Lima no llueve) tras trasgresión (romper las reglas de lo «normal» sin hacerse daño) tras trasgresión (ser la agresora, no la agredida). Al amigo de su esposo le dice: «Bailo desnuda y sola todas las noches» (De Althaus, 2006, p. 335): más trasgresión o deseo de trasgresión. Incluso, en el acto supremo de ir contra las reglas que, se supone, debe guardar, la Vecina está a punto de tener relaciones sexuales con el joven Agustín. Todo ya no «por culpa» del vino, sino «gracias» a él.

Es no gracias al vino, sino al ron, que los protagonistas de *En el borde* también tienen revelaciones sobre sí mismos análogas a las de la Vecina, revelaciones que, probablemente (pues el desenlace es ambiguo), son las que los disuaden de arrojarse al vacío al final de la obra. Paradójicamente, su desencanto del amor romántico es el que les devuelve las ganas de vivir.

Otra obra en la que el consumo de alcohol cumple funciones sucesivamente paliativas y reveladoras es *Los charcos sucios de la ciudad*. Gabriel ya se ha dado un balazo frente a Andrea, los conocidos han sido convocados y el primero en llegar es Lolo, amigo de Gabriel, con una botella de whisky. Antes de contarle a Lolo lo que ha ocurrido con Gabriel, Andrea prefiere olvidar la realidad:

LOLO: ¿Y dónde está Gabriel?

ANDREA: Qué rico whisky (*Toma un montón.*) Qué rico.

LOLO: Oye, Andrea...¿qué te pasa, ah?

ANDREA: La pasa. (Suelta una risita nerviosa. Toma más. Se atora.)

LOLO: (Le quita el vaso a Andrea.) A ti te pasa algo.

ANDREA: (Le quita el vaso a Lolo.) Nada Lolo.

(De Althaus, 2001, p. 357).

En este momento, Andrea quiere creer que no ha pasado nada y se ampara en el whisky. Más adelante, con ya todos los invitados presentes, Andrea se va a lanzar hacia una botella de ron y a beberla compulsivamente. Es detenida a la fuerza por Lolo y, en la respuesta de Andrea a Lolo, se explicita este afán por huir de la realidad inmediata:

Sí, ya sé lo que estás pensando. Que esto es irreal, ¿no? Esto no puede estar pasando. Nos hemos pasado de vueltas...nos hemos metido ácidos...algo así, ¿no? Seguramente después de un rato se va a despertar y va a venir con legañas y mal humor a decirnos que lo hemos despertado...¿no, Lolo? Y a nosotros nos va a dar un ataque de risa por lo idiotas que hemos sido al tragarnos el cuento de que...Y vamos a abrir una botella de vino y vamos a brindar...¿Sí o no, Lolito? (De Althaus, 2001, pp. 376-377).

Hay una desesperación de parte de Andrea por olvidar la tremenda realidad (por hacer que no sea verdad) y busca en el whisky y el ron una ayuda para el olvido. Lo mismo le ocurrirá a los distintos invitados al suicidio de Gabriel, aunque con distintas motivaciones, intensidades y resultados. Todos, de una manera u otra, sienten la culpa del suicidio de Gabriel (del abandono del que han sido víctimas): Andrea, la enamorada que le fue infiel; Lolo, el amigo más cercano; Juani, el amigo que le prestó su pistola; Iván, el ex amigo que lo traicionó; Sofía, la ex enamorada y la única a quien Gabriel le habló de su suicidio; el Insecto, su proveedor de cocaína. La única que no siente remordimientos es Magda, es la única que no ha sido invitada por Gabriel, pues llegó como pareja de Iván. Todos beben alcohol, incluso, como dice Andrea: «Gabriel compró cuatro botellas de ron para hoy. Qué precavido» (De Althaus, 2001, p. 368). Algunos también consumen cocaína

para atenuar lo terrible de la realidad, para hacer que no sea verdad, como un impulso que los empuja a no aceptar el dolor.

Pero, en medio de ese consumo de alcohol, y tal vez gracias a ese consumo y a las reflexiones que trae consigo, Andrea comienza a pensar (racionalizar) que es probable que el suicidio de Gabriel y la convocatoria a los presentes sean parte de un mensaje que el difunto quería dejar. Es decir, el alcohol también le sirve como ayuda para tener una revelación⁴.

Al igual que *En el borde*, al igual que en *Ruido*, en *Los charcos sucios de la ciudad*, después de una búsqueda de evasión del dolor por el ron, el vino o el whisky, el alcohol mismo sumado a las racionalizaciones lleva a la toma de conciencia de una realidad que, como veremos más adelante, puede resumirse en «no vale la pena» o «lo romántico es absurdo» o «el Otro no existe». El alcohol no produce enajenación, es todo lo contrario: el alcohol ayuda a escapar de la enajenación de la vida sobria y de engaño en que han vivido los protagonistas; así, el estado «alterado» se vuelve el estado más lúcido.

⁴ Veamos los momentos y la evolución de esta reflexión en una Andrea cada vez más ebria: En la escena 7: «Putá madre. ¡Gabriel ha invitado a todo Lima a su velorio! No abran. Esto lo ha hecho a propósito para volverme loca» (De Althaus, 2001, p. 364).

En la misma escena: «Si Gabriel nos ha llamado a todos nosotros, ha sido porque quería que nos encontremos. Para algo» (De Althaus, 2001, p. 365).

En la escena 9: «Solo sigo las instrucciones de Gabriel. Nos quiere decir algo. Yo quiero entender» (De Althaus, 2001, p. 369).

En la escena 11: «Somos los seis invitados de honor a esta fiesta de mierda. Gabriel nos ha metido en este nido de ratas, para que nos comamos los unos a los otros... Para que entendamos algo. ¿Qué?» (De Althaus, 2001, p. 375).

En la misma escena, Andrea se dirige a un Gabriel ausente: «¿Y qué se supone que tengo que hacer ahora? ¿Eso también está planeado? ¿Sabías cómo iba a reaccionar? ¿Quieres saber qué cojudez soy capaz de hacer por ti? ¿Quieres probar mi amor o algo así? ¿Para eso hiciste toda esta mierda?» (De Althaus, 2001, p. 378).

Y en la escena 15, también a un Gabriel ausente: «¿A dónde te has ido? ¿Al paraíso? ¿Al infierno? ¿Estás bien por allá? ¿Mejor que acá? ¿Te has convertido en ángel? [...] ¿Quieres que te siga?» (De Althaus, 2001, p. 386).

De igual forma, en *Tres historias del mar*, Ananú recibe a sus hermanas ya habiendo consumido algo de pisco, pues quería paliar el nerviosismo que le causaba el primer encuentro con ellas y las revelaciones que tenía que darles. Las hermanas también beben. Vania bebe porque es su costumbre en este tipo de reuniones, lo primero que hace al llegar es pedir un trago. Josefina, por su parte, no bebe y rechaza los ofrecimientos cariñosos (de Ananú) y sarcásticos (de Vania) para que acepte un trago. No obstante, una vez que las revelaciones se hacen impactantes, Josefina termina también bebiendo como una forma de asimilar el recuerdo de su madre, el hecho de que tiene dos hermanas y, más cercanamente, el hecho de haber sido despedida recientemente de un trabajo en el que esperaba una promoción.

En las tres hermanas, el alcohol cumple funciones paliativas y reflexivas, pero es particular el caso de Ananú, quien es la única que se emborracha hasta el punto de perder el conocimiento. En su afán, desesperado e infructuoso, por intentar que sus hermanas acepten el ofrecimiento de vivir juntas (o, al menos, de llevarse bien), Ananú termina mezclando el pisco que viene consumiendo con whisky.

Ya ebria, Ananú, la más conciliadora de las hermanas, incurre en una serie de trasgresiones que sirven para la reconciliación de sus hermanas con su madre más que cualquier discurso. Primero, rompe la escultura de las hermanas que ha hecho (Ananú es escultora) e intenta quemarla; luego, poco antes de perder el conocimiento, cuando Vania hace otro de sus cínicos comentarios:

ANANÚ: (Se pone de pie y hace el intento de tirarse encima de VANIA) Eres una hija de puta. (ANANÚ cae torpemente a los pies de VANIA.) Au.

VANIA: ¿Estás bien?

JOSEFINA: Ayúdame a levantarla.

ANANÚ: Puedo sola, puedo sola. (Gatea hacia el sofá y se echa.) Son unas hijas de puta. (Se duerme. Silencio).

(De Althaus, 2003a, p. 17).

A la mañana siguiente, se disculpará. Pero los exabruptos de la pequeña y frágil Ananú colaborarán a que las otras hermanas empiecen a considerar la idea de, al menos, no ser enemigas ni juzgar a su madre. Nuevamente, el alcohol es fuente de revelación; es más, el insulto de Ananú a sus hermanas («hijas de puta») puede interpretarse no solo como una tradicional y automática imprecación, sino como la forma en que Ananú considera a la madre que tanto ha tratado de defender.

En algunas obras de Mariana de Althaus, también el tabaco produce este efecto, aunque de forma distinta. El tabaco no embriaga, pero acompaña y profundiza la reflexión. Es un estimulante, por lo que hace el pensamiento más lúcido; al mismo tiempo, se toma mejor distancia de lo inmediato con un cigarro en la mano, no solo por el efecto estimulante de la nicotina, sino también porque es una forma de asirse a algo (agarrar algo) que puede dar estabilidad en medio de una crisis como la del abandono.

Recordemos que en *La puerta invisible*, el personaje de la Autora está tratando de crear una historia con la que está teniendo problemas de forma y contenido, probablemente debido al miedo de revelar su mundo interior. El Señor del maletín (que en esta obra siempre está junto a la Autora a pesar de ambos) le dice cuando la ve fumar: «Fumas de una manera peculiar. Como si el cigarrillo te hubiera chupado la energía, y tú se la quisieras chupar de vuelta. (Pausa.) No encuentras la idea, ¿no? Te advierto que ahí, en el cigarrillo, no está» (De Althaus, 2004, p. 5). El Señor del maletín no comprende a cabalidad la intención del acto de fumar de la Autora, pero intuye en parte el objetivo: se fuma para «encontrar la idea», para hallar lucidez en medio de la confusión, para crear⁵.

⁵ A diferencia de la lucidez que trae el tabaco a la Autora, el Señor del maletín no puede encontrar la paz pese a todos los elementos de los que se ha proveído y lleva en su inseparable maletín:

Pastillas para la gripe, para la gastritis, para infecciones urinarias, para los cólicos, para dormir, para despertar, jarabe para la tos, para la diarrea, para el estreñimiento, para la

Volviendo a *Ruido*, la Vecina, después de negar que tuviera cigarrillos (tal vez, para no transgredir; tal vez, para no compartir), saca una cajetilla y se pone a fumar. En su dolor (y en su estado de creciente embriaguez), la Vecina reflexiona sobre su estado:

Nada tiene sentido. (*Fuma*) Todo lo que hago son cosas que me invento para tapar agujeros negros. (*Fuma*) Si mañana salgo a la calle y me cae una torre de mierda encima no me voy a sorprender. (*Fuma*) Poco a poco me he ido convirtiendo en una receptora pasiva de excremento. (*Fuma*) Si en este momento se apareciera un hada madrina estoy segura de que no podría pedir el deseo correcto. (*Fuma*) Y si acaso lo pidiera, al poco rato me las arreglaría para echarlo todo a perder. (*Fuma*) Una vez más (De Althaus, 2006, p. 352).

La compulsión por fumar de la Vecina una vez que ya aceptó el abandono, una vez que ya se culpó de él y se sintió indigna, esa compulsión —sumada a su embriaguez— va a ser la que la ayude a dar el

indigestión, multivitamínico, insecticida, talco para los pies, inhalador para el asma, gafas para leer, para el sol, largavistas, crema para las torceduras, para las picaduras, para los rayos UVA, vendas, encendedor, desodorante, algodón, tapones para los oídos, un cómic para el aburrimiento, una agenda para la amnesia, una bandera blanca para solicitar la paz, un desentornillador, una tijera, una aguja, un bigote postizo, un diccionario enciclopédico para la duda, un chocolate para la depresión, una pistola para defenderme de los enemigos, un rosario para las últimas oraciones y una tarjeta de crédito, por si al final tengo que comprar mi vida...

(*Busca con desesperación*)

¿Y para el miedo? Tantas cosas inútiles, pero nada para lo más grave de todo. Tantos remedios, tantas herramientas, tantos artilugios...y ninguno sirve para curar el MIEDO.

(De Althaus, 2003b, p. 35).

Es decir, tantas precauciones no sirven para nada, porque solo paliar. A diferencia del consumo de alcohol y tabaco de Adrián, de Vera, de Andrea, de Josefina, de Vania, de Ananú, de la Vecina y de la Autora, los artículos del maletín del Señor no llevan a ninguna revelación: no quitan la culpa, no quitan el miedo y finalmente, no eliminan la angustia por no complacer al Otro.

siguiente paso en su desarrollo: el descubrimiento de que eran Andrés y los «agustines» (y el gobierno) —no ella— los responsables⁶.

Así, podemos ver que, en las distintas obras de Mariana de Althaus, las borracheras (o los estados alternos de conciencia) cumplen la función de mitigar una pena romántica: el abandono de un Otro. Sin embargo, esas mismas borracheras son las que contribuyen a la generación de una sensibilidad posmoderna en la que se toma conciencia de que estas penas románticas no valen la pena, que lo perdido no es lo que se creía que era.

LA REVELACIÓN: EL GATO ERA AZUL

En la obra *Efímero*, un personaje femenino —Lunar— busca a su gato Efímero que se ha perdido (aunque Lunar le atribuye a la mascota la voluntad de haberla abandonado). Escena tras escena, Lunar conversa con distintas mujeres a las que interroga sobre el paradero de su gato al tiempo que reflexiona sobre el por qué del abandono al que su mascota la ha sometido. Un detalle saltante de esta búsqueda es que, mientras Lunar afirma con creciente insistencia que su gato es negro, todas las demás personas que lo han visto afirman que es azul. En la escena final, aparece Efímero; Lunar lo ve y dice: «Ahora que lo miro bien, sí es azul. A mí en realidad me gustan los gatos negros. [...] Adiós, Efímero» (De Althaus, 2007, p. 167).

⁶ Si bien la ingesta de alcohol y el uso de tabaco no aparecen en absolutamente todas las obras de Mariana de Althaus, de alguna manera todos sus protagonistas abandonados buscan una forma de, primero, paliar el dolor y, luego, tener una revelación a través de distintas formas de «alterar» la conciencia. En este sentido, es revelador el caso de la obra *Efímero*. En su versión escrita y publicada, la protagonista abandonada, Lunar, solo bebe un trago a lo largo de la obra. Sin embargo, en la puesta en escena, dirigida por la misma Mariana de Althaus en el 2007, Lunar no solo se emborracha en una escena, sino que fuma marihuana en otra escena que no aparecía en el texto original. Es como si, en el paso del texto escrito al montaje, la autora hubiera querido subrayar el carácter, primero, paliativo y, luego, iluminador del alcohol y las drogas, carácter que pasaba casi desapercibido en la versión original.

La escena del final —la del reconocimiento de «lo azul» del gato— es cotejable con otros momentos de revelaciones finales en las obras de Mariana de Althaus: son momentos en los que el personaje que ha sido abandonado reconoce que el personaje que lo abandonó no era quien parecía ser (y, por lo tanto, ya no le gusta). El personaje abandonado ha vivido engañado por mucho tiempo creyendo que había sido abandonado por el Otro cuando, en realidad, se trataba simplemente de un otro. Es el momento cumbre del desencanto con respecto a lo romántico y el inicio de la reinvencción posmoderna.

A veces, la epifanía (el desencanto) es súbita como en *Efímero*; a veces, es un darse cuenta poco a poco del autoengaño, de la voluntad de creer algo que no era. No importa cómo se dé, la epifanía (desencanto) siempre implica el desmoronamiento de una convicción romántica fuertemente acogida.

En ocasiones, en las obras de Mariana de Althaus, los otros —los que rodean a la persona abandonada— sí se dan cuenta de la verdadera naturaleza del que abandonó; es decir, sí se dan cuenta de que aquel no es quien la abandonada supone que es (en *Efímero*, todas, salvo la protagonista, se dan cuenta del verdadero color del gato). Los otros consiguen ver mucho más que lo que, en su engaño o su ilusión, puede ver la amante, la hija, la ciudadana. Person, en su estudio sobre el amor romántico, describe esto como característico en la pasión amorosa:

[...] los amigos con frecuencia sienten dudas. Los de ella dirán (aunque no en su presencia) «Él no vale la pena. ¿Qué es lo que ve en él? Solo la lastimará, no es de confianza». Los de él, «No es muy atractiva ni tan lista. Me pregunto qué le verá. Debe ser buena en la cama». Si la persona amada tiene fama o dinero, sus amigos pueden admitir, aunque en sorna, «Bueno, para ella, él es una estrella». Los amigos pueden incluso pensar que los amantes están locos u obsesionados (Person, 2007, pp. 12-13).

De esta manera, son los que rodean a la persona abandonada los que, en diversa medida, contribuyen a la revelación y el desencanto.

De Althaus presenta diversos ejemplos de esta revelación precipitada por los otros, una revelación que implica que otro supuesto del amor romántico se ha derrumbado: la obligación de que la amada sea quien más sabe sobre el amante, el ideal del conocimiento y comunicación absolutos. El principio se ha quebrado: las abandonadas se dan cuenta de que no conocían casi nada de su amado y de que la comunicación que supuestamente tenían era, en el mejor de los casos, superficial, y en el peor de ellos, un engaño.

A veces, como en *En el borde*, es otro quien provee la revelación de que el que abandonó, literalmente, no valía la pena: «perra», «egoísta», dice Lara de la ex pareja de Adrián. «No creo que se lo merezca», dice Adrián respecto de la canción que ha escrito Lara para su ex novio, y solo para él. Los otros, no el personaje abandonado, son los que se dan cuenta de los defectos y las limitaciones del que abandonó. El abandonado está, en un principio, demasiado convencido de la realidad del amor romántico, con todo lo que esto implica, como para tener la lucidez necesaria para la revelación.

Y así ocurre también en *Ruido* con Andrés, el esposo de la Vecina. Desde que toca la puerta de los «agustines», ya hay una referencia a lo que los demás piensan de él. Antes de abrir, Augusta le pregunta a la Vecina por su identidad: «¿La esposa del malhumorado del carro azul?». Después de una pausa, la Vecina se ve obligada a admitir: «Sí» (De Althaus, 2006, p. 321). En otros momentos de la obra, Andrés es identificado por los «agustines» como «el idiota del carro azul». La Vecina no defiende a su esposo de estos insultos, pero sí se siente mortificada por ellos, al menos, en un principio. Así como Lunar en *Efímero*, la Vecina va tomando conciencia de que todos ven a su esposo de una manera distinta a la manera como ella lo ve: todos ven a un idiota donde ella ve a un héroe o a un ángel (o a un Otro). Finalmente, después del abandono y varias copas de vino, la Vecina ya puede darse cuenta o admitir que «el gato era azul» —haciendo referencia a *Efímero*— y gritarle al amigo de su esposo: «no necesito la compañía de un esposo inerte,

no me va a hacer falta el idiota del maldito carro azul» (De Althaus, 2006, p. 335).

La Vecina se aferraba a la idea tradicional (romántica) de que quien más conoce a un hombre es su misma esposa o su amada (o quien más conoce a su gato es su dueña, en el caso de Lunar), pero la autora presenta en esta obra la visión opuesta: todos alrededor se dan cuenta de algo que la esposa o la amada (la dueña) no conoce. Esta, eventualmente, se ve obligada a admitirlo y, al hacerlo, cae en la cuenta de que nunca le gustó lo que era su pareja (su gato) y que todo el dolor, el miedo y la culpa no valieron la pena.

También Andrea (*Los charcos sucios de la ciudad*) cree que ella —como pareja de más de cuatro años de Gabriel— es la que más lo conoce y, por ende, ella es la llamada a sentirse más culpable y desentrañar las razones de su suicidio. Pero la protagonista, en su conversación con los invitados a la «fiesta de la muerte», se va dando cuenta de que había zonas —muchas zonas— de Gabriel que otros conocían más que ella. El momento más dramático, en este sentido, es cuando Andrea se entera de que fue a Sofía —ex enamorada de Gabriel— a quien este le contó sus intenciones de suicidarse; más aun, Sofía ha llegado a la reunión invitada por Gabriel para tener relaciones sexuales: Gabriel le era infiel con ella o, al menos, pretendía serlo. Con menos claridad que la Vecina y que Lunar, Andrea también se va dando cuenta de que Gabriel no era quien ella pensaba que era, que había otros (y, especialmente, otra: «la otra») que sabían más de él que ella.

Así, el final de *Los charcos sucios de la ciudad* es ambiguo: ¿Es Gabriel el ángel incomprendido en un mundo terrenal que quiere que su amada lo siga al Paraíso? ¿O es un egoísta cobarde y cruel que quería vengarse de una manera mezquina de su pareja, de sus amigos y conocidos? ¿Era negro o era azul el gato? Como dije, el final de esta obra no pretende dar una respuesta cerrada. Sin embargo, el reproche que el personaje de Magda le da a Andrea al final (hasta Magda se había percatado de más cosas sobre Gabriel que la misma Andrea) nos puede inclinar

a pensar que Gabriel no era quien Andrea y, quizás, todos pensaban. Dice Magda:

Ése se mató porque era un cobarde, un pobre débil que prefirió evitar sus problemas y pasarle [sic] la cuenta de sus desgracias a su enamorada y sus patas. Así que deja la telenovela, hazme el favor. Y por si acaso, esto no te lo digo porque me hayas caído bien, ah... [...] Sino porque me joden las huevonazas que se suicidan por amor, ¿entiendes? ¡Me revientan! Puede que hayan [sic] miles de razones para matarse, ok...;Pero por un hombre...! (De Althaus, 2001, p. 386)⁷.

Un caso inverso de revelación se da en *Tres historias del mar*. Aquí, en un inicio, Josefina y Vania tienen una idea de su madre como la mujer egoísta que las abandonó a ellas y a sus padres por complacerse a sí misma. Sin embargo, esta impresión va cambiando. Es cierto que no llega a haber una justificación de lo que hizo la madre, pero sí hay un acercamiento a la comprensión de sus sentimientos y acciones.

⁷ Una mención especial y aparte merece el personaje de Magda. Este es el único personaje que no fue invitado por Gabriel a la «fiesta» de su suicidio; llega como pareja de Iván. Desde que llega, ya da indicios de su personalidad: anuncia que se llama «Magdalena» pero que eso le suena «a llantos y a piedras», por lo que prefiere que le digan «Magda». A lo largo de la trama, va dando más muestras de su menosprecio por las convenciones y de su objetivo casi único: gozar. Se burla de la muerte y del amor; hace bromas sobre el suicidio de Gabriel; ha llegado con Iván pero termina bailando y besándose con Juani; siempre pide más alcohol. Todo esto hasta llegar a la admonición final que le hace a Andrea, citada anteriormente: «¡Pero por un hombre!». Y la actitud de Magda, si bien puede interpretarse como el cinismo posmoderno en su última expresión, también puede ser el reflejo de la insolencia frente a las convenciones e hipocresías que Peter Sloterdijk prefiere llamar «quinismo», para distinguir esta actitud del cinismo (véase: Sloterdijk, 2003). El cinismo es un reflejo de los tiempos posmodernos; el quinismo es romántico. Pese a que es una actitud que precisamente, como lo hace Magda, se burla de los ideales románticos del amor, la muerte y el arte, el quinismo es romántico en su carácter de enfrentamiento individual e insolente a lo que se espera de uno. La insolencia de Magda es un anticipo de otra de las constantes (que analizaré más adelante) en el motivo del abandono y revelación en la obra de Mariana de Althaus: el rechazo al imperativo de ser la Mujer Maravilla.

La lectura de fragmentos de su diario, los diálogos imaginados con la madre, la noticia de que esta las fue a buscar poco antes de morir, entre otros elementos, van ablandando a las hermanas hasta el punto de empezar a considerar (aceptar sería demasiado) el último deseo de su madre: que las tres vivan juntas en la casa de playa. En las otras historias, la revelación entraña el hecho de que todo lo que parecía positivo resultó ser negativo; en esta, es lo opuesto con matices: todo lo que parecía negativo parece que no lo era tanto. El aparente egoísmo y la indolencia de la madre empiezan (solo empiezan) a ser interpretados como unas inmensas ganas de vivir intensamente el momento: «Trataba de eternizar esa pureza que tiene todo comienzo de una relación. Cuando las cosas empezaban a decaer, empezaba a sentirse aprisionada» (De Althaus, 2003a, p. 16), explica Ananú. Josefina y Vania ya no juzgan, ahora tratan de entender, aunque se niegan aún a perdonar. Como dice Lipovetsky:

[...] nuestro imaginario de la fidelidad es tan idealista como realista. Idealista porque seguimos creyendo, a pesar de todo, en un ideal de amor que triunfe sobre el desgaste del tiempo. Realista porque el esfuerzo requerido no tiende ya a lo «eterno». La fidelidad posmoralista conjuga la vaga esperanza del «siempre» con la conciencia lúcida de lo provisional. Si los amantes ya no se juran «eterna fidelidad» es porque, en cierto sentido, han interiorizado, aunque rechazándola, la dura ley realista de la inconstancia y de la precariedad del deseo amoroso. Ser plenamente fiel mientras se ama, luego el juego de la vida está de nuevo abierto (Lipovetsky, 1994, p. 69).

Josefina y Vania comprenden los imperativos al goce del posmodernismo, la necesidad individualista de vivir el presente contenida en ese imperativo que, desde un punto de vista (el del abandonado), puede significar un atentado contra la estructura de sentimiento romántica al representar el individualismo egoísta en una de sus expresiones más notorias; pero que, desde otra perspectiva (la del que abandona),

puede ser precisamente el acto de amor romántico por excelencia: el riesgo absoluto por amor. La ambigüedad de estas interpretaciones es la misma que desencadena en las tres hermanas de *Tres historias del mar* la colisión de sentimientos respecto de su madre al final de la obra.

En *Ruido*, como vimos, la línea de trama del abandono personal se entreteteje con la del abandono del gobierno de manera que ambos se resuelven casi en una misma toma de conciencia. Y lo mismo podría decirse de la relevación respecto de quien abandona. Una vez que la Vecina ha comprendido y aceptado que «el gato era azul» (que Andrés era un idiota), su interés y atención (precipitado por las terribles noticias en la televisión) se centran en las muertes que están ocurriendo en los «lugares alejados» del Perú; su interés se desplaza hacia ese «ruido» que los «agustines» intentan silenciar. Y también aquí la Vecina, que hasta entonces parecía indiferente a los acontecimientos que no la afectarían directamente, se da cuenta de que el gobierno (la patria) no es quien se pensaba que era: no defiende (o trata de defender) a la población; antes bien, la agrade. Por la televisión, se escucha a Alan García decir: «El concepto de derechos humanos no pertenece a los terroristas, sino que pertenece a todos los peruanos...» (De Althaus, 2006, p. 354). Como se sabe, esa era una de las falacias que se utilizó en esos tiempos para justificar matanzas. Y la Vecina, al oírlo, también en este aspecto se da cuenta de que el gobierno no era quien parecía que era. La idea romántica de nación también se desmorona frente a ella. El desencanto privado por el abandono del Otro que significaba su esposo se entreteteje con el desencanto público por el Otro que representaba el Estado o el gobierno⁸.

⁸ En un plano más onírico (y más pesimista), una revelación interna también precipita una toma de conciencia respecto de la situación externa en el personaje de Vera, en la obra *Volar*. La mujer (al parecer) se suicida entrando al mar y mientras lo hace reflexiona: Un vendedor de dulces sale a trabajar de noche y amanece muerto en la orilla del mar. Unas mujeres reclaman porque les han negado el desayuno a sus hijos. Una niña agoniza en una camilla mugrienta luego de un aborto clandestino y mortal. Un niño

Por supuesto, pese al desencanto de las revelaciones, estas son en la mayoría de las obras de Mariana de Althaus fuente de alivio: la culpa (o al menos la responsabilidad) se traslada a otro («era azul»). Nuevamente, la persona abandonada puede sentirse digna; tal vez, decepcionada y temerosa del futuro, pero digna y lista para reinventarse a sí misma sin los imperativos que una supuesta estructura de sentimiento romántica (o un Otro) le había impuesto.

LA REINVENCIÓN DE LA MUJER MARAVILLA

Como he venido señalando, la gran mayoría protagonistas (personas que son abandonadas) de las obras de Mariana de Althaus son personajes femeninos. Estas mujeres, cada cual a su manera, sienten al menos en un inicio el imperativo de cumplir con las normas que la sociedad contemporánea les impone: buena esposa, buena madre, pero también buena profesional, buena amante, buena gozadora de la vida, buena «todo». Por supuesto, muchas veces los imperativos pueden aparentemente chocar; recordemos que La que teje en *Turquesa* se queja de que algunos la abandonan por «tonta» y otros por «demasiado inteligente». En resumen, otro de los imperativos a los que se enfrentan las protagonistas de los dramas de Mariana de Althaus es el de ser, de alguna forma u otra, la «Mujer Maravilla».

barata que destruirá su cerebro. Un ex policía no comprende por qué no tiene una pensión para mantener a sus hijos, ahora que ha dado su vida por su patria y no podrá moverse nunca más de la cama en la que está. Alguien llora en medio de la calle. Grita palabras que nadie quiere escuchar. (*Silencio*) ¿Qué era peor? ¿Sentir las tripas incendiarse de la rabia? ¿O ya no sentir nada, ni miedo, ni hambre, ni dolor, ni furia? Ya no tengo sentido del tacto, mi nariz ya no goza con los recuerdos de un antiguo olor. Mis pies han dejado de estremecerse al contacto con el agua helada. Ya no siento nada. Ya no siento nada de nada (De Althaus, 2003b, p. 24).

Al igual que con la Vecina, para quien la revelación íntima va de la mano con la revelación pública, con Vera, el vacío interior va acompañado (es causa o consecuencia) de un vacío exterior que la hace no sentir nada.

En esta sección se verá en qué consiste este imperativo y cómo la reinención personal a la que se aventuran las mujeres (después del abandono, la culpa, las borracheras y la revelación) pasa, en gran medida, por la renuncia a seguir siendo la Mujer Maravilla, por una especie de «basta, no lo puedo hacer todo». Y es con alguna variante de este rechazo que suelen concluir las obras de la autora. Como señalé al inicio del capítulo, es muy difícil establecer si esta renuncia a ser la Mujer Maravilla es una acción posmoderna (pues se rechaza el imperativo romántico de ser la heroína salvadora) o, más bien, una acción romántica (pues se renuncia al imperativo posmoderno de ser una *yuppie*, la mujer contemporánea que todo lo puede). Este análisis no pretende dar una respuesta definitiva; es más, desde mi punto de vista, no existe una respuesta definitiva pues, en este aspecto, las obras de Mariana de Althaus dejan un final abierto a la interpretación del público o los eventuales directores. Lo que es innegable es que la renuncia a ser la superheroína es otra manifestación del choque entre las sensibilidades romántica y posmoderna.

La sociedad posmoderna exige una suerte de mujeres maravilla que todo lo pueden. Lipovetsky ha dicho al respecto:

[...] con la posmujer [mujer posmoderna] de su casa, el destino femenino entra por primera vez en una era de imprevisibilidad y de apertura estructural. ¿Qué estudios realizar? ¿Con vistas a qué profesión? ¿Qué trayectoria profesional seguir? ¿Casarse o seguir en concubinato? ¿Divorciarse o no? ¿Qué número de hijos y en qué momento? ¿En el marco de la institución matrimonial o fuera del matrimonio? ¿Trabajar a tiempo parcial o a tiempo completo? ¿Cómo conciliar vida profesional y vida maternal? Todo, en la existencia femenina, es ahora objeto de elección, de interrogación, de arbitraje (Lipovetsky, 1999, pp. 218-219).

Ser la Mujer Maravilla es, pues, otro de los imperativos con los que tienen que cargar las mujeres de nuestros tiempos. Y esta obligación (y el rechazo a la obligación) está presente abierta o discretamente en

las obras de Mariana de Althaus y es parte fundamental del desenlace del motivo de abandono y reinvencción aquí analizado.

Solo por citar un ejemplo, en *Los charcos sucios de la ciudad* se hacen referencias directas a la autosuficiencia (o aparente autosuficiencia) de Andrea: «Y la mujer maravilla...¿llora?» (De Althaus, 2001, p. 379), le pregunta Iván a Andrea segundos antes de la infidelidad que esta va a cometer con él. Andrea, intuimos, se creía una mujer que todo lo podía: tenía su pareja (aparentemente bien establecida) y era (se creía) autosuficiente económica y emocionalmente, aparte de ser la consejera a quien recurrían los amigos para desahogar sus malestares. Por supuesto, todo esto se derrumba cuando su amante se suicida frente a ella; todo su universo tendrá que ser revisado: la «Mujer Maravilla» llorará, es decir, renunciará a su condición de heroína que todo lo puede.

Pero la obra en la que más se resalta la figura de la Mujer Maravilla es *Efímero*. A lo largo de las escenas de esta obra, la superheroína va apareciendo frente a la protagonista Lunar en la forma de muñecas, pósteres, figuras que bailan, llaveros, etcétera. Finalmente, en la última escena, aparece la misma Mujer Maravilla en persona⁹. Su mensaje es desencantado: «Soy la heroína más respetada e importante del mundo, pero no tengo tiempo para pensar en lo que quiero, ni para conversar con mi esposo ni para nadar en el mar» (De Althaus, 2007, p. 164). La Mujer Maravilla ya piensa más en sí misma que en los demás. Y, como si esto fuera aún poca evidencia de sus deseos de reinvencción, esta Mujer Maravilla está embarazada —algo aparentemente incompatible con su estatus como la heroína de todos—. Lunar le pregunta: «¿Y cómo podrás seguir peleando contra los malos con un hijo?» (De Althaus, 2007, p. 165). Una respuesta previsible (tal vez, romántica y militantemente feminista o, tal vez, tercamente *yuppie*)

⁹ En la puesta en escena, dirigida por la misma Mariana de Althaus en 2007, la Mujer Maravilla aparece con todo el esplendor de su atuendo en medio de la impactante música que caracterizó la serie televisiva sobre la superheroína.

a esta pregunta pudo haber sido una que reflejara aquel imperativo femenino contemporáneo que dicta que no hay incompatibilidad entre una cosa y la otra, algo así como: «puedo ser madre y trabajadora (superheroína) al mismo tiempo sin que eso afecte lo uno o lo otro». Sin embargo, la respuesta de la Mujer Maravilla de *Efímero* es reveladora en muchos sentidos: «Ya no voy a seguir peleando. Dejaré de ser la Mujer Maravilla. [...] Me siento tan bien ahora que por fin lo he dicho» (De Althaus, 2007, p. 165). Nuevamente, surge la pregunta sin respuesta: ¿es esta renuncia un acogerse a ideales románticos burgueses (esposo, hijos, nadar en el mar) o un abrazar la sensibilidad posmoderna de pensar antes en la propia satisfacción que en la lucha por el «bien»?

Sea como fuere, la respuesta de la Mujer Maravilla en *Efímero* se puede extrapolar a los finales de muchas de las obras de Mariana de Althaus. Después del abandono, la culpa, la embriaguez y la revelación, el desencanto de los personajes los lleva a rechazar todo lo impuesto, todo lo que se «debe hacer», y sustituirlo por el «pensar en lo que quiero». Porque, finalmente, el imperativo de ser la Mujer Maravilla surge también del imaginario masculino. Así como alguna vez este imaginario devaluó a la mujer como inferior al hombre y, luego, la elevó como su inspiradora angelical (otra forma de quitarle su humanidad), ahora hay una tercera mujer. Lo señala Lipovetsky: «A la primera mujer se la diabolizó y despreció; la segunda fue adulada, idealizada, colocada en un trono. Sin embargo, en todos los casos la mujer se hallaba subordinada al hombre, era él quien la pensaba, se la definía en relación con él; no era nada más que lo que el hombre quería que fuese» (Lipovetsky, 1999, p. 218). Ahora habría una tercera mujer que ya no depende de lo que la perspectiva masculina ha determinado que «debe ser». Pero las mujeres maravilla de las obras de Mariana de Althaus aún —en los inicios de las tramas— no son dueñas de su propia imagen: deben ser para los otros y para ellas mismas (o para el Otro) la Mujer Maravilla.

La misma Vecina de *Ruido* tiene, originalmente, el imperativo de ser una suerte de Mujer Maravilla. Quiere ser buena esposa, buena amante (le preocupa que su esposo crea que sus calzones son muy grandes), buena profesional (recordemos que se dedica a la computación, una carrera que en los años ochenta en el Perú no era común, sobre todo, para mujeres). Es también la protectora de su esposo. El mismo incidente que precipita la trama en *Ruido* es un ejemplo de ello: la Vecina ha ido a casa de los «agustines» a pedido de su esposo, pues es a este al que le molesta el ruido de la alarma: «[...] mi esposo estaba tratando de terminar un artículo y no podía concentrarse con la alarma, y me pidió que viniera a pedirles que la apaguen» (De Althaus, 2006, p. 322). Es la Vecina (ya en pijama) la que tiene que salir a la calle, es ella la que tiene que afrontar la vergüenza de pedir un favor a los vecinos; el hombre solo ordena y debe ser complacido para que haga su trabajo —su importante trabajo de escribir un artículo— sin ruidos molestos.

Se puede decir que, en distintas formas e intensidades, las protagonistas de Mariana de Althaus sienten el imperativo de ser la Mujer Maravilla y, después del proceso que se inicia con el abandono, terminan rechazando esta supuesta obligación. Lara, Andrea, Josefina, Vania, Ananú, Vera, La que teje, la Autora, Arena, la Vecina, Lunar; en todas ellas, en algún momento, se puede rastrear esta intención por complacer (salvar) a algún otro y por ser autosuficientes; y en todas, de distinta manera, se puede detectar el ulterior rechazo a este imperativo. Después del desencanto, estas mujeres optan por la reinvención de sus personas, síntoma de que sus valores románticos y sus imperativos se han desmoronado. Tienen ya una conciencia de lo efímero de todos los aspectos que alguna vez consideraron eternos e invariables, y optan por cambiar; sin embargo, ahora también saben que todo cambio, que todo nuevo estado, será provisional.

La que teje en *Turquesa*, como vimos, está buscando a alguien que acepte la chalina que está tejiendo y se quede con ella. Después del

último abandono por parte del Hombre que no acepta la chalina con los pretextos de que no tiene frío y de que el turquesa no le sienta bien, La que teje decide dejar de pensar solo en los demás. Por ello, cuando el Hombre vuelve, porque ahora sí tiene frío, y le pide la chalina, ella le responde:

MUJER: Ya no puedo regalártela.

HOMBRE: ¿Por qué?

MUJER: Se la regalé a otra persona.

HOMBRE: ¿A quién?

MUJER: A mí.

(De Althaus, 2003c, p. 6).

La «Mujer Maravilla» ahora piensa en sí misma, ya no «teje» para que los demás no tengan frío. Ya se hartó de ser la Mujer Maravilla.

Ahora sí aparece la verdadera tercera mujer de la que habla Lipo-vetsky: aquella que se crea su propia imagen. Y, en los casos de las obras de Mariana de Althaus, se la crea a través de un cambio, de una reinención de sí misma. Después del abandono sufrido, estas mujeres ya no quieren conocerse a sí mismas —y menos a través de imaginarios masculinos—, ahora quieren (re)inventarse a sí mismas. Podemos decirlo de otro modo: después del desencanto, para estas mujeres ya no hay esencias inmutables, solo existen las apariencias cambiantes.

Una de las formas de este cambio puede ser el suicido o idea del suicidio: esto se da en *En el borde*, *Los charcos sucios de la ciudad* y *Volar*. Pero es en *Efímero* donde encontramos con mayor intensidad y frecuencia la intención de reinención: una serie de mujeres que están atravesando un proceso de cambio, un inicio de nueva vida, una reinención, que es la que la Vecina de *Ruido* recién empieza a comprender¹⁰.

¹⁰ En *Efímero*, de las distintas mujeres con que se encuentra Lunar, una se va de viaje a vivir con un hombre que conoció por Internet, otra ha decidido poner su escuela para

Se (sobre)entiende que todos estos cambios son efímeros: en cualquier momento puede volver a haber otro cambio, pero todos implican un afán de gratificación personal y de abandono de aquello que «se suponía» debían ser, sea la Mujer Maravilla o la «mujercita maravilla».

El gran cambio de la Vecina en *Ruido* —su renuncia a ser la Mujer Maravilla— es más sutil y paulatino, pero es al mismo tiempo más dramático. Su parlamento final nos da una mejor idea de esto. Dice la Vecina: «El país se cae a pedazos. Yo no quiero seguir así. Voy a buscar a mi esposo. Voy a preguntarle por qué me abandonó. Voy a exigirle que me pida disculpas. Si me dispara un militar no me importa. Siempre quise salir en toque de queda» (De Althaus, 2006, p. 356). En su caso, implica un enfrentamiento a sus miedos: a su miedo a ser feliz («no quiero seguir así»), a su miedo a su esposo («voy a exigirle»), a su miedo al estado de violencia del momento («si me dispara [...] no me importa»). El deseo de salir en toque de queda resume el deseo de transgresión al encierro en el que ella misma se había puesto. No es, como mencioné antes, un final feliz; pero sí es un final en el que el dolor es enfrentado y tiene como resultado un desencantado alivio, un final en el que el dolor ya no se va a permitir: La Mujer Maravilla va a transgredir (y efectivamente transgrede) la ley —el toque de queda— en busca de su propia reinvencción. El dolor sufrido finalmente no vale la pena.

Como comentario final, añadiré que en *Ruido* no solo la Vecina es abandonada por su esposo, Augusta también ha sido abandonada por el suyo y, por ello, vive ahora solo con sus dos hijos. Recordemos que también Agustín es abandonado por las mujeres, pese a que

empresarios después de llevar a la quiebra a dos empresas, otra quiere que la despidan de su trabajo de mesera para realizar sus sueños, otra acaba de abandonar al marido, otra ha empezado a salir con mujeres pues ya los hombres la cansaron, otra ha cambiado su línea en servicios de unión de parejas, otra se ha convertido de pitonisa en modelo, otra se va a Argentina a seguir su carrera profesional, y, por supuesto, la Mujer Maravilla está embarazada y ha decidido dejar el oficio.

él se enamora «eternamente» todos los meses. La diferencia es que la Vecina sale en toque de queda (transgrede, se reinventa), mientras los «agustines» se quedan encerrados en busca de olvidar el «ruido» con sus sistemas de abastecimiento y su música punk: no asumen el desencanto por el abandono y, como consecuencia, no se reinventan a sí mismos. La Vecina, pues, sale; Agusta, Agustín y Agustina le cierran la puerta y, figurativamente, se la cierran a sí mismos.

CAPÍTULO 4

LA TENSION ENTRE LA *TEORÍA* Y LA *POESÍA* EN LA OBRA DE ROBERTO SÁNCHEZ-PIÉROLA. UN ANÁLISIS A PARTIR DE *SEGUROS* Y SU DOBLE

TEORÍA Y *POESÍA*: NO ME ESCUCHAS, NO ME ENTIENDES, NO ME VES

Roberto Sánchez-Piérola realizó estudios de literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y, actualmente, aparte de su actividad como profesor de teatro, dramaturgo y director, escribe ensayos académicos sobre el tema. Estos datos podrían parecer superfluos e irrelevantes si no fuera porque el motivo principal de su obra dramática está vinculado al reiterado y consciente uso de la teoría literaria y filosófica contemporánea, obvia consecuencia de sus estudios y su labor como ensayista. Efectivamente, las obras de Sánchez-Piérola están marcadas por constantes alusiones a lo que podría llamarse la *teoría* (con cursiva). El desplazamiento del énfasis de la atención de los textos literarios propiamente dichos a los textos sobre la *teoría* es una clara marca de posmodernidad; es como si, ante la desconfianza en la cosa misma, se buscara aferrarse a la *teoría* sobre la cosa. No hay verdades, solo hay discursos sobre las supuestas verdades: la posmodernidad en todo su apogeo.

Sin embargo, en las obras de este autor, la desconfianza se extiende también a la *teoría* misma y a su discurso, de manera que —en los universos de estas obras— solo parece haber un discurso que puede aproximarnos a lo verdadero, a la verdadera comunicación: la *poesía* (también con cursiva). La *poesía* aparece en las obras de Sánchez-Piérola

no solo como un arte de lo Sublime que trasciende el discurso teórico (y el discurso cotidiano), aparece también, cuando los demás discursos se han agotado, como la única forma que tienen los personajes para comunicarse, al menos en cierto nivel. De esta manera, se puede decir que el motivo central de las obras de este autor es la tensión entre la primacía de la *teoría* (la posmodernidad) y la *poesía* (lo romántico).

En este capítulo, analizaré esta tensión sobre la base de la obra *SeguroS y su doble*; sin embargo, serán múltiples las referencias a otros textos dramáticos del autor que retratan con igual o mayor claridad el papel central de la *teoría* y la lucha de la *poesía* por imponerse como único discurso válido para la comunicación de los individuos.

La ambientación de las obras de este autor, desde los primeros dramas hasta el presente, parece dar un vuelco que podemos caracterizar como un paso de los campus a las calles; es decir, a lo largo de sus años de producción, Sánchez-Piérola pasa de ambientar sus obras en un contexto abiertamente académico a uno menos «ilustrado». Las dos primeras obras dramáticas de Roberto Sánchez-Piérola —*Porque la noche será siempre negra* (1992) y *Vino la luna* (1993)— tienen como protagonistas a jóvenes estudiantes universitarios que debaten y se enfrentan en torno a ideas (teorías) en busca de explicaciones que nunca llegan. Un tono similar —aunque el elemento universitario ya no es tan evidente— tiene su tercera obra: *Busca un nombre en el silencio* (1994). Estas tres piezas, según José Castro Urioste, integran una trilogía en la obra de Sánchez-Piérola (Ángeles & Castro Urioste, 1999, p. 18). También se puede decir que la temática del enfrentamiento de teorías, el protagonismo de la juventud universitaria y la ambientación casi realista —en la que se puede identificar, por el lenguaje y otros referentes como el uso iterativo de música de los ochentas y noventas, a la Lima contemporánea— le dan unidad a este conjunto de estas obras.

Hay, sin embargo, otro elemento relevante para considerar la anterior como una primera etapa en la evolución del autor: las tres piezas mencionadas son textos que este dramaturgo escribió individualmente.

A partir de la obra *Víctimas* (1999), las obras, si bien conservan la autoría de Sánchez-Piérola, en palabras del mismo autor «fueron creadas durante los ensayos, a partir del trabajo con los actores» del grupo CUER2 (del que Sánchez-Piérola es director). La única excepción es *SeguroS y su doble*, obra escrita independientemente por el autor en 1998, 2001 y 2002. Es decir, esta obra es como un paréntesis de creación individual en un tiempo de creación colectiva. Asimismo, esta obra presenta lo que podría denominarse un estado «intermedio» entre los campus y las calles, entre personajes «ilustrados» y no «ilustrados»¹.

Lo que es invariable en toda la dramaturgia de Sánchez-Piérola —sea individual o colectiva— son, como mencioné, las reiteradas referencias a la *teoría* como aquello que ha marcado la conciencia de la última modernidad y la posmodernidad, la *teoría* en el sentido que le da Fredric Jameson al explicar una de las características de la «muerte del arte» posmoderna:

[...] la teoría parece hacer dos apariciones breves en esta historia [del arte]: la primera, con la apariencia del manifiesto vanguardista, en el que, si bien espuria sigue habiendo no obstante cierta producción artística, y finalmente aquí, en plena posmodernidad, en la cual [...] se ha asignado a la literatura y el arte un lugar secundario, si no una función puramente supranumeraria (Jameson, 1999, p. 159).

¹ *Víctimas* (1999) vuelve a presentar a un(a) joven universitario(a), pero ya no se presentan los conflictos con sus compañeros, sino con sus propias oposiciones internas en contextos como su casa, la calle y la universidad. En *Sobre el encierro y debajo* (2000), los personajes ya no son tan conscientes de las teorías (no son universitarios) pero las intuyen, las expresan y padecen la ausencia de una explicación. *Lo más resistente* (2002), su obra más breve, es un poema (también sobre la falta de explicaciones y certezas) que puede ser recitado o dramatizado por uno o varios actores. *Máquina camino corazón* (2003) presenta a un Hombre abstracto y universal que va siendo guiado por un espíritu-mujer en la búsqueda (inútil) de un sentido. *Palintrópolis* (2005) retoma el tema del padecimiento de la juventud, pero esta vez en una Lima crudamente alegórica. En esta obra también se habla de teorías, también se padece la falta de una explicación, pero no hay universidades ni estudiantes universitarios, ni siquiera personajes ilustrados: son personajes de la calle. Por último, *Interruptor* (2008) presenta a dos niños que se transforman en todo tipo de personajes no «ilustrados».

Más adelante, Jameson recoge, a manera de broma, la queja de algunos profesores sobre aquellos alumnos que «leen a Derrida en vez de a Proust» (Jameson, 1999, p. 159); es decir, aquellos que prefieren la teoría (o retórica) acerca de la cosa antes que la cosa misma.

Aparecen en toda la obra de Sánchez-Piérola (no solo en aquellas piezas teatrales con personajes ilustrados) referencias directas e indirectas a los pensamientos de Nietzsche, Freud, Lacan, Sartre, Foucault, Derrida y los seguidores de estos, entre los más reconocibles. Estos pensamientos teóricos aparecen en distintos grados de intensidad según la obra y, como mencioné, en algunas piezas los personajes se acogen a sus ideas de una manera abierta y consciente, mientras que en otras llegan a ellas intuitivamente o simplemente padecen las consecuencias (los miedos, las incertidumbres) de los universos ficticios en los que estas teorías prevalecen.

Apoyado en diversos autores, Sánchez-Piérola utiliza la *teoría* para crear universos en los que la incertidumbre parece ser la constante, pues dentro de la gran variedad de teorías a las que alude Sánchez-Piérola hay dos ideas que prevalecen: el aislamiento del individuo y la falta de comunicación. Todos los elementos de la *teoría* aparecen para subrayar lo fútil o perverso del lenguaje (de la palabra, del nombre), lo cual lleva a (o es consecuencia de) que el individuo se sienta aislado y a que los otros (los pares) y el Otro (el principio ordenador) no existan o sean generadores de angustias.

Pero, como también se indicó, aparece en estas obras, en contraposición a este discurso teórico, el discurso poético. La *teoría*, en algún momento, se agota; es entonces cuando surge la *poesía*, la poesía de lo Sublime, la *poesía* como el discurso por excelencia de lo romántico. Es ella la generadora de un lenguaje alterno al «inútil» lenguaje cotidiano o teórico, y es también la creadora de una realidad externa y alterna a las circunstancias «reales». La misma declaración de intenciones del grupo CUER2 en su página web refuerza esta visión: «introducimos la palabra solo cuando es necesaria. [...] Trabajamos con imágenes,

sentimientos, ideas y emociones. Es un teatro poético y no aristotélico» (CUER2, 2007, s/n).

En la obra de Sánchez-Piérola, la *poesía* puede aparecer, por un lado, como un discurso opuesto al discurso de la *teoría* que lo pone en tela de juicio, lo derrota (o es derrotado), lo sustituye o provee un paliativo (provisional o definitivo) a la angustia generada por una *teoría* que no provee respuestas. Al tiempo de mostrar esta fascinación contemporánea por el discurso teórico, el autor nos muestra las limitaciones que este exhibe tanto para la comprensión del mundo como para la comunicación con los semejantes (también, en este sentido, se muestran las limitaciones del discurso coloquial). Sin embargo, sus personajes intuyen que hay una suerte de salvación en el discurso de la *poesía*. Si bien pocas veces encontramos lo que se podría denominar un «triumfo» de las fuerzas de la *poesía*, al menos su posibilidad redentora es presentada como alternativa al discurso teórico y al coloquial. Por otro lado, la *poesía* también puede aparecer de la mano con la *teoría* en discursos en los que una no se puede distinguir de la otra. ¿Es poesía o es definición teórica sobre el posmodernismo la queja de Abel en *Vino la luna*? ¿O es acaso una mera queja cotidiana y prosaica?

Quiero vomitar. Los restos de un pastel de crema. Ya no encuentro los papeles firmados. Hay juramentos que se rompen en el estómago. Ni tu olor ni tu contacto. Se acercan. A la dulzura de tus mentiras. A la oscuridad de tu indiferencia. Está de moda recordar. Perdonar. A la gente inteligente. Decir no importa. Ya pasó no te preocupes. No hay problema. Está de moda (Sánchez-Piérola, 2001, p. 22).

El propósito de este capítulo no es describir los rasgos de la *teoría* contemporánea filosófica o literaria —aunque a veces habrá necesidad de estas descripciones— ni analizar las obras de este autor sobre la base de esta(s) *teoría(s)* —aunque también habrá momentos en los que este cotejo será inevitable—, sino mostrar cómo la recurrencia de la *teoría* (el motivo de la *teoría*) en la obra de Sánchez-Piérola la caracteriza

como posmoderna, y cómo la sensibilidad romántica muestra su rostro aquí y allá a través de la *poesía*. Es decir, mi propósito es mostrar cómo se da la colisión de estos dos elementos de sensibilidades opuestas.

SeguroS y su doble fue escrita por Sánchez-Piérola sin la colaboración del grupo CUER2, pero fue compuesta, al menos en sus dos últimas partes, durante la etapa de creación en la que el autor ya trabajaba en colaboración con los actores para la realización de sus piezas. La obra consta de tres piezas breves: la primera, *Seguros* (posteriormente llamada *Seguros I*), es de 1998; mientras que *Seguros II* y *Seguros III* fueron escritas en el 2001 y el 2002, respectivamente. En el 2004, las tres partes fueron presentadas como una unidad en el Séptimo Festival de Teatro Peruano Norteamericano bajo el título de *SeguroS y su doble*. En este concurso, el montaje de esta obra quedó finalista, y el conjunto de las tres piezas breves es considerado por el autor como una sola obra. Cada una de estas tres partes es un breve diálogo entre dos personajes anónimos (en *Seguros III* hay un tercer personaje con esporádicos parlamentos) que exponen las limitaciones del lenguaje o, al menos, del lenguaje que busca transmitir ideas de una manera cerebral o lógica.

En *Seguros I*, encontramos a una Mujer y a un Hombre que no se hablan entre sí, sino que le hablan a un «tercero» que nunca es identificado. Le cuentan su historia como pareja desde el momento en que empezaron a tener conflictos debido a que él le exigía a ella más tiempo para sí mismo, pues ella no lo dejaba trabajar: «No solo era cuestión del tiempo. Ella estaba invadiendo mi privacidad. Se metía en todos los rincones de mi vida. Así no podíamos continuar» (Sánchez-Piérola, 2000, p. 49). Y, a partir de esta tensión, la Mujer y el Hombre van contando la serie de malentendidos a los que esta insatisfacción inicial llevó, hasta que la Mujer cuenta: «[...] me habló de tanto autoconocimiento, autosatisfacción, autocomprensión, autorrealización y tantos autos que en ese momento lo único que yo quería es que se autocallara, pero como era lo único que no autoharía, decidí autohacérselo yo y le dije que se podía ir con su autohuevada a la automierda» (Sánchez-Piérola, 2000, p. 50).

Así, cada miembro de la pareja va relatando (e interpretando) las distintas incomprendiones mutuas hasta la incompreensión final: «HOMBRE: Necesitaba ayuda. Por eso había vuelto a buscarla. / MUJER: Yo no sabía cómo ayudarlo. / HOMBRE: No me quiso ayudar» (Sánchez-Piérola, 2000, p. 52).

Seguros II nos presenta a dos personajes que solo son identificados como Uno y Dos. En esta pieza, no tenemos ningún indicador sobre el sexo o edad de los personajes, pueden ser cualquier persona, cualquier angustiado. La trama gira en torno al intento de ambos por identificar qué es lo que Uno «siente». Desde un inicio, han establecido que no es «miedo» ni «deseo». Luego, continúan con la búsqueda del sentimiento:

DOS: ¿No será furia?

UNO: No, furia no.

DOS: ¿O pena?

UNO: No eso no.

DOS: ¿Duele?

UNO: Mmm...No. No duele. Pero jode.

DOS: ¿Pica?

UNO: ¿Pica? Sí. Sí pica. Un poco. No, sí. Sí pica. Pica.

DOS: ¿Cansa?

UNO: No, no cansa.

DOS: Pero te atonta.

UNO: No, no me atonta. Todo lo contrario. Pone mis sentidos a mil, me acelera, pienso todo a la misma vez, dudo, busco, vuelvo a pensar, sentidos a mil...Sí, me atonta.

DOS: ¿No será alegría?

UNO: No.

DOS: ¿Aburrimiento?

(Sánchez-Piérola, 2004, p. 66).

Es decir, Uno y Dos tratan de llegar a la solución de la identificación del sentimiento de Uno mediante un doble proceso: primero, a través de su cotejo con sentimientos conocidos (miedo, deseo, furia, pena, alegría, aburrimiento) y, segundo, a través del análisis de sus síntomas (dolor, picazón, cansancio, atontamiento). Sin embargo, nunca llegan a la solución de la incógnita. Finalmente, Uno le «contagia» el sentimiento a Dos y Uno deja de tenerlo, de manera que podemos pensar en una estructura cíclica en la que el final se toca con el inicio.

Seguros III empieza con la siguiente declaración: «Yo no me volví invisible. A mí me volvieron invisible» (Sánchez-Piérola, 2004, p. 70)². Esta parte de la trilogía se centra en el diálogo entre el Invisible y un Hombre que —para sorpresa de ambos— lo puede ver. Pocas veces encontramos la intervención de una Mujer, en este caso la madre del Invisible.

La acción se inicia con el choque físico entre el Invisible y el Hombre, y continúa con el descubrimiento y sorpresa del Invisible frente al hecho de que este Hombre lo puede ver. Pasadas las sorpresas e incredulidades iniciales, los dos personajes dialogan sobre las ventajas, las desventajas y las implicaciones de la invisibilidad. Al final, ocurre una transformación en la que el Hombre cada vez escucha menos al Invisible, hasta que ya no lo escucha en absoluto. El Invisible se vuelve inaudible y, con ese angustiante descubrimiento, termina la obra.

Pese a que solo tiene tres intervenciones, el papel de la Mujer (la madre) merece descripción. En su parlamento inicial, cuenta el pasado del Invisible: «Desde chiquito lo veías jugando a que nadie lo veía. [...] Hacía cosas prohibidas y se reía porque decía que nadie lo estaba viendo. Bueno, eso decía. Yo nunca lo vi» (Sánchez-Piérola, 2004, p. 70). Es decir, desde el inicio, a través de la Mujer y el «A mí me volvieron invisible», tenemos la duda sobre si la invisibilidad del protagonista es un juego, una ilusión o si es real. En su siguiente intervención, la Mujer,

² Subrayado en el original.

simplemente se suma a la narración de la acción con una sola frase: «Y sin embargo pasó, estaba pasando, alguien lo vio» (Sánchez-Piérola, 2004, p. 71). En la tercera y última intervención de la Mujer, esta recrea su angustia (su decepción) en el momento del nacimiento del Invisible: «No lo puedo ver. Lo prefiero muerto» (Sánchez-Piérola, 2004, p. 72). Recrea de esta manera el rechazo a su hijo desde su mismo nacimiento.

La obra de Sánchez-Piérola tiene, pues, la marca posmoderna de la fascinación por la *teoría* sobre el aislamiento del individuo y la angustia por la imposibilidad de comunicación, pero conserva la sensibilidad romántica (la nostalgia, la esperanza, la ilusión) de una salvación a través de otro uso del lenguaje: la *poesía*.

Trabajaré principalmente tres temas de la *teoría* contemporánea por ser los de mayor recurrencia en la dramaturgia del autor y los más «de moda» en la *teoría* contemporánea: el nombre de la cosa y el aislamiento del sujeto, el Otro en sus distintas acepciones y manifestaciones, y las nuevas interpretaciones del complejo de Edipo³. Reitero que no pretendo analizar las obras de este autor en el marco de estas teorías, sino simplemente demostrar el uso recurrente del autor (y el ulterior descarte) de estas teorías. Una vez hecho esto, más adelante, se verá cómo esta fascinación por la *teoría* en general se extiende también a aspectos de la teoría teatral del siglo veinte, sobre todo en la del Teatro de la crueldad y la del Teatro del absurdo. Por último, este capítulo concluirá en el análisis de la función de la *poesía* como opuesta a la *teoría* en la

³ No serán tratados en el presente estudio, pero quisiera mencionar brevemente algunos otros elementos que reflejan no solo la conciencia y fascinación del autor (y sus personajes) por la *teoría*, sino la noción del mundo como engaño que padecen sus personajes sobre la base de las teorías que el autor utiliza.

Algunos personajes se creen más allá del bien y del mal, como Trevor en *Porque la noche será siempre negra*, Emma en *Vino la luna*, y también el personaje protagónico (único) de *Víctimas*. Son alusiones a las teorías de Nietzsche sobre el superhombre, tal vez filtradas y matizadas a través de la novela *Demián*, de Hermann Hesse (a la que se hace referencia —en su idea de la superioridad de unos elegidos— en *Porque la noche será siempre negra*). Pero la teoría nietzscheana también aparece dentro de la obra de

obra de Sánchez-Piérola, función que podemos resumir como el rescate de lo romántico (tanto en el sentido de que lo romántico es lo rescatado como en el sentido de que lo romántico es lo que rescata) en medio de una posmoderna tormenta teórica.

EL NOMBRE DE LA COSA Y EL AISLAMIENTO DEL SUJETO

Si bien no son exclusivos de la *teoría* contemporánea, el tema de la limitación del lenguaje y la relación entre la palabra y la realidad son ideas que el pensamiento del siglo veinte retomó en distintas formas. Dicha

Sánchez-Piérola en su noción de la crueldad intrínseca del ser humano, de su naturaleza cruel detrás de las apariencias de ley y orden.

Aparecen también, aunque más sutilmente esparcidos, ecos de las teorías de Jean-Paul Sartre y Michel Foucault. Citaré, a manera de ejemplo, un fragmento de *Seguros III* en el que se recogen conceptos de ambos autores:

INVISIBLE: Al fin y al cabo, eso es lo que soy. Lo que hago. Quizá por eso tampoco me importa si me quieren. Lo que importa es que quieran lo que hago.

[...]

HOMBRE: Algún precio hay que pagar si es que quieres tener algo.

INVISIBLE: Si es que quieres tener algo.

HOMBRE: ¿Y tú no quieres?

INVISIBLE: No. A mí lo que me gusta es hacer. ¿A ti no?

HOMBRE: Sí, pero también me gusta tener.

INVISIBLE: Claro. Lo quieres todo. Hacer y tener. Poder y saber.

(Sánchez-Piérola, 2004, p. 73).

La idea de la ausencia de esencias, de que lo que define la existencia no es algo intrínseco, sino los actos (el hacer), es parte fundamental de la ideología existencialista de Sartre. Y aquí el Invisible la utiliza como una forma más de justificar o resignarse a su estado de no ser visto: uno no es nada, uno no tiene nada, uno solo hace cosas, eso es lo importante. También hay una referencia a la primacía del hacer sobre el ser o sobre el hablar en *Porque la noche será siempre negra*, en la que Nicole reprocha a Trevor y Diego el que solo piensen las cosas y no las hagan. Por último, el «poder y saber» al que alude el Invisible, aunque se trata solo de una referencia al paso no desarrollada posteriormente, es un eco de la teoría de Foucault sobre el conocimiento y el poder: el saber genera poder. Los que saben crean estructuras de poder para «vigilar y castigar» a quienes carecen de conocimiento.

relación entre la cosa y su nombre (si es que acaso tiene nombre) es una de las ideas alrededor de las cuales giran las obras de Sánchez-Piérola, y lo hacen de dos formas distintas: por un lado, el lenguaje no puede nombrarlo o definirlo todo; por otro lado, el vínculo entre el nombre y la cosa puede ser tan estrecho que aquel le da sentido a esta, a tal punto que el discurso (la *teoría*, la retórica) es más real que la realidad y lo que no tiene un nombre no existe.

Respecto de la función del lenguaje en los nuevos tiempos, Beatriz Rizk ha dicho:

[...] una de las cosas que han quedado en claro con el repudio al estructuralismo es que es el aspecto referencial del lenguaje, dentro de un contexto definido, lo que determina las condiciones de la «verdad», del entendimiento, y no la relación del significado con el significante del que se nutre la estructura lingüística (Rizk, 2007, p. 103).

Se ha puesto en duda el vínculo de la cosa con su nombre. Consecuencia obvia de esta duda es la ausencia de comunicación «verdadera», elemento que encontramos reiteradamente en la interacción de los personajes de Sánchez-Piérola.

Las obras de este autor están pobladas de elementos sin nombre: personajes, sentimientos, espacios, materiales, etcétera. Y, muchas veces, esta ausencia es causa de conflicto. Un caso extremo de ausencia de nombre es el del personaje de R. en *Sobre el encierro y debajo*; aunque, en este caso, la ausencia de un nombre no se da por carencia, sino por exceso: el personaje de R. es llamado sucesivamente y sin explicación alguna del cambio: Rodrigo, Raúl, Ricardo, Rubén, Rafael y Renzo. La multiplicación de nombres en este caso, lejos de generar más identidad, la diluye: tener muchos nombres implica no tener ninguno. También ocurren casos de ausencia de nombre de espacios. En *Palintrópolis*, encontramos el siguiente diálogo: «CHELO: ¿Cómo se llama este lugar? / FRANCISCO: Tiene varios nombres. Depende. De acá para allá tiene un nombre. Esa parte tiene otro. Y todo este lado se llama

de otra manera. Ahora, si se quiere referir a toda la zona, eso es ya otra cosa» (Sánchez-Piérola, 2005, s/n). Nunca se llega a saber el nombre del lugar. Y estos son solo dos ejemplos del desconcierto que genera la ausencia de una palabra que defina o tome el lugar de la cosa.

El caso más claro de ausencia de nombre en *SeguroS y su doble* es el de *Seguros II*. En esta parte, la agonía de los personajes Uno y Dos es darle o encontrarle un nombre al sentimiento que sufre Uno y que, luego, es contagiado a Dos. Como vimos, se trata de un sentimiento que combina lo emocional con lo físico que nunca llega a ser identificado. Pero lo que hay que subrayar de esta búsqueda es que, en un momento, los personajes plantean la idea de que, si no tiene nombre, no existe: «DOS: Debe tener un nombre. / UNO: ¿Debe? ¿Por qué? / DOS: ¿Por qué...? No sé, pero todo tiene nombre. / UNO: Osea [sic] que yo no estoy sintiendo nada» (Sánchez-Piérola, 2004, p. 67).

Los protagonistas también consideran la posibilidad de que se trate de una ficción que, en palabras de Dos, «es como una mentira...pero es de verdad» (Sánchez-Piérola, 2004, p. 67). Luego, dudan de que sea una ficción, pues Dos empieza a sentir el mismo sentimiento y, según Dos, «ya no es una cosa que se te ocurrió a ti, sino es algo que nos pasa a los dos» (Sánchez-Piérola, 2004, p. 68). Ya ambos padecen o han padecido lo «sin nombre».

Aunque no de manera tan explícita, ya Sánchez-Piérola había presentado la búsqueda de un nombre como trama de otras de sus obras. En este sentido, es destacable la obra *Busca un nombre en el silencio*. El mismo título juega con la idea de la ausencia (una «búsqueda» implica una ausencia) de un nombre y con la idea del silencio en oposición a la palabra.

En esta obra se presentan en contrapunto las historias de Celina y Mauricio, por un lado, y de Lorenzo y Álvaro, por otro. En algunos pocos momentos, las dos historias se traslapan, no solo en su tema (en el que la unidad de sentido es evidente), sino en sus acciones mismas y comentarios. Por ejemplo: Lorenzo comenta sobre Celina y Mauricio:

«Hablan. Y se confunden. Pero siguen hablando. Total es lo único que pueden hacer. (*Pausa corta.*) El otro día se embriagaron...¿y qué hicieron? (*Pausa corta.*) Hablaron» (Sánchez-Piérola, 1999a, p. 411). Y, por supuesto, en este universo de la palabra devaluada, hablar no lleva a nada, «confunde».

Pero más explícito en cuanto a lo «sin nombre» es la historia de Lorenzo y Álvaro. No es muy clara la relación que tienen estos personajes: compañeros de habitación, amigos, amantes; no obstante, el hecho es que también están absortos en un conflicto de ideas, en un debate sobre la *teoría*. Lorenzo busca «algo» a lo largo de la trama, algo que nunca se nombra; y el hecho de no saber qué es o de no poder nombrar el objeto de su búsqueda exaspera a Álvaro. Desde el inicio, ambos se enfrasan en una discusión al respecto. Copiaré un fragmento de la discusión inicial, pues, a partir de ella, se desarrolla el resto de la trama:

ÁLVARO: ¿Qué buscas?

LORENZO: Buena pregunta.

ÁLVARO: ¿Tiene respuesta?

LORENZO: No. [...] Parece que nunca lo encontraré.

ÁLVARO: ¿Qué cosa?

LORENZO: Lo que estoy buscando.

ÁLVARO: ¿Qué es?

LORENZO: Es pero no tiene nombre.

ÁLVARO: Estás equivocado. Nada puede ser si no tiene nombre.

LORENZO: Exacto. Por eso es nada.

ÁLVARO: La nada no es. Y lo que tú buscas es, ¿verdad?

LORENZO: Correcto, pero no es verdad.

ÁLVARO: ¿Qué?

LORENZO: La verdad existe en cuanto a los nombres. Si lo que busco no tiene nombre no puede ser verdad.

ÁLVARO: Entonces no es.

LORENZO: Por supuesto que es. Si no, no lo buscaría.

(Sánchez-Piérola, 1999a, pp. 411-412).

Nuevamente, aparece la discusión acerca de la realidad de la cosa respecto de su nombre. Más adelante, nos enteraremos de que la búsqueda de Lorenzo es una búsqueda por la búsqueda misma, mientras que Álvaro se exaspera ante la idea de que un proceso (una búsqueda, por ejemplo) no tenga un objetivo que se pueda conseguir (encontrar lo buscado). Álvaro y Lorenzo, Celina y Mauricio —como Uno y Dos en *Seguros II*— viven en un perpetuo estado de discusión por elementos que, al no tener nombre, no son comunicables o no existen.

En *Seguros I* no encontramos la búsqueda por el nombre de un objeto o sentimiento específico, es todo el discurso del Hombre y de la Mujer el que es motivo de malos entendidos por la ausencia de nombres (o retóricas) apropiados para ambos personajes, de nombres que tengan un mismo sentido para el Hombre y la Mujer. El Hombre cuenta sus intentos por transmitir sus ideas o sentimientos y la Mujer sus intentos por comprender esas ideas y sentimientos. Por supuesto, todo es en vano. El discurso del Hombre es trastocado por la interpretación de la Mujer y viceversa.

La teoría de Jacques Derrida sobre la deconstrucción —la noción de que el receptor de un discurso va, en cierta forma, a destruir el sentido del emisor debido a las distintas experiencias de ambos— no solo está implícita a lo largo de *Seguros I*, sino que, en un momento, el Hombre la explicita. Este le cuenta al tercero: «[La Mujer] Desarrolló una capacidad inconcebible para enredar las cosas. Sutilmente *deconstruía* todo mi discurso» (Sánchez-Piérola, 2000, p. 50)⁴. Es decir, aparece la teoría deconstruccionista con nombre propio y específico.

⁴ Cursivas mías.

Risk resume con precisión el impacto de Derrida en la *teoría* contemporánea:

[...] el teórico de la deconstrucción, Jacques Derrida, se encargó de «colonizar la filosofía», al tratarla como cualquier otro género narrativo, cuyo valor surge de sus cualidades literarias y no de las supuestas «verdades» que elucida, siendo, de paso, la «validez incondicional» de cualquier concepto filosófico lo que cuestiona el pensador francés exigiendo irónicamente, a la vez, «una razón para la razón misma». Un concepto filosófico jamás tiene valor de átomo o funciona de forma independiente, siempre está «necesaria y esencialmente» inscrito dentro de un sistema de conceptos relacionados entre sí que derivan su valor y significado de sus diferencias y contradicciones, entre las que, de paso, se incluye al «otro». Este análisis, al hacerse evidentes las contradicciones y disimilitudes entre los ingredientes que conforman el discurso metafísico, desvirtuó el orden conceptual de la filosofía (Rizk, 2007, p. 27).

Y en *Seguros I* no solo se pone de relieve la diferencia entre discurso emitido y el que se recibe, no solo se desvirtúa «el orden conceptual de la filosofía», sino que, como mencioné, se alude directamente a la teoría que trata el tema.

En este caso, no es que la cosa no tenga un nombre, es que el nombre tiene un significado y una connotación distinta para cada uno de los interlocutores. Por ejemplo (para mencionar el conflicto que precipita la trama), cuando el Hombre dice que necesita «un tiempo para mí en que esté solo yo», la Mujer lo interpreta como un rechazo a ella, como una búsqueda de un tiempo sin ella; es más, la Mujer deduce que: «Al parecer él creía que cuando era él para mí no era también él para sí mismo sino solo para mí» (Sánchez-Piérola, 2000, p. 50). Así, ambos se deconstruyen hasta el absurdo, hasta la inevitable separación final.

La ausencia de un nombre para la cosa y la deconstrucción permanente de los personajes genera entre estos una falta de comunicación que se traduce en un absoluto aislamiento. El signo más claro de aislamiento

se encuentra en la invisibilidad del personaje de *Seguros III*. No ser visible es haber perdido el elemento más significativo de la comunicación, sobre todo en tiempos contemporáneos (posmodernos) por el énfasis que existe sobre lo visual.

Más adelante, analizaré la relación de la dramaturgia de Sánchez-Piérola con el Teatro del absurdo. Pero me parece importante mencionar ahora la interpretación de George E. Wellwarth sobre la dramaturgia de Samuel Beckett por su relación con lo visual y la falta de comunicación. Dice Wellwarth:

La idea de Beckett es que si en verdad existimos de alguna forma es en las mentes de los demás, en nuestras relaciones con ellos. En determinado momento de nuestras vidas, no obstante, nos damos cuenta de que los demás ya no nos ven. La comunicación ha cesado, la persona se ha quedado absorta en sí misma, pero nadie puede existir a menos que exista en la mente del otro. *Ergo* ya no existe en realidad (Wellwarth, 1966, pp. 66-67)⁵.

Los demás «no nos ven», esta es la metáfora más clara sobre el aislamiento que se nos presenta en *Seguros III*. Y, como iremos viendo en el avance del análisis, muchas otras obras de Sánchez-Piérola presentan la incapacidad de comunicación de los personajes como consecuencia de la ausencia de un lenguaje que pueda nombrar todo para todos por igual. Es la angustia que plantea la *teoría* contemporánea de la que Sánchez-Piérola y sus personajes son plenamente conscientes.

LAS CARAS DEL OTRO: EL TERCERO MEDIADOR, EL LOGOS, LOS DEMÁS

Otra de las formas en la que las obras de Sánchez-Piérola muestran una fascinación y desencanto por la *teoría* es en las distintas aproximaciones que se le da al Otro en su sentido psicoanalítico: la ficción simbólica que provee sentido. Por lo pronto, la ausencia de un lenguaje «universal»,

⁵ Cursivas en el original.

vista en la sección anterior, se puede analogar con la ausencia de este Otro. Las obras de Sánchez-Piérola están cargadas de alusiones a la teoría del Otro, particularmente en el tema de su ausencia y de la angustia que genera esta falta: la teoría del Otro que no existe. La falta de palabras que nombren cosas, así como las ambigüedades y plurisignificaciones de cada palabra o discurso bien puede vincularse con la ausencia del principio ordenador que representaría un Otro. Y Sánchez-Piérola hace que el Otro se manifieste en distintas formas. En *SeguroS y su doble* aparece en tres formas distintas, aunque no excluyentes: como la figura del psicoanalista (o una suerte de tercero mediador), como el «logos» o el elemento que da sentido y coherencia, y como «los demás».

Recordemos que en *Seguros I* el Hombre y la Mujer no se hablan entre sí. Ambos le hablan a un tercero cuya identidad nunca se nos revela y le cuentan, cada cual desde su propia interpretación, el rompimiento de su relación. Se lo pueden estar contando al mismo amigo, se lo pueden estar contando a sendos confidentes, se lo pueden estar contando cada cual a sí mismo (como una forma de poner orden, a través de las palabras, a algo que no terminan de comprender), se lo pueden estar contando a una suerte de entidad superior, todo en un afán de comprender(se) y justificar(se). Pero, por momentos, *Seguros I* puede dar la impresión de ser una terapia de pareja en la que ambos involucrados le revelan al terapeuta sus impresiones sobre lo ocurrido.

Esto último se relaciona con una de las funciones que la teoría lacaniana le da al psicoanalista. En una de sus últimas búsquedas de la función del psicoanálisis, Lacan indicó que, en tiempos de ausencia de un Otro, el psicoanalista era quien podía adoptar ese rol. Y —repito— los parlamentos de *Seguros I* pueden implicar la presencia o la búsqueda de ese Otro a través de un tercero que arbitre o medie (sobre la base de una suerte de ley) el conflicto y les dé algún tipo de justificación a través de las revelaciones de una terapia. A esto bien se puede aplicar la siguiente observación de Slavoj Žizek:

[...] Lacan sostiene que «todo refugio donde puede instituirse una relación vivible, temperada, de un sexo con el otro, requiere la intervención de ese médium que es la metáfora paterna; en ello radica la enseñanza del psicoanálisis»: lejos de obstaculizar su realización, la ley paterna garantiza sus condiciones. No sorprende entonces que el repliegue del Otro, de la ley simbólica, entrañe un mal funcionamiento de la sexualidad «normal» y la aparición de la indiferencia sexual (Zizek, 2001, p. 394).

Seguros I, con su tercero mediador, ejemplifica casi fielmente esta observación: el Otro es o funciona como el psicoanalista, como aquel que arbitra sobre la base de la ley paterna, ley ante cuya ausencia no es posible «una relación vivible, temperada, de un sexo con el otro», como no es posible sostener una relación en *Seguros I*. De ahí que los protagonistas busquen o inventen un médium que los introduzca a esa ley, aun cuando nunca lo consigan.

Veamos ahora cómo Sánchez-Piérola utiliza la teoría del Otro en su función de principio ordenador a través de la palabra; es decir, de un «logos». Por ejemplo, en gran medida, así aparece en *Seguros II*. Los protagonistas Uno y Dos no buscan el nombre del sentimiento sufrido por simple curiosidad; lo buscan porque, si existe ese nombre, eso quiere decir que existe una entidad que da orden a las cosas (que les da un nombre) para no caer en la nada. La angustia de Uno y Dos es por la posible inexistencia de un logos; es decir, de algo que dé nombre —y, a través del nombre, coherencia— a lo que se vive y padece. Es la búsqueda de una lógica o un sentido a la existencia a través de la palabra ordenadora.

A mi entender, una interpretación posible es que el sentimiento que padece Uno no es otra cosa que la angustia misma por no encontrar un sentido (un nombre), la angustia por estar angustiado. Así, nos encontramos en una situación doblemente angustiante y, a la vez, eternamente cíclica: primero, el sentimiento es la angustia por la inexistencia del Otro (como logos); y, luego, dado que el Otro no existe, se sufre angustia por no poder definir (nombrar) el sentimiento de la angustia por tal

inexistencia. Algunas pistas nos llevan a pensar que de esto se trata el sentimiento al que los personajes se empeñan en dar nombre.

En primer lugar, tanto Uno como Dos reconocen que el miedo y el deseo son la misma cosa. Uno de los imperativos del Otro lacaniano es el del goce, el del cumplimiento del deseo; si no se cumple con este imperativo (del Otro), surge la angustia; es decir, el miedo por no cumplir con lo que se supone que se debe cumplir. En otras palabras, sentir deseo es no gozar (en caso contrario, no habría deseo) y no gozar lleva a tener miedo por no cumplir con el Otro: deseo y miedo son, así, inseparables. Por otro lado, en una de sus descripciones del sentimiento que lo embarga, Uno dice que este sentimiento es: «fuerte, como un vacío, como si algo me faltara, intranquilo. Como un hueco... [...] Adentro. Atrás. Al fondo. No sé. En todos lados, pero no sé dónde» (Sánchez-Piérola, 2004, p. 66). La sensación es de «vacío», de «hueco», y se percibe en todos los lugares (del cuerpo o de la mente). Es una carencia que abarca a todo el individuo, que se puede identificar con la ausencia o inexistencia del Otro, con la carencia de algo que ponga orden, con la carencia de un logos; de ahí, la desesperación porque exista.

La primera obra de Sánchez-Piérola (*Porque la noche será siempre negra*) y una de las últimas (*Palintrópolis*), pese a sus grandes diferencias formales y estructurales, tienen en común la presencia de un elemento —un elemento físico— que parece cumplir la función de darle un orden a las cosas, de mantenerlas en su lugar: se trata del Khórax, en el caso de la primera obra, y del Aire, en el caso de *Palintrópolis*.

En *Porque la noche será siempre negra*, el personaje de Trevor tiene sobre su mesa de noche un caja a la que llama «Khórax». Nunca llegamos a saber de qué se trata. Las preguntas de Nicole sobre el Khórax son siempre respondidas con evasivas por Trevor y Diego. A instancias de Trevor, el mayor del grupo, Diego y Nicole han estado manipulando la vida de una de sus compañeras de universidad, Sandra, hasta conseguir que esta se enamore de Diego y, luego, sea desprestigiada frente a todos los demás. Es un juego de manipulaciones en el que Diego y Nicole

manipulan a Sandra, y Trevor manipula a Diego y Nicole (para que manipulen a Sandra). Al final, todo se revela como un juego de Trevor para vengarse o simplemente burlarse de la tal Sandra con la que tuvo «una aventura pasada». Pero, momentos antes de esta revelación, Sandra le increpa a Trevor:

¡¿Qué mierda querías conseguir?!

A la vez que tira el Khórax contra el suelo dice:

¡¡Contesta!!

Cuando el Khórax toca el suelo se apagan las luces y la música.

Las luces se prenden a intensidad media.

TREVOR: Se ha roto el Khórax [...] Se rompió la unión.

Pausa.

DIEGO: Se acabó tu poder.

Pausa.

TREVOR *mira a Nicole*: Empezó mi poder.

(Sánchez-Piérola, 1992, p. 21).

Quiero concentrarme en los atributos que se le adjudica al Khórax: mantiene una unión y determina el poder. Es decir, también es una suerte de principio unificador, un logos, aunque expuesto de una manera poco realista. La ruptura del Khórax es como el fin de un Otro, cambia las «reglas de juego» a un universo en el que las luces están «a intensidad media», en el que las cosas no son claras, en el que el Otro ha muerto.

Una función similar cumple el Aire en *Politrópolis*. La obra —que tiene como subtítulo «Oda a la ciudad donde se pierde el logos»— sigue la historia de Francisco desde su nacimiento hasta su muerte. Su vida es una cadena de rechazos y abusos por parte de su madre (llamada Gómez) —que lo abandona desde que nace— y de un «adulto»

llamado «Chelo», que lo viola, le roba y lo explota. También el Aire es personaje de esta obra.

Lo resaltante aquí es la función que cumple el Aire. La madre de Francisco aduce querer abandonarlo porque ya le dio el Aire. El Aire es lo único que Francisco dice tener. El Aire es lo que Chelo le roba a Francisco. El Aire es lo que Francisco vende en los microbuses. Y, paralelamente a estas acciones, hay escenas (la mayoría sin parlamento) en las que el Aire realiza o sufre transformaciones: «El Aire se agota», «El Aire se va», «El Aire se escapa», «El Aire se vuelve negro», «El Aire se vuelve violento». El único parlamento del Aire ocurre en la escena «El Aire se escapa»:

Ciudad en que lo gris gobierna
 tu gente es de piedra
 tus caminos llevan sangre derramada
 tu corazón desperdicios
 cementerio de voces apagadas
 ceniza que no cesa de caer del cielo.

(Sánchez-Piérola, 2005, s/n).

El Aire no es solo fuente de vida, causa de muerte y la única posesión que el personaje tiene, el Aire también juzga a la ciudad (Lima), tanto a su paisaje como a sus habitantes (o al paisaje que crean sus habitantes «de piedra», es decir, sin sentimientos).

Así como el Khórax, la ausencia del Aire o el trastoque de su esencia (el volverse negro) significa una pérdida y un cambio; significa, finalmente, la pérdida del logos: el Otro se quiebra, se desvirtúa o se desvanece.

Los acontecimientos de *Palintrópolis* —la madre que rechaza al hijo, el hijo violado por quien debía protegerlo, el abuso del más poderoso, la corrupción, la polución, el (casi) incesto, el asesinato— implican una ciudad que ha perdido su sentido. Esto nos lleva al título de la obra: el palíntropo es lo opuesto al lugar del logos, es el lugar de la locura,

se podría decir que es el lugar de la muerte del Otro y de la angustia de sus moradores⁶.

Derrida, en un comentario sobre Foucault, escribe:

La crisis es también la decisión, la cesura de la que habla Foucault [...] de la elección y la partición entre los dos caminos separados [...], el camino del logos y el no-camino, el laberinto, el «palíntropo» donde se pierde el logos; el camino del sentido y el del sin-sentido; del ser y del no-ser. Partición a partir de la cual, después de la cual, el logos, en la violencia necesaria de su irrupción, se separa de sí como locura, se exilia y olvida su origen y su propia posibilidad (Derrida, 1989, s/n).

El palíntropo es, pues, el lugar de la locura; Lima es la Palintrópolis. Sus personajes padecen las consecuencias de una elección errónea (propia o ajena) de caminos en una ciudad. Como mencioné, estos personajes no son ilustrados, son personajes de la calle: los empleos que Chelo le ofrece a Francisco implican, de una manera u otra, la calle: «¿Llamador, datero, cobrador? ¿Taxista, ambulante, chofer de combi? ¿Guardián, vigilante, serenazgo, guachimán!» (Sánchez-Piérola, 2005, s/n).

La idea de la elección de vías (el camino y el no-camino) no es nueva en el autor. En *Busca un nombre en el silencio*, el personaje de Álvaro, en su búsqueda de un sentido (y un nombre) para todo, le cuenta un recuerdo a su amigo/compañero Lorenzo:

Y no sé cómo fue pero de un momento a otro [...] llegué a una bifurcación. [...] Había una trocha de tierra que pasaba por el parque; pero estaba también la vereda, que hacía el trayecto solo un poco más largo. Y en el lugar en que la vereda y la trocha se bifurcaban, había un árbol. El bendito árbol que me negó siquiera la posibilidad de considerar irme entre los dos caminos, por el gras.

⁶ El solo hecho de que Sánchez-Piérola aluda al palíntropo y al logos es otra muestra tanto de su conocimiento de la *teoría* contemporánea como del uso que hace de esta en su obra. La fascinación posmoderna por la *teoría* está siempre presente.

[...] No sé cómo me detuve. Antes, yo tomaba la vereda, cuestión de principios. No tenía por qué fomentar el uso de la trocha que arruinaba el gras, si había una vereda ahí mismo. Aunque si la trocha ya estaba hecha no había razón para no usarla. Este último era el argumento práctico e impulsivo. Pero yo era idealista y reflexivo. La trocha prometía sentimientos, qué sé yo, la posibilidad de amor, qué sé yo... La vereda eran los principios, no sé, un poco de reflexión, de pensamiento, no sé, no sé... La trocha estaba mal... Había que ir por la vereda... Era un deber... Un imperativo categórico... Si todos fueran por las trochas habrían [sic] más trochas y ya no habrían [sic] parques... [...] La trocha era tentadora, con su promesa de ¿amor?, ¿sociedad? Y yo siempre fui... ¿para qué la gente? Ya había tanta. No sé, mi yo, mi individualidad, mis principios, qué sé yo. [...] Me quedé parado... ¿cuánto tiempo habrá sido? [...] Sentí pasos detrás de mí. Decidí escoger el camino después de que pase el dueño de los esos pasos. [...] Escogió la trocha. [...] Esperé que avanzara un poco. Luego de un instante... Yo no necesito a la gente... No necesito a nadie... La gente, ¡¿qué gente?!... [...] Me fui por la vereda. Yo (Sánchez-Piérola, 1999a, p. 414).

El relato de Álvaro puede representar el momento de elección entre el camino del logos (la vereda) y el del palíntropo (la trocha): el primero es un «imperativo categórico» que el personaje cumple; el segundo es, para el personaje, la negación de sus principios. Aunque también se puede ver en esta elección el dilema de tener que elegir entre el individualismo y la vida en sociedad (el amor), tal vez también entre lo posmoderno y lo romántico.

También está presente en muchas obras de este autor el desdén de muchos de sus protagonistas por los demás, por los otros como semejantes, por «los demás» en su función del Otro (o viceversa). Porque, fuera de la figura del psicoanalista (médium, árbitro) y del principio ordenador de la palabra, el Otro también aparece en las obras de Sánchez-Piérola en otra de las definiciones de la *teoría*: como «los demás» o «los otros».

Son múltiples las obras de Sánchez-Piérola en las que los personajes muestran desprecio o indiferencia por los «otros». Son recurrentes los parlamentos en los que los protagonistas declaran (o alardean de) que la opinión o el pensamiento de los demás les es indiferente; ellos son como son, por encima de lo que los demás puedan interpretar. Sin embargo, este menosprecio declarado hacia los demás bien puede ser el indicador de la angustia de estos personajes por la desaparición del Otro, del Otro entendido como «los demás»: no existen (como auto-ridad), por lo tanto, los rechazo; o bien, los rechazo, luego, no existen.

Quisiera elaborar los casos de dos personajes de otras dos obras del autor en los que esta indiferencia al Otro como «los demás» es abiertamente expresada y vivida: Emma en *Vino la luna* y el (la) protagonista anónimo(a) de *Víctimas*.

Ya desde su primer parlamento, Emma expone con un rigor casi intelectual (los protagonistas son universitarios reunidos para hacer un trabajo) su posición con respecto a la vida en sociedad:

Uno adquiere de la sociedad cierta cultura que va ordenando en su pequeña cabeza de acuerdo a sus propias e individuales necesidades. [...] si todos son grises yo no tengo por qué ser gris... [...] Vivir tú es ser libre. No que viva nadie por ti, ni tú vivir por nadie. Es vivir tú. Mientras menos normas tengas asentadas en la cabeza, menos prejuicios tendrás y serás más libre, más tú. [...] Sin los demás (Sánchez-Piérola, 2001, p. 5).

Emma sostiene, a lo largo de la obra, que hay personas —como ella— que tienen el privilegio de poder vivir sin la influencia de los demás. Desarrolla la teoría de que una cosa es «estar» solo —algo que le puede pasar a cualquiera en cualquier momento— y otra «ser» solo —una condición innata de algunas pocas personas—. Ella, por supuesto, «es» sola; no hay nada que pueda hacer con respecto a su soledad y se siente una privilegiada por ello. El desdén a los demás es, pues, evidente y «fundamentado».

La postura de Emma puede analogarse a la elección de caminos entre la soledad y el amor (el logos) de la que habla Álvaro en *Busca un nombre en el silencio* (el «Yo no necesito a la gente»). Pero, a diferencia de Álvaro, el estado al que alude Emma no es una elección, sino una condición (superior) con la que se nace.

Sin embargo, Emma da muestras de ser afectada por los demás cuando ve que los amigos con los que estudia han formado o están formando parejas: Tamy con Abel y Elisa con Ed (ella es la única que se está quedando sin pareja). Emma, consciente o inconscientemente, se propone destruir o, al menos, herir estos enlaces; tal vez, para desensamblar las hipocresías; tal vez, por envidia. Es decir, finalmente, los demás sí la afectan; el Otro que pretendía hacer desaparecer en la forma de «los demás» sigue existiendo en ella y creándole imperativos.

Encontramos un desdén (indiferencia, menosprecio) similar hacia los otros en el o la protagonista de *Víctimas*. Dicen las primeras indicaciones de la obra:

Esta es una obra para un actor y una actriz. Representan el lado masculino y femenino del mismo personaje, así como su (in)consciente. Cuando el actor representa al personaje se leerá PH (personaje/hombre) y cuando representa al (in)consciente se leerá CCCH (conciencia/hombre). En el caso de la actriz se leerá PM (personaje/mujer) y CCCM (conciencia/mujer) respectivamente (Sánchez-Piérola, 1999b, p. 1).

Es decir, dos actores representan cuatro lados de un mismo personaje. Este personaje (como PH o PM) se va encontrando con otras personas con las que dialoga y sobre las que reflexiona (como CCCH o CCCM). Nunca escuchamos las voces de los demás, solo es audible lo que el o la protagonista les replica o lo que piensa. Esto es ya un indicador del ensimismamiento en el que vive el personaje. Los otros no son importantes: no son audibles ni visibles.

Pero es también indicador del menosprecio hacia los demás el comenario de alguna de las partes (in)conscientes después de cada encuentro con los personajes con los que el o la protagonista se topa, pues cada uno de estos personajes tiene un problema que es ignorado o menospreciado por el (la) protagonista. El personaje habla con la madre y el (in)consciente comenta, al final de este diálogo: «El problema de la madre»; el personaje se encuentra con un conocido en el microbús y el (in)consciente comenta «El problema de...¿cómo se llama?»; el personaje va a sacar fotocopias donde Juanita y, después de su diálogo, el (in)consciente dice: «El problema de Juanita»; y así sucesivamente con su amiga Jimena, con una vendedora, con su profesor, hasta que el lado femenino comenta: «Problemas [...] Yo no tengo por qué aguantarlos [...] Sacrificio no» (Sánchez-Piérola, 1999b, pp. 8-9). Los problemas de los otros son así menospreciados o rechazados como algo que no concierne al personaje principal.

Al final, aparece un tú que parece ser indistinguible del yo del protagonista, y el (in)consciente del hombre reflexiona:

¿Y quién puedo ser si frente a mí no hay nada más que yo? ¿Quién si mis ojos no distinguen lo que está afuera? Si ya no recibo la luz, sino que me reflejo infinita, aburridamente. Si me dedico a mí las flores. Si solo soy capaz de escuchar el eco de mi voz. Si solo veo mi reflejo. Si me perdí del mundo por dedicarme a mí, que me muero, que me voy. [...] Nada más que muerte. Nada más que yo (Sánchez-Piérola, 1999b, p. 10).

Los problemas de los otros le son indiferentes al personaje central de *Victimas*, pues este no quiere involucrarse con ellos, no quiere sacrificarse por ellos: «Una cosa es ser tolerante y otra cosa es ser mártir. Sacrificio no» (Sánchez-Piérola, 1999b, p. 6). Al igual que Emma, este personaje intenta evitar que la mirada de los otros lo afecte en lo que considera su propia identidad; por eso, ni siquiera los escuchamos, ni siquiera los vemos. Sin embargo, de la misma manera que Emma,

el o la protagonista de *Víctimas* no puede evitar hacia el final de la obra sentir la presencia de los demás como una forma de juicio a su manera de percibir las cosas; es decir, como un Otro al que, finalmente, hay que rendir algún tipo de cuenta.

Este desdén hacia los demás, ejemplificado en los casos extremos de Emma y el o la protagonista de *Víctimas*, no solo es un tema que se encuentra a lo largo de la obra de Sánchez-Piérola en distintos grados y formas, también es una ejemplificación del Otro como «los demás», de un juicio del que no se puede escapar por más alarde de individualismo que se haga, por más ausencia de comunicación que haya en estos universos: el Otro existe aunque se pretenda negarlo.

También es un caso extremo el que sufre el Invisible en *Seguros III*, pero en este caso es el protagonista el que sufre la indiferencia de los otros hasta el punto de que lo han vuelto invisible. Recordemos, por ejemplo, que desde que nació fue rechazado por su madre: «No lo puedo ver. Lo prefiero muerto». No hay que olvidar que el Invisible reclama que a él lo volvieron invisible, que no lo es por voluntad propia. A diferencia de los personajes vistos anteriormente, el Invisible no es el victimario, sino la víctima del desdén de los demás, desdén que lo hace hasta tal punto insignificante que nadie lo puede ver.

El Otro en su forma de «los demás» cumple en *Seguros III* la función de hacer existir o no existir al sujeto, de incorporarlo o dejarlo fuera de un orden simbólico. «Los demás», desde la misma madre del protagonista, han hecho que el personaje no encuentre un lugar en el orden. Como parte de su autoconsuelo por no tener un lugar, el Invisible reflexiona: «...es mejor estar al margen, fuera de todo lugar». Y luego añade: «Mi lugar es el lugar de las cosas que hago» (Sánchez-Piérola, 2004, p. 73). Todos los argumentos que el Invisible aduce a favor de las ventajas de la invisibilidad son vanos, pues, finalmente, debido a la ausencia de la mirada de los otros, a su expulsión del orden simbólico, él ha dejado de ser sujeto: no existe y, al final, ni siquiera es oído.

«Los demás», el logos y el tercero (el psicoanalista) son, pues, tres funciones del Otro que aparecen claramente delineadas en *SeguroS y su doble*, pero este elemento de la *teoría* recorre toda la obra de Sánchez-Piérola, como hemos visto con algunos de los ejemplos. El Otro de las obras de este autor es el Otro posmoderno, el que se ha desvirtuado o simplemente no existe, condiciones que generan la angustia de sus personajes. Y, asimismo, la recurrencia de este tema tan tratado en la *teoría* contemporánea es otro indicador de la posmodernidad en la que están inscritas las obras de este autor.

UN EDIPO TRUNCO

Sánchez-Piérola echa mano también de las teorías sobre el complejo de Edipo, tan mentadas en la *teoría* contemporánea, para los universos llenos de angustia e incomunicación que presenta en sus obras. Resumiendo lo más posible el núcleo de esta teoría podemos decir lo siguiente: el primer Otro del recién nacido es la madre (ella lo es todo para el neonato al punto que se considera a sí mismo un todo con la madre). A partir de cierta edad, la separación del niño de la madre es realizada, en parte, por la intervención de un tercero: el padre. Esta separación causa rechazo del niño hacia padre pero, eventualmente, este trauma es superado al punto que el niño ve en el padre un modelo a cuyo orden quiere y debe incorporarse.

La alteración de algún momento de este proceso puede ser causa de alguna forma de patología. La ausencia de la madre en un primer momento, la negación a aceptar la separación de la madre (o, en algunos casos, la negación a aceptar la ausencia de falo de la madre), la no incorporación al orden simbólico que da el padre (al Nombre del Padre, al Otro), cualquiera de estas puede ser causa de personalidades perversas o disfuncionales.

Veremos cómo Sánchez-Piérola utiliza el truncamiento de alguna de las etapas del proceso del complejo de Edipo para desarrollar la perversión o disfunción de sus personajes.

Encontramos dos obras de Sánchez-Piérola en las que se da el rechazo inicial de la madre hacia su recién nacido: *Seguros III* y *Palintrópolis*. Ya hemos visto el caso de *Seguros III* y cómo la imposibilidad de la madre para ver a su hijo (el Invisible) causa el rechazo de esta (y, tal vez, la resignación del personaje a no ser visto por los demás). Efectivamente, se puede rastrear la invisibilidad del personaje a la ausencia de un Otro original, a la ausencia del momento en el que fue uno con la madre. El Otro original no lo puede ver, en consecuencia, ningún Otro («los demás») lo podrá ver, nadie lo podrá incorporar como sujeto a un orden simbólico. Aunque, como hemos visto, en el caso de *Seguros III*, queda la duda de si la madre lo rechazó porque era invisible o el personaje fue hecho invisible a partir del rechazo de la madre.

Otro caso de abandono del Otro original se da en *Palintrópolis*. En la segunda escena, Gómez (la madre) intenta entregar a su hijo Francisco en la comisaría para que lo regalen. No escuchamos las réplicas de el (los) agente(s) de policía, pero sí las justificaciones de Gómez: «Pero si yo ya le di el Aire, qué más le voy a dar yo, yo no lo [sic] puedo dar nada, él necesita tener, yo quiero que él estudie, que esté bien, que coma bien, que haga algo con su futuro, para qué lo voy a tener yo» (Sánchez-Piérola, 2005, s/n). Francisco crece también con la marca de la ausencia de un Otro original que haya sido uno con él. Y así como la «disfunción» del personaje de *Seguros III* es simbolizada en su invisibilidad, la de Francisco es representada en su dependencia absoluta del Aire, casi a la manera de un fetiche. Freud dice con respecto al fetiche:

[...] considero el fetiche como un sustituto del pene [...] de uno determinado y muy particular, que tuvo suma importancia en los primeros años de la niñez, pero que luego fue perdido. [...] ese pene hubo de ser abandonado, pero precisamente el fetiche está destinado a preservarlo de la desaparición. Para decirlo con mayor claridad todavía: el fetiche es el sustituto del falo de la mujer (de la madre), en cuya existencia el niño pequeño creyó otrora y al cual [...] no quiere renunciar (Freud, 1972, p. 108).

El Aire es el elemento que le da un orden (un logos) a la vida de Francisco en *Palintrópolis*: es lo que le da su madre; es lo único que tiene (lo único que le pueden robar); es lo que Francisco vende en los microbuses; es lo que, al escasear y volverse negro, contribuye con la muerte de Francisco. Es lo único que le ha dado su madre y, fuera de su función como logos, los simbolismos que implica pueden ser diversos: el Aire como fuente de vida, el Aire como el elemento que lo separó de la madre (en el nacimiento, el neonato sale al aire), el Aire como la palabra («Vengo a ofrecerte una bonita conversación» (Sánchez-Piérola, 2005, s/n), dice Francisco cuando ofrece en venta su Aire), el Aire como nada, el Aire como lo único que hay en la calle (recordemos la fuerte presencia del elemento callejero en esta obra). En resumen, el rechazo original de la madre hacia Francisco lo hace dependiente —como dije, casi a la manera de un fetiche— de lo único que puede encontrar alrededor: el Aire.

En *Seguros III* es nula la presencia de un padre o de alguien que asuma su rol de incorporar al sujeto al orden simbólico, ni siquiera se menciona un padre o una figura paterna; en el caso de *Palintrópolis*, la situación es más compleja. Hay tres personajes que se puede decir que asumen el rol paterno. Primero, está el padre biológico al que la madre ya no ve, aunque es mencionado por ella al inicio: «¿El papá? No me da nada. ¿Qué me va a dar? Yo no lo veo» (Sánchez-Piérola, 2005, s/n). No se vuelve a hablar de él. Luego, hay un tío en cuya casa, al parecer, Francisco se aloja por momentos. Aparece solo mencionado y muy esporádicamente. Por último, está la presencia de Chelo, un hombre adulto que, pese a sus actos, parece representar la única forma de figura paterna. Chelo tiene una extraña relación de amor-odio con Gómez (la madre); además, Chelo viola a Francisco cuando este es un niño, le roba (el Aire) y lo somete a una serie de abusos.

Sin embargo, hacia el final de la obra, parece revelarse que Chelo es el padre de Francisco, y al enterarse de ello, cumple una función importante en el proceso edípico: impide la relación incestuosa entre

Francisco y Gómez. Cuando Francisco ya es un joven, Gómez lo seduce; sin embargo, luego parece arrepentirse, pero Francisco continúa aferrado (físicamente) a ella, tal vez como síntoma de su nostalgia de la madre, del Otro original. En su desesperación por desprenderse de Francisco, Gómez pide la ayuda de Chelo:

GÓMEZ: ¡Me está matando! ¿No lo ve colgado de mí?

CHELO: Pero...La abraza.

GÓMEZ: ¡Me mata! ¡Me ahoga!

CHELO: Le pide. La llama. [...] La necesita. La está buscando.

GÓMEZ: ¡Ayúuudeme! ¡No puedo más! [...] ¡Es su hijo!

CHELO trata de separar a FRANCISCO de GÓMEZ mientras GÓMEZ sigue gritando. Cuando logran separarlo le empiezan a pegar, lo golpean, lo patean, lo desnudan, lo arrastran, le rompen una pierna. FRANCISCO queda tendido.

(Sánchez-Piérola, 2005, s/n).

Este pasaje muestra, de una forma cruda y alegórica, el proceso de separación del hijo de la madre por parte del padre (o con la ayuda del padre). Francisco quiere ser uno con la madre, se aferra a ella, casi la ahoga (le quita el Aire). Es, pues, una escena en la cual la *teoría* está ilustrada en toda su expresión. Pero, en este caso, la separación es tan traumática que no causa la incorporación al orden simbólico del padre; es más, debido a los golpes recibidos por la separación, Francisco muere.

También es compleja la alusión a la teoría del Edipo en *Sobre el encierro y debajo*. En los casos anteriores, vimos ejemplos de madres que rechazan a sus hijos desde recién nacidos; en el caso de esta obra, es una madre que no se desapega de sus hijas aun después de muerta. La madre ya muerta se aparece a sus dos hijas y las hostiga, las insulta, las mantiene encerradas, las acosa con sus exigencias y con su sola presencia.

La situación se complica por el hecho de que la madre es un hombre. Es representada por un actor y el personaje, cuando se refiere a

sí mismo, usa adjetivos masculinos: «...hasta *muerto* me dan disgustos estas perras...» (Sánchez-Piérola, 2003a, p. 12)⁷, aunque sus hijas sí usan para ella calificativos femeninos: «No [,] ya está *muerta*. [...] Ya *la* hemos matado dos veces...» (Sánchez-Piérola, 2003a, p. 13)⁸. Para ahondar en las confusiones de género, una de las hijas se llama «Antonia», pero la otra se llama «José», aunque ambas son representadas por actrices.

Aquí es clara la alusión a la madre castradora (parte también de la teoría del complejo de Edipo): la madre que impide o quiere impedir su separación del hijo, con lo que evitaría su incorporación al orden simbólico del padre. Es revelador, en este sentido, que la madre sea un hombre, ya que precisamente uno de los elementos que truncan la separación del hijo con la madre —y que es fuente de futuras perversiones— es la no aceptación del hijo de la ausencia de falo en la madre. Esta madre sí tiene falo. Y no solo tiene falo, sino que se insinúa que tuvo relaciones incestuosas y de abuso con sus hijas:

LA MADRE: El baño. Allí sentado pienso mejor. [...] Recuerdo cuando venías y respirabas...

ANTONIA: Me tocabas...

JOSÉ: Me tocabas...

LA MADRE: Me dejabas sin respiración.

(Sánchez-Piérola, 2003a, p. 13).

Es la madre la que disfruta o disfrutaba siendo una con las hijas y es ella ahora la que se niega a la separación. La madre aparece cada vez que es «invocada» por José a través de sus pensamientos y es también José la que dificulta la separación, pese a los reproches de Antonia, por su temor a quedarse sola.

⁷ Cursivas más.

⁸ Cursivas más.

El autor, pues, nos presenta el proceso del complejo de Edipo, pero de formas truncas: primero, por la ausencia de la madre desde el nacimiento (no ser uno con la madre); y, luego, por la negación de una madre a separarse de sus hijas (impedir una incorporación al orden simbólico) que, en *Sobre el encierro y debajo*, se traduce en el encierro perpetuo de las hijas en una vieja casa.

LAS TEORÍAS (Y PRÁCTICAS) TEATRALES: EL RITO Y LO ABSURDO

Volviendo a las impresiones de Jameson sobre la teoría en el arte, se podría decir que la *teoría*, en los tiempos posmodernos, no solo ha sustituido al arte (si es que aún se puede hablar de tal cosa como el «arte»), sino que, en ocasiones, se ha insertado en él: «[...] la Teoría surgió de lo estético mismo, de la cultura de lo moderno, y del movimiento que va desde Maiakovski a Jakobson, o el de Brecht a Barthes, Joyce, Eco o Proust a Deleuze, solo parecerá una curva descendente a la triste luz de la antigua distinción antiintelectual entre lo crítico y lo creativo» (Jameson, 1999, p. 119). Aunque mencionó a Brecht, Jameson dejó de lado la mención de las obras-teoría u obras de teoría del teatro mundial del siglo veinte. Los nombres de Alfred Jarry, Luigi Pirandello, Antonin Artaud, Samuel Beckett, entre otros, pueden añadirse a aquellos en los que también está en proceso de desaparición la «distinción antiintelectual entre lo crítico y lo creativo». Y Sánchez-Piérola es también consciente de estas teorías de las artes teatrales, de modo que algunas de ellas tendrán una relevancia central en su obra dramática. Por supuesto, las teorías teatrales contemporáneas son consecuencia y, a veces, causa de las teorías contemporáneas que he venido mencionando como constantes en la obra de este autor.

Mucho antes de que Derrida recogiera y diera algún tipo de orden a la teoría (o la metodología) de la deconstrucción, Luigi Pirandello ya había escrito los dramas en los que el concepto quedaba claro. En *Seis personajes en busca de autor*, encontramos el siguiente diálogo: el Padre

y la Madre le hablan a un tercero, el Director, para justificar sus actos y actitudes:

PADRE: Pero, ¿cómo podemos entendernos si en las palabras que yo pronuncio encierro el sentido y el valor de las cosas tal como son dentro de mí, mientras quien las escucha las asume inevitablemente con el sentido y el valor que tienen para él, que tienen en su mundo? Creemos entendernos; nunca nos entendemos. Mire: mi piedad, toda mi piedad por esta mujer (*señala a la MADRE*) ha sido asumida por ella como la crueldad más feroz.

MADRE: ¡Pero si fuiste tú mismo quien me alejo de ti!

PADRE: ¿Lo ve? ¡Yo la alejé de mí! Eso es lo que ella cree.

MADRE: Tú sabes hablar, y yo no...

(Pirandello, 2000, p. 119).

Todo se reduce a quién habla mejor. La retórica sobre la cosa resulta ser más válida que la cosa. El diálogo anterior tiene, por lo demás, algunos de los elementos más importantes hallados en *Seguros I*. El más claro es el hecho de la falta de comunicación de una pareja sobre un problema. En ambos casos, el hombre aduce la imposibilidad de esta comunicación: el Padre de la obra de Pirandello, con una explicación teórica; el hombre de *Seguros I*, con la referencia a la deconstrucción. Además, en las dos obras la pareja le habla principalmente a un tercero en busca de arbitraje, a un Otro, solo que en el caso de Pirandello el tercero (el Director) es el llamado a convertirse en «autor» de estos personajes, su función como Otro es la de incorporar a estos personajes a la realidad.

Otra referencia notoria de las obras de Sánchez-Piérola es aquella vinculada a la teoría teatral de Antonin Artaud, el Teatro de la crueldad (teoría desarrollada principalmente en *El teatro y su doble*). La conciencia sobre esta teoría por parte del autor no solo se percibe en la estructura de algunas de sus obras y en el manifiesto de su grupo CUER2, sino también en el epígrafe de *Interruptor*. Dice el texto citado

de Artaud: «hay simplemente un estado escondido y oculto, un desplazamiento o partir invisible de los cuerpos humanos».

En muchas formas, el teatro de Sánchez-Piérola tiende a la búsqueda o revelación de ese estado escondido y oculto. Una de esas formas es a través de una aproximación al teatro prescrita por Artaud: lo ritual. El primer punto de la descripción del método del grupo CUER2 dice: «El teatro es un ritual que involucra al espectador» (CUER2, 2007, s/n). Artaud buscaba y prescribía un «retorno» a los supuestos orígenes del teatro, a rituales en los que la cultura y la conciencia lógica se desvanecieran para permitir el surgimiento del lado más interno y natural del ser humano (la crueldad), aquel estado oculto no contaminado por la cultura, no contaminado por la palabra. Recordemos que otro de los puntos del manifiesto de CUER2 señala que el uso de la palabra solo debe ser hecho cuando es necesario. Según Susan Sontag, Artaud:

[...] denunció la práctica de hacer que los elementos de la escena siempre sirviesen de algún modo para subrayar las palabras pronunciadas por los actores. Al asaltar las falsas prioridades del teatro dialogado, que ha subordinado el teatro a la «literatura», Artaud está, implícitamente, realzando los medios que caracterizan otras formas de representación dramática (Sontag, 1976, p. 28).

Una de las obras de Sánchez-Piérola en que mejor se percibe esta búsqueda es *Máquina camino corazón*. Un Hombre es guiado por un Espíritu —que, a veces, toma forma de mujer— en busca de algo en qué creer. Pasan por varias etapas —la religión, el país, las personas, la razón (formas o manifestaciones del Otro)— tras cada una de las cuales realizan un rito. Una indicación escénica sobre la primera vez que hacen el ritual dice lo siguiente: «*HOMBRE y ESPÍRITU hacen el ritual usando las palabras máquina camino corazón. Cada vez que lo hagan, el ritual se hará más intenso*» (Sánchez-Piérola, 2003b, p. 2)⁹.

⁹ Cursivas en el original.

La búsqueda del Hombre es analogable a la búsqueda de Artaud del estado más puro del ser humano, el estado de la crueldad, que solo se conseguiría suprimiendo la cultura a través de lo ritual. Sobre esta crueldad, ha escrito Christopher Innes:

[...] Artaud no está muy seguro acerca del *status* preciso de la verdadera crueldad. A veces, la violencia parece síntoma de las distorsiones espirituales que brotan cuando las represivas pautas de conducta impuestas por la sociedad se vuelven intolerables. O bien, es presentada como prueba de la violencia intrínseca de la civilización europea en contraposición con los nobles salvajes rousseauianos. En otras ocasiones, la crueldad aparece como la ley de la propia naturaleza, sádicamente darwinista, creadora por medio de la destrucción. Pero, sea como fuere, la solución será un retorno a una existencia primitiva, a la conciencia prelógica (Innes, 1995, p. 70)¹⁰.

Sin embargo, al final de *Máquina camino corazón*, el Hombre parece decepcionado de la búsqueda. No parece haber encontrado ese estado puro (de crueldad, en cualquiera de sus acepciones) que lo lleve a creer en algo, y en su último parlamento dice: «Es tiempo de buscar en otro lugar» (Sánchez-Piérola, 2003b, p. 7). Pese a este desenlace desencantado, la consciente aplicación de las teorías de Artaud es evidente tanto en esta como en otras obras de Sánchez-Piérola y, como hemos visto, el autor combina esta teoría teatral con la teoría sobre el Otro, su ausencia, su búsqueda y la angustia que genera su inexistencia en el individuo¹¹.

También son claros en la obra del autor los referentes al llamado Teatro del absurdo. La ausencia o minimización de una trama clara

¹⁰ Cursivas en el original.

¹¹ A lo anterior hay que añadir la similitud del título de la obra *SeguroS y su doble* y el título del libro fundamental de Artaud: *El teatro y su doble*. La similitud, lejos de ser una coincidencia, es otra señal (otro guiño) de Sánchez-Piérola sobre su deuda con la teoría del Teatro de la crueldad.

(que exigía el teatro tradicional), la ausencia de comunicación entre los personajes y otros rasgos que caracterizan esta tendencia aparecen, como hemos dejado claro, con alta frecuencia en la obra de Sánchez-Piérola. Ya vistos los anteriores motivos, quiero concentrarme en un elemento del Teatro del absurdo (más concretamente, de la dramaturgia de Samuel Beckett) para ejemplificar la asimilación de Sánchez-Piérola de esta tendencia teatral: las parejas de personajes opuestos y complementarios que viven en constante conflicto y, sin embargo, no pueden separarse. Son personajes que dialogan copiosamente sin llegar a ningún tipo de acuerdo; muchas veces, sin siquiera comprenderse. Martin Esslin ha dicho al respecto:

[...] la peculiar entidad psicológica de los personajes de Beckett ha sido puesta de manifiesto a menudo. Pozzo y Lucky han sido interpretados como cuerpo y alma; Vladimiro y Estragón se complementan tanto que bien podrían ser las dos mitades de una misma personalidad, la parte consciente y la inconsciente. Cada una de estas tres parejas, Pozzo-Lucky, Vladimiro-Estragón, Hamm-Clov, están entrelazadas por un nexo de interdependencia, queriéndose separar, continuamente en guerra, pero siempre dependiendo uno del otro. «Nec tecum, nec sine te». [...] es una imagen de interrelación de los elementos de una misma personalidad, en especial si se halla en conflicto consigo misma (Esslin, 1966, p. 51).

La idea es la de la complementariedad e inseparabilidad de dos personajes, al punto de que se puede decir que se trata de un solo personaje escindido. Como recalca Esslin, hay obras de Beckett que bien podrían ser monodramas, dramas de un solo personaje¹².

¹² Pese a que no será analizada en detalle en este estudio, la obra *Interrupción* (2008), de Sánchez-Piérola y CUER2, también presenta la figura del doble y la posibilidad de la escisión de un solo personaje. Para más detalles acerca de esta característica en dicha obra, puede verse: Bushby, 2008.

Dos obras de Sánchez-Piérola tienen una estructura muy similar en la presentación de parejas: *Busca un nombre en el silencio* y *Sobre el encierro y debajo*. En estas obras aparecen dos parejas de personajes que, salvo por el tema general de la obra y algunos esporádicos traslapes, no tienen vínculo directo aparente. Ya hemos visto el caso de Celina y Mauricio, por un lado, y de Lorenzo y Álvaro, por otro, en la primera de las obras. También hemos visto cómo los miembros de cada una de estas parejas viven en constante conflicto con el otro miembro y cómo, pese a ello, no se pueden separar. Hemos visto que se trata de personajes complementarios en sus concepciones del mundo, y bien se puede interpretar que se trata de un mismo personaje dividido en dos por sus ideas y sentimientos, de un mismo sujeto escindido.

En *Sobre el encierro y debajo*, las dos parejas las integran las hermanas Antonia y José, por un lado (aunque es cierto que tenemos también la presencia de La Madre), y La Merced y R., por otro. Aquí también encontramos los rasgos de complementariedad entre los miembros de las parejas, lo que puede llevar a pensar que cada una de esas parejas es en realidad un solo sujeto. Lo práctico y lo prosaico de Antonia se complementan con lo ilusionado y lo poético de José, entre otras oposiciones; la edad, el tiempo de encierro y la resignación de La Merced se complementan con la juventud, la novedad del encierro y la esperanza de salida de R. Caracterizan a estas dos parejas de personajes el estar cautivos: las primeras, en su propia casa; los segundos, en una suerte de cárcel. Es decir, por más que quieran, no se pueden separar, lo que refuerza la idea del monodrama.

Pese a que las historias de las dos parejas de personajes de estas dos obras tienen solo traslapes esporádicos, se podría avanzar un paso más en la interpretación y decir que ambas parejas (ambos dúos de sujetos escindidos) integran, a su vez, un solo personaje. Los conflictos de ambas parejas, si bien en ambos casos tratan el tema de la falta de comunicación, son también, dentro de este tema, complementarios entre sí. De manera que *Busca un nombre en el silencio* y *Sobre el encierro y debajo* presentarían el drama de un solo sujeto partido en cuatro,

como en *Víctimas*. Pero esta es solo una de las muchas formas de interpretación que se puede dar a estas obras.

La idea de un solo personaje doblemente escindido sí se presenta de una manera abierta en *Víctimas*. Como vimos anteriormente, en esta obra, desde las mismas indicaciones introductorias se nos dice que hay un solo personaje. Él —o la protagonista— está escindido(a) de una manera doble: su lado femenino y su lado masculino, por un lado; y, por otro, aquel lado de su ser colocado en la realidad con otros y su lado (in)consciente. Estos cuatro entes que integran un mismo sujeto son, asimismo, complementarios en tanto están en perpetua oposición: sus conocimientos e intenciones son distintos, sus formas de expresión a través de la palabra son generalmente opuestos, pero, a pesar de estas diferencias, nunca podrán separarse.

Así, *SeguroS y su doble* nos presenta tres historias de dos personajes cada una (aunque en *Seguros III* hay nuevamente una madre que interviene). Las parejas de personajes de esta trilogía también tienen sus rasgos de complementariedad y viven, como Vladimiro y Estragón, de *Esperando a Godot*, en perpetuo debate sobre sus distintas ideas e interpretaciones del mundo.

En *Seguros I*, si bien hay una separación física, el hecho de que ambos cuenten su historia a un tercero hace que se mantengan unidos. Esta obra recuerda mucho a la obra *Play* («obra teatral» o «juego» en inglés), de Beckett, en la que tres personajes —un hombre y dos mujeres— le cuentan a un tercero un proceso de separación: el hombre es un esposo, una mujer es su esposa y la otra es la amante del esposo. No se hablan entre ellos como si necesitaran la mediación de un tercero, y es esta búsqueda de arbitraje la que los hace inseparables. Para acentuar esta interdependencia, los personajes de *Play* están metidos hasta el cuello en sendas urnas; están siempre juntos y no se pueden mover. Y algo similar puede decirse del Hombre y la Mujer de *Seguros I*: pese a que narran una separación, no pueden separarse en su búsqueda de un tercero mediador o árbitro.

Seguros II es la obra en la que se ve con más claridad la interdependencia de los dos protagonistas. Y esta se nota en la ausencia de características de Uno y Dos pues, como vimos, no tienen nombre, no tienen sexo y no es clara la relación entre ellos; es decir, son simplemente números. Hay, sin embargo, un rasgo de oposición: Dos es más teórico y Uno es más práctico (Vladimiro y Estragón, respectivamente). Se puede interpretar, entonces, que se trata de un solo personaje que debate consigo mismo sobre la naturaleza y el nombre del sentimiento que lo(s) embarga.

La obra *Días felices*, de Beckett, presenta a una pareja (un hombre de 60 años y una mujer de 50, Willie y Winnie) que se han vuelto invisibles el uno para el otro. Willie está siempre detrás de un montículo de tierra: los espectadores solo ven partes de su cuerpo y del periódico que lee. Winnie tampoco puede verlo pues está enterrada de cara al público en el montículo, hasta la cintura en el primer acto, y hasta el cuello en el segundo. Willie ni siquiera mira a Winnie. Hay, pues, una invisibilidad mutua. Como en *Seguros III*, es una invisibilidad causada por la indiferencia y el desdén de los demás.

Por otro lado, otras dos obras de Beckett presentan el tema de no ver, sino solo escuchar a los demás (o a sí mismo), ya sea a través de cintas magnetofónicas, como en *Krapp's Last Tape*, o a través de voces en la mente, como en *Rockaby*. El Invisible de *Seguros III* aduce no importarle ser visto, sino ser escuchado.

En resumen, la frecuencia de los diálogos entre dos personajes complementarios en la obra de Sánchez-Piérola delata una influencia del Teatro del absurdo y de la dramática de Beckett, e implica la noción de la escisión del sujeto, de las múltiples características o facetas de un solo individuo que no se puede comunicar ni consigo mismo (el sujeto está solo). Finalmente, es otra muestra del aislamiento y la falta de comunicación (la invisibilidad) que, a través de la alusión a distintas teorías, recorren la obra de este autor.

EL RESCATE DE LA POESÍA: MUSICALIDAD, CONDENSACIÓN, RESEMANTIZACIÓN

En medio de este constante y posmoderno motivo de la alusión a la *teoría* en la obra de Sánchez-Piérola, encontramos también una frecuente referencia a lo poético, muchas veces como opuesto a lo teórico.

Como mencioné, el grupo CUER2, del que el autor en cuestión es director, manifiesta en su página web que: «Trabajamos con imágenes, sentimientos, ideas y emociones. Es un teatro poético y no aristotélico» (CUER2, 2007, s/n). Esto, por un lado, significa que el énfasis de las obras no está en las acciones y la trama (ni en las palabras), sino en la emoción que lo ritual suscite en los espectadores (recuérdese a Artaud); por otro lado, significa que el lenguaje utilizado, fuera de ser el estrictamente indispensable, tendrá por momentos características poéticas. La *poesía* —en su sentido de poesía de lo Sublime— será en la obra de Sánchez-Piérola una forma de rescate del lenguaje teórico (y del lenguaje coloquial) que, como hemos visto, o no lleva a la comunicación o conduce a perpetuar o agudizar la angustia. Es en este sentido en el que más claramente se manifiesta la colisión de sensibilidades romántica y posmoderna en la obra de este autor.

De esta manera, la poesía de lo Sublime, la poesía de lo romántico, la *poesía*, es rescatada en medio de las disquisiciones y contextos teóricos y, al mismo tiempo, funciona como tabla de salvación frente a la falta de comunicación y el aislamiento con diversos resultados. Sin afán de entrar en definiciones interminables sobre lo poético, me limitaré a definir la *poesía* de lo romántico en la obra de Sánchez-Piérola como la forma de lenguaje que cumple dos funciones: primero, la creación de una realidad alterna y, segundo, la comunicación a través de un lenguaje no lógico (no pragmático) en el que prima la musicalidad, la condensación y la resemantización. Estos conceptos, que explicaré más adelante, son tomados de algunas de las conjeturas sobre la poesía que presenta Susana Reisz (Reisz, 1986).

El creacionismo fue una corriente del vanguardismo de la poesía que planteaba que el poema no debía imitar a la realidad, sino crear una realidad alternativa. Es famoso en este sentido el poema-manifiesto *Arte poética*, de Vicente Huidobro: «¿Por qué cantáis la rosa, oh, poetas? ¡Hacedla florecer en el poema! [...] El poeta es un pequeño dios». A esto debemos añadir el epígrafe de Sánchez-Piérola a *Vino la luna*: «Pártase la luna en mil pedazos», también de Huidobro, lo cual manifiesta no solo el conocimiento del autor sobre el poeta chileno, sino su homenaje al creacionismo.

Son muchos los momentos en la obra de Sánchez-Piérola en los que los personajes crean realidades alternas a partir de las palabras, pero quiero concentrarme en los casos de *Sobre el encierro y debajo*. Como vimos, las dos parejas de personajes (Antonia y José, La Merced y R.) viven encerradas. Pero, desde su encierro, son capaces de crear realidades solo a través de la imaginación y las palabras. Así, por ejemplo, José, en sus raptos de locura o durante el sueño, evoca a su madre muerta y, cuando esto ocurre (para bien o para mal), La Madre aparece. No la invoca con un lenguaje lógico, la invoca en estados de conciencia distintos a los «normales»: locura y sueño. Y estos estados distintos generan (crean, «hacen florecer») un retorno de la muerte.

Por otro lado, en la precariedad de su encierro que parece perpetuo, donde nadie viene ni vendrá, La Merced y R. planifican, a fuerza de palabras y voluntad, una gran fiesta que consiguen (aunque solo a medias, aunque solo provisionalmente) imponer en la realidad.

LA MERCED: Una fiesta inolvidable.

R.: Divertidísima.

LA MERCED: Toda la noche bailando.

R.: Cantando.

LA MERCED: Bebiendo.

R.: Fumando.

LA MERCED: Desenfreno total.

R.: Tirando. Tirando mujeres hermosas.

LA MERCED: Todos calatos.

(Sánchez-Piérola, 2003a, p. 11).

Los cautivos logran trascender su cautiverio a través del ejercicio del lenguaje, así como José logra paliar la ausencia de la madre por medio de raptos poéticos. Repito: esta obra no es la única en la que se trasciende la realidad a través del lenguaje, pero sus dos manifestaciones constituyen un claro ejemplo de cómo lo poético puede hacerse trascendente (Sublime) al punto de crear una nueva realidad.

Sin que se oponga a la anterior forma de manifestación de lo poético, hay en las obras de Sánchez-Piérola otra manera en la que este lenguaje se manifiesta: un lenguaje alternativo al lenguaje coloquial, que es efímero, y al lenguaje teórico, que más que aclarar, confunde y angustia (y, por lo tanto, también puede ser efímero): en resumen, un lenguaje que se opone al pragmatismo de los lenguajes cotidiano y académico. Como mencioné, me centraré en tres de las conjeturas de Reisz sobre la poesía que bien pueden servir para describir el lenguaje que Sánchez-Piérola opone a los lenguajes pragmáticos. En primer lugar, tenemos su «mayor proximidad a otras artes no verbales como la música» (Reisz, 1986, p. 52); en segundo lugar, su «capacidad de almacenar y transmitir información en forma extremadamente compacta y económica» (Reisz, 1986, p. 53); y, en tercer lugar, su resemantización o capacidad para darle nuevos significados a las palabras, entre otras formas, a través de la metáfora o de modos «extrañantes» del lenguaje¹³.

¹³ A propósito de esta tercera característica, Reisz explica:

En opinión de Aristóteles la metáfora, al igual que las demás figuras extrañantes que él asociaba con la poesía, no es un medio de «embellecimiento» del mensaje, como tal prescindible, sino la manifestación verbal de un modo no rutinario de aprehender la realidad... [...] Al poner de relieve que en la producción de metáforas poéticas lo que cuenta no es el dominio de cierta técnica verbal sino una capacidad de percepción

Y es a través de modos «extrañantes» de aprehender y comunicar la realidad —al lado de características musicales y condensaciones— que los personajes de Sánchez-Piérola conseguirán, con distintos niveles de éxito, la comunicación que la *teoría* les ha negado. Cuando el lenguaje teórico y el coloquial se han agotado, surge el lenguaje poético como una suerte de rescate o, al menos, una esperanza de salvación. La trasgresión a través de la *poesía* se convierte en estas obras en un acto ético del que los protagonistas no son plenamente conscientes, pero que consigue acercarlos a un nivel de comunicación jamás imaginado en estos universos.

Hacia el final de *Porque la noche será siempre negra*, mientras Diego y Nicole se felicitan por el daño que le han hecho a Sandra impulsados por Trevor, este lee en voz alta un poema de un libro. Es un poema que empieza con la estrofa: «Y vendremos caminando / el día del abre eterno / indiferentes y solos / sin ver detrás la maldad» (Sánchez-Piérola, 1992, p. 16). Y continuará leyendo de cuarteto en cuarteto mientras la conversación de Diego y Nicole se va volviendo más áspera. El contraste entre la discusión de los otros personajes y las cadencias del poema leído por Trevor subrayan la idea de que la única esperanza de comunicación es a través de la poesía. Al final, cuando se descubre que todo ha sido un plan de Trevor para vengarse o burlarse de una ex pareja, cuando el Khórax ha sido roto, Diego y Nicole le preguntan por qué lo hizo. Trevor no encuentra más recurso que continuar con la poesía para hacerse entender: «Porque las mareas siempre suben con la luna. / Porque la luna siempre sale de noche. / Porque la noche será siempre negra...» (Sánchez-Piérola, 1992, p. 22). Lo metafórico y cadencioso de la respuesta es mucho más revelador que cualquier respuesta coloquial o teórica. Nicole, al menos, entiende; y con ello termina la obra.

individual e intransferible, reconoce que el verdadero poeta no modeliza la realidad apoyándose en el filtro preclasificador del código lingüístico manejado por el conjunto social sino que, por el contrario, se ve compelido a manipular los signos de ese código para poder expresar un modo personal de apropiación del mundo basado en el rechazo de categorías apriorísticas y generalizaciones simplificadoras (Reisz, 1986, p. 54).

No hacia el final, sino hacia la mitad de la obra, hay también un momento en el que lo poético revela mucho más que otro tipo de diálogo en *Vino la luna*. Emma y Elisa son oponentes: rivales por la atención (o el amor) de Ed, rivales en sus concepciones del mundo, rivales en mostrar quién puede articular mejor sus propias teorías. Pero este enfrentamiento se suspende, al menos por unos minutos, con una suerte de interludio precipitado por Davidoff Caruthers, el misterioso mayordomo de la casa a la que los muchachos han ido a hacer un trabajo universitario. Elisa acaba de tener un exabrupto en el que se queja de su aislamiento. Tras su último grito, las luces bajan.

DAVIDOFF CARUTHERS: No se mira el crepúsculo a sí mismo. No se miran al volar las aves. Nadie mira a quien está a su lado. Ni mira Dios a los hombres de la tierra.

ELISA: ¿Es poética la suave vida?

EMMA: ¿Es pacífica la sorda luna?

DAVIDOFF CARUTHERS: Los ojos, sordos y mudos. Blancos, redondos, oscuros...Parece que hablaran. Parece que oyeran.

Pausa.

Si los ojos hablan y oyen, ¿por qué no quiere mirarse la gente? ¿Por qué ese miedo?

ELISA: ¿Es poética la suave vida?

EMMA: ¿Es pacífica la sorda luna?

(Sánchez-Piérola, 2001, p. 14).

Y así, a través de esta repetición (musicalidad, condensación, resemantización), Emma y Elisa encuentran una especie de acercamiento por medio de lo poético. Pero, roto el interludio poético, vuelven a su rivalidad e incompreensión. Fue solo un momento en el que la *poesía* las rescató y les permitió comunicarse con su musicalidad y su lenguaje indirecto y sugerente. Finalmente, la *teoría* las vuelve a secuestrar y angustiar.

En *Víctimas*, nuevamente, vemos participar tanto elementos de un personaje en diálogos cotidianos como los pensamientos —o, como los llama el autor, los (in)conscientes— de este personaje. En esta obra, es notorio el contraste entre dos formas de lenguaje. Por un lado, está el lenguaje prosaico y sumamente realista; por otro, está un lenguaje que, por su carga metafórica y musicalidad, se acerca al poético.

La implicación parece ser clara: el inconsciente es poético; el consciente es prosaico. Lo que nos lleva a considerar otro manifiesto poético del vanguardismo, el del surrealismo. Esta corriente planteaba que el acceso al inconsciente era el fin último del arte, de manera que una conciliación y unión entre lo consciente y lo inconsciente sería el fin último de la realización humana. Sánchez-Piérola plantea en esta obra una suerte de lenguaje surrealista en la medida en la que presenta un diálogo entre lo consciente y lo inconsciente. Nótese la diferencia entre uno (PH) y otro (CCCM) lenguaje en el siguiente fragmento.

PH: Perdón. Permiso. Disculpe.

CCCM: Uno entre todos o. Todos entre uno.

Espacio. Espacio.

Aire.

PH: Perdón. Permiso.

CCCM: Aire.

Además.

Sigue mirando.

Juegos de dis. Posiciones. Posiciones o juegos.

Día 4 des. Plazamiento. Plaza. Plaza. Mmmmm.

[...]

PH: Ah, hola. ¿Qué tal?

(Sánchez-Piérola, 1999b, p. 2).

El lenguaje indirecto, fragmentado, referencial del (in)consciente contrasta con el lenguaje coloquial y directo del diálogo callejero.

Jameson se quejaba de un nuevo tipo de arte que califica como «surrealismo sin inconsciente» (véase: Jameson, 1991); con ello, aludía a una tendencia del arte posmoderno que se quedaba simplemente en los juegos de lenguaje (o de imágenes) sin que hubiera algo que lo sustente: quebrar las normas del lenguaje «normal» por el solo hecho de quebrarlas. El lenguaje poético de Sánchez-Piérola en esta obra precisamente pone de relieve que, detrás de los juegos y quiebres del lenguaje, hay un inconsciente que los sostiene. No es el arte superficial del juego, es el arte de la conciliación de lo consciente y lo inconsciente, una nueva implicación del arte de lo Sublime.

Por último, en cuanto a ejemplos de lenguaje poético, mencionaré el caso de la obra *Lo más resistente*. Se trata de una obra breve, de solo una página de extensión, dividida en un prólogo, siete secciones y un epílogo, cada parte con un promedio de treinta palabras o menos. No hay indicaciones respecto de si es recitada por un actor o varios, pero se trata de una obra en la que todo el lenguaje es poético aunque, como indiqué más arriba, a veces la *poesía* y la *teoría* se vuelven indistintas. Considérese como ejemplo la sección siete: «siempre lo supe. siempre estuvo allí. siempre lo quise hacer. siempre lo estuve haciendo. siempre tuve miedo. siempre me lo dijeron. solo faltaba que me diera cuenta» (Sánchez-Piérola, 2002, p. 1).

La teoría de lo «sin nombre», de la ausencia de un Otro, está implícita; pero aquí, a diferencia de los parlamentos de otras obras, no se menciona esa ausencia, se la hace poesía (se la musicaliza, se la condensa, se la resemantiza) y, tal vez, gracias a ello su efecto de comunicación es mayor.

El gran problema de los personajes de *SeguroS y su doble* es, precisamente, su incapacidad de poetizar, su incapacidad de transformar conceptos teóricos o sentimientos cotidianos a un lenguaje que cree un universo paralelo o comunique a través de la alusión metafórica

y la música. El Hombre y la Mujer de *Seguros I* intentan explicar en términos teóricos lo que fue una serie de conversaciones coloquiales. En *Seguros II*, Uno y Dos intentan, cada cual desde su propia capacidad (desde su propia limitación), encontrar el enigma del nombre de un sentimiento y, para esto, recurren al cotejo con otros sentimientos, recurren a la enumeración de síntomas: recurren a la metonimia, no a la metáfora. Y en ningún caso consiguen la comunicación que les dé el indicio de algo que tal vez no se puede nombrar, que tal vez solo se puede intuir con un tipo de lenguaje distinto. También son teorizaciones los diálogos entre el Invisible y el Hombre que lo puede ver.

Así, la *poesía* (el elemento romántico) en la obra de Sánchez-Piérola cumple la función de neutralizar (o incluso de oponerse) a la carga teórica de los personajes, en un nivel, y al abrumador avance de la *teoría* (el elemento posmoderno), en otro. La ausencia de *poesía*, como en *SeguroS y su doble*, es causa de la incomunicación interpersonal e íntima, y fuente de perenne angustia.

APÉNDICE

TRES EJES DE OPOSICIÓN ENTRE LO ROMÁNTICO Y LO POSMODERNO

EL PROYECTO FRENTE A LA AUSENCIA DE PROYECTO

Si bien a lo largo de su evolución la modernidad ha ido variando en sus distintas características, un elemento que ha permanecido inmutable es la presencia de un proyecto. La modernidad siempre ha tenido detrás de sus actos la intención, sobre la base de distintas racionalidades, de llevar a cabo un ideal universal; es decir, había un proyecto que debía abarcar a toda la humanidad, que era globalizador. Incluso lo romántico, con su énfasis en el individuo y su subjetividad, con su oposición al orden establecido y como parte de la modernidad, tiene también en esta rebelión, en este carácter contestatario, un proyecto: un destruir para construir, una revuelta con causa.

Y en esto radica uno de los principales rasgos del cambio de sensibilidades. Lo posmoderno se caracteriza precisamente por la ausencia (más aun, el rechazo) a un proyecto unificador y global, existe un desencanto por cualquier gran ideal (con sus correspondientes imperativos) al que la humanidad entera se tenga que adherir. Por supuesto, esto no significa que lo posmoderno carezca de proyectos, pero se trata de proyectos focalizados, de mediano o corto plazo, para fines inmediatos e individuales, proyectos que de ninguna manera pretenden servir como

ejemplo o mucho menos como imperativo para el resto, de forma tal que inclusive es exagerado llamarlos «proyectos».

El proyecto moderno (o los distintos proyectos modernos a lo largo de la historia) se basaba en la conciencia de un pasado y la planificación para el futuro. Durante la modernidad se tenía un sentido de pertenencia a la Historia en el que el presente se insertaba como parte de un proceso mayor. Esta percepción de lo histórico, del pasado y del futuro, se transformó en tiempos posmodernos en un énfasis por el presente (o, como mencioné, por el pasado o futuro inmediato). Fredric Jameson habla de:

[La] desaparición del sentido de la historia, el modo en que nuestro sistema social contemporáneo empezó a perder poco a poco su capacidad de retener su propio pasado y a vivir en un presente perpetuo y un cambio permanente que anula tradiciones como las que, de una manera o de otra, toda la información social anterior tuvo que preservar (Jameson, 1999, p. 37).

Hay en la sensibilidad posmoderna una aceptación (una exaltación, se podría decir) de lo no histórico, de la discontinuidad, de lo fragmentado y lo efímero. Como dice Harvey:

[Es] el hecho más asombroso del posmodernismo: su total aceptación de lo efímero, de la fragmentación, de la discontinuidad y lo caótico... [...] Pero el posmodernismo responde a este hecho de una manera particular. No trata de trascenderlo o contrarrestarlo, ni siquiera de definir sus elementos «eternos e inmutables» que pueden residir en él. El posmodernismo se deja llevar y hasta se regodea en las corrientes fragmentarias y caóticas del cambio como si fueran todo lo que hay (Harvey, 1998, p. 61).

Bauman, por su parte, habla también de la desconfianza en el futuro:

Las tarjetas de crédito y las deudas [...] espantarían a los pusilánimes y, en cualquier caso, no dejarían de ser una molestia incluso

para aquellos de nosotros de carácter más arriesgado. Si no lo son, es gracias a nuestra sospecha de la existencia de una *discontinuidad*. Tenemos la premonición de que el futuro que llegue (*si* es que llega y si cada uno de nosotros, individualmente, sigue ahí para verlo) será diferente del presente que conocemos, aunque sea imposible saber de qué modo y en qué medida (Bauman, 2007, p. 19)¹.

No hay incorporación de un pasado y tampoco hay noción de un futuro que se pueda planificar en lo posmoderno. En lo moderno (lo romántico), el individuo se sentía parte de un proyecto histórico más trascendente que el presente y sus momentos inmediatos.

Por otro lado, la presencia y ausencia de proyectos como indicador del cambio de las estructuras de sentimiento puede también rastrearse en la desaparición de la confianza en los metarrelatos; es decir, en aquellos intentos de interpretación universal de lo universal. El marxismo y el psicoanálisis, que tanta influencia tuvieron en la sensibilidad romántica de buena parte de la modernidad, ya no son más referentes o, en todo caso, son dos más de muchos referentes tan válidos e inválidos como cualquier otro. Si tienen alguna función, no es la de interpretar la totalidad de la experiencia psíquica o histórica, sino como sustento parcial y efímero de algún proyecto inmediato e inmediateista. Hablando de Foucault y Lyotard, Harvey explica cómo estos autores:

[...] atacan explícitamente cualquier noción que suponga que las cosas pueden conectarse o representarse a través de un metalenguaje, metarrelato o metateoría. Las verdades universales, si existen, no pueden especificarse. Al condenar los metarrelatos (vastos esquemas interpretativos como los que desplegaron Marx o Freud) por su carácter «totalizante», insisten en la pluralidad de formaciones del «discurso del poder» (Foucault), o de los «juegos del lenguaje» (Lyotard). En rigor, Lyotard define lo posmoderno simplemente como «incredulidad hacia los metarrelatos» (Harvey, 1998, p. 62).

¹ Cursivas en el original.

Y ya que estamos en el tema del psicoanálisis, tal vez no sea exactamente el mismo fenómeno, pero la desconfianza en los metarrelatos puede identificarse en muchos aspectos con lo que se ha llamado la inexistencia del Otro. El Otro (o el Gran Otro) es la ficción simbólica que unifica el sentido de una sociedad, es aquel a quien se quiere complacer. Explica Juan Carlos Ubilluz:

Por el Otro, Lacan se refiere al orden simbólico —las leyes e ideales sociales— que socializa el cuerpo y hace de él un sujeto. Para ilustrarlo provisoriamente, diremos que el Otro es «los demás», un «los demás» abstracto a quien el sujeto ha otorgado —o no ha tenido más remedio que otorgar— la autoridad para decirle quién es y quién debe ser (Ubilluz, 2006, p. 17).

La falta de este Otro ha generado en la sociedad contemporánea angustia, y una búsqueda frenética por llenar ese vacío, por encontrar o recuperar un sentido a través de lo que Laurent y Miller han llamado «comités de ética». Dice Miller:

[...] la inexistencia del Otro inicia precisamente la época de los comités, en la que hay debate, controversia, polígolo, conflicto, esbozo de consenso, disensión, comunidad —confesable o inconfesable—, parcialidad, escepticismo sobre lo verdadero, lo bueno, lo bello, sobre el valor exacto de lo dicho, sobre las palabras y las cosas, sobre lo real. Y esto sin la seguridad de la Idea (con mayúscula), la tradición o —por lo menos— el sentido común (Laurent & Miller, 2005, p. 10).

Y, más adelante, Laurent concluye:

Los comités de ética generalizados son las figuras con las que la subjetividad de nuestra época intenta restaurar el sentido moral del Otro, mientras que nosotros somos contemporáneos de la fuga del sentido, de la paradoja de la confusión de goces y de su segregación, su aislamiento, sin que aparezca claramente la instancia decidida a hacerse responsable de ella (Laurent & Miller, 2005, p. 25).

Esta obsesión por la ética de los tiempos posmodernos ha sido subrayada por varios autores. Como vimos, algunos lo ven como el intento (vano) de suplantar la ausencia del Otro; y bien podríamos decir, también, que es un intento por suplir la ausencia de un proyecto. Otros ven esta tendencia hacia la ética como una banalización de todo lo que los metarrelatos habían tratado de absolver; entre los que definen este punto de vista, está Jameson:

En la actualidad, la filosofía y sus ramas están vigorosamente de regreso: con la ética antes que nada, como si Nietzsche, Marx y Freud nunca hubieran existido: Nietzsche, con su otrora aniquilante descubrimiento de la agresividad que ardía a través de todas las conminaciones éticas; Freud, con su desarticulación del sujeto consciente y sus racionalizaciones, y la vislumbre de las fuerzas que lo informaban y habitaban; Marx, finalmente, que elevó todas las antiguas categorías éticas individuales a un nuevo nivel dialéctico colectivo, de manera tal que lo que solía parecer ético debe captarse hoy como ideológico (Jameson, 1999, pp. 130-131).

En resumen, el cambio de sensibilidad de lo moderno (romántico o no) a lo posmoderno tiene como característica principal la ausencia de un proyecto que, a su vez, tiene como causa y consecuencia la desconfianza en la Historia y en los metarrelatos que sostuvieron la modernidad (y lo romántico), desconfianza o desencanto que bien se puede tomar como una desilusión frente al Otro.

El proyecto moderno, si bien tiene pretensión totalizadora, como mencioné, se manifiesta en distintas instancias y, por lo tanto, su ausencia tiene también repercusiones en diversos aspectos de la vida. Quisiera mencionar solo algunos ejemplos para aclarar este panorama: el proyecto político-ideológico, el proyecto de nación, el proyecto de la familia, el proyecto del amor (o la relación de pareja). En todos estos niveles, hubo (o aún hay rezagos de) un proyecto romántico; en todos estos niveles, la ausencia de proyecto trajo las consecuencias de lo que hoy llamamos «posmodernismo».

Como señala Bauman —y esto se puede aplicar a la declinación de los antiguos proyectos románticos—: «Lo que nos gustaría en realidad [...] es poder poner en cada relación un cartel de que se trata de un compromiso *hasta nuevo aviso*» (Bauman, 2007; citado por Libedinsky, 2004, s/n)². Y este compromiso provisional y efímero se relaciona con la segunda oposición mencionada: el sacrificio y el martirio frente a la búsqueda de placer y la necesidad de goce.

EL SACRIFICIO HEROICO FRENTE AL HEDONISMO INDIVIDUALISTA

Es, tal vez, imposible indicar si la falta de un proyecto totalizante es parte de las causas o parte de las consecuencias del rechazo a cualquier forma de sacrificio que reclama la posmodernidad. Tal vez, la ausencia de tal proyecto suprime la noción de un ideal superior al individuo por el cual vale la pena el dolor o, incluso, la muerte. Tal vez, es el individualismo hedonista y narcisista de lo posmoderno el sentimiento a partir del cual se «racionaliza» la desaparición de todo proyecto (la inexistencia de un Otro) para que cualquier forma de sacrificio sea vista como fútil, absurda o, incluso, estúpida: «En nuestras sociedades, el sufrimiento físico se ha vuelto psicológicamente intolerable, es nuestra fragilidad frente al dolor, nuestra incapacidad para afrontar la idea o el espectáculo del calvario...» (Lipovetsky, 1994, p. 91). Lo cierto es que el dolor se ha vuelto una de las pocas causas de escándalo de nuestros tiempos

Así, el choque entre la sensibilidad romántica y la posmoderna tiene, en uno de sus primeros planos, la colisión entre el ideal del sacrificio heroico de la primera y el ideal del hedonismo individualista de la segunda. Lo posmoderno se escandaliza ante la perspectiva de cualquier forma de dolor; lo romántico —al menos es sus momentos más radicales— trae consigo no solo la posibilidad del sacrificio, sino también

² Cursivas en el original.

su esperanza: el martirio es uno de los valores más elevados, una de las formas de complacer al Otro.

En otras palabras, el deber (y el sacrificio que conllevaba la época moderna, incluidos sus elementos románticos) ha dado paso a lo que Lipovetsky llama la época del posdeber:

La cultura moralista predicaba la entrega personal y el deber no retribuido. ¿Qué queda de él en la hora de las normas consumistas, recreativas y sensacionalistas? Himno a las vacaciones, *entertainment* televisivo, «telemasacre», política espectáculo y espectáculo publicitario: allí donde se sacralizaba la abnegación, tenemos ahora la evasión y la violencia del zoom, donde se santificaba la pureza de intenciones, tenemos los escalofríos de la violencia mediática y la frivolidad de las cosas; allí donde se beatificaba la grandeza de superarse, tenemos el erotismo del autoservicio, las comodidades del confort, el poder disuasivo de la publicidad. [...] el bienestar sobre el Bien (Lipovetsky, 1994, pp. 53-54).

En los tiempos modernos (y los momentos de sus últimos estertores), la idea del Bien (aunque esta idea pudiera adoptar significados diversos e incluso opuestos) era la que prevalecía, aun cuando esta implicara dolor y muerte (heroísmo por la causa, por la convicción en el proyecto); ahora, predomina la idea del Bienestar. No se ha descartado por completo la idea del sacrificio pero, en todo caso, es ahora un sacrificio desvinculado de un proyecto más allá del individuo; con el posmodernismo, en cambio, hablamos de un conjunto de pequeños imperativos cuyo objetivo final es el goce. El mismo Lipovetsky desarrolla la idea:

[Se impone] la cultura higiénica y deportiva, estética y dietética. Conservar la forma, luchar contra las arrugas, velar por una alimentación sana, broncearse, mantenerse delgado, relajarse, la felicidad individualista es inseparable de un extraordinario *forcing* del esfuerzo de dinamización, mantenimiento, gestión óptima de uno mismo. [...] Por un lado, la época fuera-del-deber líquida

la cultura autoritaria y puritana tradicional; por el otro, engendra nuevos imperativos (juventud, salud, esbeltez, forma, ocios, sexo) de autoconstrucción de uno mismo, sin duda personalizados pero creadores de un estado de hipermovilización, estrés y reciclaje permanente (Lipovetsky, 1994, p. 55).

Pero, fuera de estos nuevos e inmediatos imperativos al goce, todo lo que implique deber y sacrificio está vetado de la sensibilidad posmoderna (sin que esto implique, como hemos visto, un rechazo a la ética, sino más bien un abrazo a ella). Por su parte, el dolor por la defensa de una idea, el dar mucho de uno e, incluso, el sacrificio último —el martirio— no solo eran aceptados, sino —como mencioné— esperados en los momentos de predominancia de la sensibilidad romántica.

El sacrificio romántico tiene una trascendencia más allá de sentirse y verse bien. El heroísmo traería un beneficio para una causa, para el proyecto, sea este político, nacional, familiar, artístico o amoroso; en cambio, si no hay tal proyecto, no hay necesidad de sacrificio. La sensibilidad posmoderna, si bien puede llevar a actos éticos aislados (no a proyectos) —siempre que sean indoloros—, también puede llevar a un cinismo en el que se sabe que se está haciendo mal y aun así se hace.

Por otro lado, en su forma más extrema de fragmentación posmoderna —lo que Jameson llama la «esquizofrenia» de la época—, en los momentos de discontinuidad absoluta respecto de un pasado y un futuro, la idea de goce presente es tan intensa que el dolor y la insatisfacción (la falta de goce) tienen que resolverse ahora, en este instante. Harvey, citando a Jameson, lo ve así:

La reducción de la experiencia a «una serie de presentes puros y desvinculados» implica además que la experiencia del presente se vuelve poderosa y abrumadoramente vívida y material: el mundo del esquizofrénico está cargado de intensidad y exhibe el peso misterioso y opresivo del afecto, que brilla con fuerza alucinatoria (Jameson, 1984b; citado por Harvey, 1998, p. 72).

Y continúa:

La imagen, la aparición, el espectáculo pueden experimentarse con una intensidad (júbilo o terror) que solo es posible porque se los concibe como presentes puros y desvinculados del tiempo. ¿Qué importa [...] «si el mundo pierde momentáneamente su profundidad y amenaza con transformarse en una brillante superficie, en una ilusión estereoscópica, en un tropel de imágenes filmicas sin densidad»? (Jameson, 1984b). La inmediatez de los acontecimientos, el sensacionalismo del espectáculo (político, científico, militar, así como los del entretenimiento) se convierten en la materia con la que está forjada la conciencia (Harvey, 1998, p. 72).

Esta es la sensibilidad posmoderna en su forma más «pura», en el presente «puro», en su esquizofrenia, aunque —como previene Harvey— «no en el sentido estrictamente clínico» (Harvey, 1998, p. 70).

Tal vez, esta diferencia entre las sensibilidades se entienda mejor si vemos la oposición desde el plano psicoanalítico. Podemos citar la explicación de Miller: «El superyó freudiano [moderno, romántico] produjo cosas como lo prohibido, el deber, hasta la culpabilidad, que son términos que hacen existir al Otro, son semblantes del Otro, suponen al Otro. El superyó lacaniano [posmoderno], que Lacan despejó en *Aun*, produce un imperativo distinto: ¡*Goza!* Este es el superyó de nuestra civilización» (Laurent & Miller, 2005, p. 19)³.

Pero, paradójicamente, este imperativo al goce de nuestros días, lejos de satisfacer o complacer al sujeto, solo genera angustia, pues el Otro, el superyó de lo posmoderno, exigirá más y más goce sin que nunca pueda ser satisfecho. La búsqueda de goce, por ende, se ha convertido en una de las manifestaciones de la angustia (la imposibilidad de complacer al Otro) de nuestros tiempos. Slavoj Žizek destaca esta angustia de la siguiente manera:

³ Cursivas en el original.

[...] incluso en el caso de un sujeto narcisista consagrado al «cuidado de sí mismo», su «uso de los placeres» se basa en el mandato super-yoico inconsciente incondicional de que goce. ¿No lo demuestra de modo decisivo el sentimiento de culpa que lo acosa cuando *fracasa* en su persecución del placer? El hecho de que, según la mayoría de las encuestas de opinión, la gente encuentra cada vez menos atractiva la actividad sexual, ¿no apunta en esta dirección? Esta ominosa indiferencia respecto del placer sexual intenso contrasta drásticamente con la ideología oficial, según la cual la sociedad posmoderna se inclina a la gratificación instantánea y a la búsqueda del placer (Zizek, 2001, p. 393).

Lo posmoderno no implica en su hedonismo una sensibilidad que traiga satisfacción, tal como se podría ver en una observación superficial; por el contrario, el horror al fracaso frente al mandato del superyó genera una combinación de desencanto y angustia.

Por otro lado, aunque veremos más adelante en detalle las diferencias entre la sensibilidad de las artes tanto romántica como posmoderna, quisiera señalar que también en el nivel artístico hubo en la época romántica una forma de sacrificio heroico por la causa. Se sacrificó el individualismo creativo a favor de un proyecto político o social mayor. Fue lo que Harvey llamó el «modernismo heroico». Algunos artistas de la modernidad pusieron su arte a disposición y servicio del proyecto, lo «sacrificaron» en busca de un nuevo «mito».

El trauma de la guerra mundial y sus respuestas políticas e intelectuales [...] abrieron camino a una reflexión acerca de las posibles cualidades esenciales y eternas de la modernidad [...] La búsqueda de un mito apropiado a la modernidad se volvería esencial en ausencia de las certezas de la Ilustración en cuanto a la condición perfectible del hombre. [...] Pero ¿quién y cuál era el objeto de la mitologización? Esta era la cuestión central en la etapa del modernismo que se dio en llamar «heroica» (Harvey, 1998, p. 47).

Pero este momento del modernismo heroico (que mucho tuvo de romántico); este poner el arte al servicio de algo distinto («superior») al arte, esta búsqueda de un mito que diera forma a un proyecto, fue efímera y no tuvo las repercusiones que se esperaban. El mismo Harvey lo caracteriza como un intento bien intencionado que fracasó:

El modernismo de entreguerras puede haber sido «heroico», pero estaba signado por el desastre. Se requería una acción decidida para reconstruir las economías europeas destruidas por la guerra y para resolver los problemas del descontento político vinculados a las formas en que el capitalismo impulsaba el crecimiento urbano-industrial. El debilitamiento de las creencias unificadas de la Ilustración y la aparición del perspectivismo dejaron abierta la posibilidad de informar la acción social con cierta visión estética, de modo que las luchas entre las diferentes corrientes del modernismo adquirieron algo más que un interés pasajero. Por otra parte, los productores culturales sabían esto. El modernismo estético era importante y los riesgos eran altos. El recurso al mito «eterno» se volvió aún más imperativo. Pero la búsqueda terminó siendo tan confusa como peligrosa (Harvey, 1998, p. 47).

Es importante no confundir este momento del modernismo heroico, que —repito— estuvo signado por la sensibilidad romántica de sacrificio, con otra noción romántica más duradera del arte: la idea del arte de lo Sublime.

EL ARTE DE LO SUBLIME FRENTE AL ARTE DE LO BELLO

Otra de las formas en las que se puede percibir un cambio en las estructuras de sentimiento, un traslado de lo moderno (de lo romántico) a lo posmoderno; en resumen, una colisión entre sus sensibilidades, es a través de sus diferentes concepciones del arte: el paso de un arte de lo Sublime a un arte de lo Bello.

En su expresión más radical, el arte romántico era la expresión absoluta del subjetivismo del individuo, una expresión que era válida más allá de cualquier juicio moral. «La búsqueda de la experiencia estética como fin en sí misma se convirtió en la marca distintiva del movimiento romántico» (Harvey, 1998, p. 35). Pero este «individualismo ilimitado», esta «experiencia estética como fin», no significaba que el arte estuviera vacío o no tuviera algún sentido más allá de lo artístico. Todo lo contrario: el arte era un fin en sí mismo porque a través de él se accedía a lo Sublime, había algo a lo que el arte tendía, algo que trascendía al arte mismo.

Esto contrasta con conceptos clave de las artes posmodernas. Gilles Lipovetsky, hablando de algunas de las grandes obras pictóricas contemporáneas, sostiene:

[...] son ya, en mayor o menor grado, reveladoras de ese espíritu de época, que deja muy atrás la angustia y la nostalgia del sentido, propias del existencialismo o del Teatro del absurdo. El desierto ya no se traduce en rebelión, el grito o el desafío a la comunicación; solo supone una indiferencia ante el sentido, una ausencia ineluctable, una estética fría de la exterioridad y la distancia, pero de ningún modo de la distanciación. Los cuadros hiperrealistas no llevan ningún mensaje, no quieren decir nada, aunque su vacío está en las antípodas del déficit de sentido trágico a los ojos de las obras anteriores (Lipovetsky, 2002, pp. 37-38).

El arte romántico —dentro del que podemos incluir el existencialismo y el Teatro del absurdo, a los que alude Lipovetsky—, pese a ser un fin en sí mismo, pese a experimentar el sentimiento de vacío, sí se traduce en algo más: rebelión o grito de desafío. Ese «algo más» del que el arte posmoderno carece, ese elemento que Jameson llama lo «transestético», es lo Sublime. Lo Sublime no es lo Bello; lo Sublime del arte romántico se opone precisamente al arte de lo Bello o de lo Moral que algunos momentos anteriores de la modernidad exigieron

de lo artístico. Parafraseando a Bell, Harvey afirma que en el momento romántico se dio un «enfrentamiento esencial entre el comportamiento cultural y las prácticas artísticas modernistas, y la ética protestante. Según Bell, el hedonismo no armoniza bien con el ahorro y la inversión de los que parece nutrirse el capitalismo» (Harvey, 1998, p. 35).

La separación entre estética y moral se había dado en los momentos primigenios de la modernidad: lo Bello no se equiparó más con la idea de Bien. Es más adelante, con las oleadas románticas, que llega la separación entre lo Bello y lo Sublime. El arte ya no debía buscar la belleza (podía, inclusive, ser «feo»), sino algo más allá: lo Absoluto. Lo que afirma Jameson sobre el modernismo en general puede perfectamente aplicarse al arte de lo romántico:

El modernismo aspira a lo Sublime como su esencia misma, lo que podemos llamar transestética, en la medida en que afirma sus pretensiones a lo Absoluto, esto es, cree que para ser arte de algún modo, el arte debe ser algo más allá del arte. [...] lo que hay que subrayar es más bien una consecuencia un tanto diferente: a saber, que el arte cuyo «fin» previó Hegel debe identificarse, a la luz de Kant, como Belleza. Lo que llega a su fin en este significativo caso es lo Bello, pero lo que toma su lugar no es finalmente la filosofía, como creía Hegel, sino más bien lo Sublime; en otras palabras, lo estético de lo moderno o, si lo prefieren, lo transestético (Jameson, 1999, p. 117).

Y, en consecuencia, se puede decir que el artista también tiene un rol privilegiado en la sensibilidad romántica. Es aquel que tiene acceso a un nivel de conciencia y sensibilidad distinto a «los demás». Peter Brook, uno de los principales directores de teatro de las últimas décadas, en una conferencia sobre Shakespeare, le atribuye a la condición de «poeta» características muy distintas a las de «nosotros»:

[...] a poet is a human being like every one of us —with a difference. The difference is that we, at any given moment, don't have access

to the whole of our lives. [...] None of us is capable of penetrating below the conscious level of his or her listening, to enter into the entire richness of what we have absorbed over our whole life. [...] But with a poet is different. The absolute characteristic of «being a poet» is the capacity to see connections where, normally, connections are not obvious (Brook, 1999, pp. 13-14)⁴.

Pero este «privilegio», esta «bendición» de «tener acceso simultáneamente a la totalidad de nuestras vidas», podía ser una maldición pues, debido a su acceso a realidades vedadas a otros, el artista bien podía transformarse en un incomprendido, un marginal; en otras palabras, pese a ser un «tocado de Dios» que no busca lo Bello, sino lo Sublime —o, precisamente, por eso—, puede ser un paria de su sociedad. Según Jameson, la posmodernidad significa un abandono de esta búsqueda de lo Sublime en el arte, una suerte de retorno al arte de lo Bello:

Esta es la otra cara de la posmodernidad, el retorno de lo Bello y lo decorativo en lugar de lo Sublime moderno anterior, el abandono por parte del arte de la búsqueda de lo Absoluto o de las pretensiones de verdad y su redefinición como una fuente de puro placer y gratificación (más que de *jouissance*, como en lo moderno) (Jameson, 1999, p. 120)⁵.

Destaca Jameson que se trata de una belleza sin profundidad (algo similar a lo que comentaba Lipovetsky respecto del hiperrealismo de la pintura actual) y se refiere a los años ochenta como «el momento de

⁴ [...] un poeta es un ser humano como todos nosotros —con una diferencia. La diferencia es que nosotros, en cualquier momento dado, no tenemos acceso a la totalidad de nuestras vidas. [...] Ninguno de nosotros es capaz de penetrar debajo del nivel consciente de su escucha, de entrar en la riqueza total de lo que hemos absorbido a lo largo de toda nuestra vida. [...] Pero con un poeta es diferente. La característica absoluta «ser un poeta» es la capacidad de ver conexiones donde, normalmente, las conexiones no son obvias. (La traducción es mía).

⁵ Cursivas en el original.

chillona autoindulgencia y consumo cultural (que, en rigor, empieza a incluir en sus abundantes festejos una teoría firmada y mercantilizada)» (Jameson, 1999, p. 120). Hablará en otro momento de un «Surrealism Without the Unconscious» [surrealismo sin inconsciente] (Jameson, 1991); es decir, de un arte cuyas «experimentaciones» o «novedades» no van más allá de sí mismas, a diferencia del surrealismo cuyas desviaciones de la norma tenían el propósito de acceder al inconsciente, de ser un arte que se trascienda a sí mismo.

El arte de lo Sublime frente al arte de lo Bello (tal vez, se debería decir el «nuevo» arte de lo Bello) es, como mencioné, otro de los elementos de colisión entre lo romántico y lo posmoderno. Y también esta colisión va a ser fuente de conflictos externos e íntimos en las obras de la actual dramaturgia peruana.

Pero hay otro elemento que se desprende del mencionado enfrentamiento: la pregunta de qué es una obra artística y qué no lo es. ¿Qué es una «obra de arte» y qué no es más que «producto cultural», «arte popular», «cultura de masas», «objeto de consumo» o como quiera llamarsele? En la sensibilidad romántica, es muy claro qué es una obra de arte, qué es un producto que aspira a lo Absoluto a través de un artista que tiene una percepción distinta de las cosas y las revela a los demás; es decir, es claro qué es el arte de lo Sublime. Pero, con la desaparición del concepto de lo Absoluto (de un proyecto, de un Otro), en los tiempos posmodernos ya resulta difícil (tal vez imposible) trazar una línea divisoria entre lo que es arte y lo que no lo es. Si lo que impera actualmente es la sustitución «de varias pretensiones modernistas a la “sublimidad” por prácticas más modestas y decorativas en que la belleza sensorial es una vez más el corazón del asunto» (Jameson, 1999, p. 164), ¿dónde establecer la frontera, si es que hay alguna?

No hay una respuesta clara al respecto. Y la situación se vuelve más confusa con otro rasgo de la última etapa de la modernidad (casi la posmodernidad): la incorporación del arte revolucionario al *establishment*. Las obras de los grandes «rebeldes» son ahora parte de lo aceptado;

incluso, de lo admirado y acogido. La capacidad de escándalo de las artes se ha diluido en la sociedad de consumo. Harvey lo comenta así:

[...] es muy importante reconocer el significado de esta incorporación de una tendencia estética particular del modernismo a la ideología oficial y del *establishment*, y su uso por parte del poder de las corporaciones y del imperialismo cultural. Significó que, por primera vez en la historia del modernismo, la rebelión artística y cultural, así como la rebelión política «progresista», debían aplicarse a una versión poderosa del propio modernismo. El modernismo perdió su atractivo como antídoto revolucionario de una ideología reaccionaria y «tradicionalista». [...] Peor aún, parecía que el arte del *establishment* y la alta cultura no podían hacer otra cosa que monumentalizar el poder corporativo y estatal o el «sueño americano» como mitos autorreferenciales, confiriendo cierto vacío de sensibilidad a ese aspecto de la fórmula de Baudelaire que se refería a las aspiraciones humanas y a las verdades eternas (Harvey, 1998, pp. 54-55).

La fórmula de Baudelaire sobre la modernidad que Harvey cita dice: «La modernidad [...] es lo efímero, lo veloz, lo contingente; es una de las dos mitades del arte, mientras que la otra es lo eterno y lo inmutable» (Harvey, 1998, p. 25). Así, el arte romántico no desprecia lo efímero e inmediato, pero mantiene lo inmutable. El arte posmoderno rechaza «lo eterno y lo inmutable». Según el mismo Harvey: «Jameson (1984a, 1984b) ha destacado particularmente la “falta de profundidad” de gran parte de la producción cultural contemporánea, su obsesión por las apariencias, las superficies y los impactos instantáneos que no pueden sostenerse en el tiempo» (Harvey, 1998, p. 76).

Por su parte, Beatriz Risk resume la diferencia entre las dos aproximaciones al arte de la siguiente manera:

[...] quizá la diferencia entre aquel entonces y el ahora consiste en la intención transgresora de los vanguardistas de llevar la experiencia cultural hasta los últimos límites en los que «lo escandaloso, lo

feo, lo imposible (y en un sentido lo sagrado)» supuestamente se encontraban (H. Foster, 1985, p. 150); mientras que, percibidos desde nuestro momento cultural, ya definitivamente plurivalente y globalizado, estos elementos, otrora transgresores, no representan lo excesivo sino forman parte de una referencialidad de visos casi cotidianos (Rizk, 2007, p. 131).

La trasgresión del arte moderno —el proyecto contestatario y rebelde del arte romántico— se ha incorporado al circuito de lo posmoderno de manera que no solo hubo una transición del arte de lo Sublime al arte de lo Bello, sino que también, por paradójico que parezca, el viejo arte de lo Sublime ha sido incorporado al circuito de consumo que privilegia el arte de lo Bello.

Nuevamente, vale la pena destacar que en el eje de oposición entre los tipos de arte, así como en los ejes de oposición entre la presencia y ausencia de proyecto, y entre el sacrificio y el hedonismo, se ha hablado aquí de lo romántico y lo posmoderno en formas puras. La realidad es mucho más compleja, sutil y ambigua en sus oposiciones.

BIBLIOGRAFÍA

- ADRIANZÉN, Eduardo (1994). *De repente un beso*. Inédito.
- ADRIANZÉN, Eduardo (1997). *Tres amores postmodernos*. Inédito.
- ADRIANZÉN, Eduardo (1999a). El día de la luna. En Roberto Ángeles & José Castro Urioste (eds.), *Dramaturgia peruana*. Lima: Latinoamericana, pp. 301-333.
- ADRIANZÉN, Eduardo (1999b). *Nido de palomas*. Inédito.
- ADRIANZÉN, Eduardo (2000). Cristo Light. *Muestra*, 1 (2), pp. 10-53.
- ADRIANZÉN, Eduardo (2001). La tercera edad de la juventud. En Roberto Ángeles (ed.), *Dramaturgia peruana II*. Lima: Latinoamericana, pp. 203-266.
- ADRIANZÉN, Eduardo (2005). *Azul resplandor*. Lima: Tranvías.
- ADRIANZÉN, Eduardo (2006). Espinas. En Roberto Ángeles, *Dramaturgia de la historia del Perú*. Lima: Tarea, pp. 11-56.
- ADRIANZÉN, Eduardo (2009). Demonios en la piel: La pasión según Pasolini. *Muestra*, 10 (19), pp. 29-81.
- AGENCIA ANDINA (2007). www.andina.com.pe/NoticiaDetalle.aspx?id=142064 (Consulta: 13 de agosto de 2007).
- ALIGHIERI, Dante (1955). *La divina commedia. Vol. I*. Ed. Natalito Sapegno. Florencia: La Nuova Italia.

- ALIGHIERI, Dante (2000). *La divina comedia*. Trad. Ángel Chiclana. Barcelona: Mediasat.
- ÁNGELES, Roberto & José CASTRO URIOSTE (eds.) (1999). Introducción. En *Dramaturgia peruana*. Lima-Berkeley: Latinoamericana, pp. 7-20.
- ÁNGELES, Roberto (ed.) (2001). La identidad de la nueva dramaturgia peruana. En *Dramaturgia peruana II*. Lima: Latinoamericana, pp. 9-15.
- ÁNGELES, Roberto (ed.) (2006). Prólogo. En *Dramaturgia de la historia del Perú*. Lima: Tarea.
- BAUMAN, Zygmunt (2007). *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Trad. Albino Santos Mosquera. Barcelona: Paidós.
- BENÍTEZ-ROJO, Antonio (1992). *The repeating island: the Caribbean and the postmodern perspective*. Durham: Duke University Press.
- BERMAN, Marshall (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Trad. Andrea Morales Vidal. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros S. L.
- BROOK, Peter (1999). *Evoking Shakespeare*. Londres: Nick Hern Books.
- BUSHBY, Alfredo (2008). Dos niños adulterados. Una nueva dimensión para un tema envejecido. *El Comercio* (suplemento dominical), Lima, 13 de julio del 2008, p. 12.
- BUSHBY, Alfredo (2009). El salto de los huérfanos: El posmodernismo sin modernismo de la dramaturgia peruana actual. *Caja Negra. Temas de actualidad en las artes escénicas*, 4 (5), pp. 23-41.
- CANETTI, Elías (1981). *Masa y poder*. Trad. Horst Vogel. Barcelona: Muchnick.
- CARRANZA, Víctor & Manuel CASTILLO OCHOA (eds.) (2002). Tradición, modernidad y postmodernidad: Un debate permanente. En *Desencantados y fascinados. La postmodernidad desde el Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma, pp. 7-23.

- CARO TENORIO, Rafael (2002). Baudalaire y Benjamin: los orígenes de la crítica de la cultura postmoderna. En Víctor Carranza & Manuel Castillo Ochoa (eds.), *Desencantados y fascinados. La postmodernidad desde el Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma, pp. 39-44.
- CUER2 (2007). http://www.geocities.com/cuer_2/metodo.html (Consulta: 3 de febrero de 2007).
- CVR (2003). Conclusiones generales. *Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Tomo VIII, 3era parte. <http://www.cverdad.org.pe/pagina01.php> (Consulta: 3 de agosto de 2011)
- DE ALTHAUS, Mariana (1997). *En el borde*. Inédito.
- DE ALTHAUS, Mariana (2001). Los charcos sucios de la ciudad. En Roberto Ángeles (ed.), *Dramaturgia peruana II*. Lima: Latinoamericana, pp. 351-388.
- DE ALTHAUS, Mariana (2003a). Tres historias del mar. *Muestra*, 4 (12), pp. 5-19.
- DE ALTHAUS, Mariana (2003b). *Volar*. Inédito.
- DE ALTHAUS, Mariana (2003c). *Turquesa*. Inédito.
- DE ALTHAUS, Mariana (2004). *La puerta invisible*. Inédito.
- DE ALTHAUS, Mariana (2006). Ruido. En Roberto Ángeles (ed.), *Dramaturgia de la historia del Perú*. Lima: Tarea, pp. 313-356.
- DE ALTHAUS, Mariana (2007). *Efímero*. Inédito.
- DE MARÍA, César (1978). Miedo. La celda. Hoy saldremos a las doce. Del bolsillo ajeno. En César de María & Sara Joffré (eds.), *Teatro peruano. Vol. 2*. Lima: Homero Teatro de Grillos, pp. 7-77.
- DE MARÍA, César (1994). *Varité Latina: panfleto teatral latinoamericano en un acto*. Inédito.
- DE MARÍA, César (1995). *Teatro: A ver, un aplauso! Escorpiones mirando al cielo. La caja negra*. Lima: Lluvia.
- DE MARÍA, César (1996). La ruta rabiosa. *Telón de papel*, 1 (1), pp. 3-12.

- DE MARÍA, César (1999). *Kamikaze! La historia del cobarde japonés*. Lima: Casa Abierta.
- DE MARÍA, César (2001a). La sirena sobre el iceberg. *Muestra*, 2 (4), pp. 33-44.
- DE MARÍA, César (2001b). Laberinto de monstruos. En Roberto Ángeles (ed.), *Dramaturgia peruana II*. Lima: Latinoamericana, pp. 97-132.
- DE MARÍA, César (2000). Dos para el camino. *Muestra*, 3 (8), pp. 26-27.
- DE MARÍA, César (2007a). «Dime que tenemos tiempo». <http://www.celcit.org.ar/bajar.php?hash=ZGxhKzIIMQ==> (Consulta: 26 de noviembre de 2007).
- DE MARÍA, César (2007b). *Salidas de emergencia: El último barco. Superpopper*. Lima: Solar.
- DE MARÍA, César (2009). «Un gran poder invisible». <http://blogs.elcomercio.pe/tuvidaespuroteatro/2009/02/un-gran-poder-invisible.html> (Consulta: 9 de agosto de 2011).
- DERRIDA, Jacques (1989). «Cogito e historia de la locura». Trad. Patricio Peñalver. www.jacquesderrida.com.ar/textos/foucault.htm (Consulta: 12 de marzo de 2007).
- DÍAZ, Gregor (1998). Treinta años de dramaturgia en el Perú (1950-1980). *Latin American Theatre Review*, 31 (2), pp. 173-188.
- DÍAZ GENIS, Andrea (2000). Globalización neoliberal, identidades y tendencias al gueto. En Álvaro Rico & Yamandú Acosta (eds.), *Filosofía latinoamericana, globalización y democracia*. Montevideo: Nordan Comunidad, pp. 147-158.
- ENCINAS, Percy (2006). Ruido. Cortina de evasión. *Caja Negra. Temas de actualidad en las artes escénicas*, 1 (2), pp. 42-43.
- ENCINAS, Percy (2007). Una aproximación a la dramaturgia peruana del conflicto interno. *Ajos y Zafiros*, 9 (8/9), pp. 101-119.
- ESSLIN, Martin (1966). *El teatro del absurdo*. Trad. Manuel Herrero. Barcelona: Seix Barral.

- FLORES SORIA, Carlos & Carmela LÓPEZ CAPILLO (2006). Globalización y posmodernidad en el Perú. *Tipshe: Revista de Humanidades*, 6 (5), pp. 181-186.
- FOSTER, Hal (ed.) (1985). *Postmodern culture*. Londres: Pluto Press.
- FOUCAULT, Michel (1993). *Historia de la locura en la época clásica*. Trad. Juan José Utrilla Trejo. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- FREUD, Sigmund (1972). Fetichismo. *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Trad. Luis López Ballesteros. Madrid: Alianza Editorial.
- GEIROLA, Gustavo (2003). La escritura indignada: Entrevista a César de María. *Latin American Theatre Review*, Vol. 36 (2), pp. 95-102.
- GEIROLA, Gustavo (2004). Con Eduardo Adrianzén: De la telenovela al teatro en el Perú del siglo XXI. *Gestos*, 18 (37), pp. 167-177.
- GÓMEZ PÉREZ, José Luis (2006). «Entrevistas: César de María comenta su obra "Super Popper"». <http://www.perupuntocom.com/modules.php?name=News&file=article&sid=5172> (Consulta: 14 de noviembre de 2007).
- GUERRA, Isabel (2005). «César de María: "Hemos pactado con los chanchos"». <http://palabrasvanyvien.wordpress.com/2005/06/16/cesar-de-maria-hemos-pactado-con-los-chanchos/> (Consulta: 2 de enero de 2008).
- HARVEY, David (1998). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Trad. Martha Eguía. Buenos Aires: Amorrortu.
- HUAMÁN, Miguel Ángel (2007). ¿Literatura de violencia política o la política de violentar la literatura? *Ajos y Zafiros*, 9 (8/9), marzo, pp. 31-40.
- HUBER, Ludwig (2002). *Consumo, cultura e identidad en el mundo globalizado: estudios de caso en Los Andes*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- INNES, Christopher (1995). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- ÍSOLA, Alberto & Otros (1994). El teatro peruano. *Hueso Húmero*, 15 (31), diciembre, pp. 11-50.
- ÍSOLA, Alberto (2007). Prólogo. *Salidas de emergencia: El último barco. Superpopper*. Lima: Solar, solapa.

- JAMESON, Fredric (1984a). The politics of theory: ideological positions in the postmodernism debate. *New German Critique*, 33, pp. 53-65.
- JAMESON, Fredric (1984b). Postmodernism, or The cultural logic of late capitalism. *New Left Review*, 146, julio-agosto, pp. 53-92.
- JAMESON, Fredric (1991). *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University.
- JAMESON, Fredric (1999). *El giro cultural*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.
- LAURENT, Eric & Jacques-Alain MILLER (2005). *El Otro que no existe y sus comités de ética*. Trad. Nora González. Buenos Aires: Paidós.
- LE GUERN, Michel (1980). *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra.
- LIBEDINSKY, Juana (2004). «El imperio del individuo. Entrevista a Zygmunt Bauman». En *La Nación*, Buenos Aires, 26 de diciembre de 2004. <http://www.lanacion.com.ar/666028-zygmunt-bauman-el-imperio-del-individuo> (Consulta: 26 de diciembre de 2004).
- LIPOVETSKY, Gilles (1994). *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*. Trad. Juana Bignozzi. Barcelona: Anagrama.
- LIPOVETSKY, Gilles (1999). *La tercera mujer. Permanencia y revolución en lo femenino*. Trad. Rosa Alapont. Barcelona: Anagrama.
- LIPOVETSKY, Gilles (2002). *La era del vacío*. Trad. Joan Vinyoli & Michèle Pendaux. Barcelona: Anagrama.
- LOPEZ SORIA, José Ignacio (2002). Adiós al discurso moderno en el Perú. En Víctor Carranza & Manuel Castillo Ochoa (eds.), *Desencantados y fascinados. La postmodernidad desde el Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma, pp. 45-57.
- LUDEÑA, Wiley (1987). Crisis y disolución de la arquitectura. Parte 1. *Revista de la Universidad Ricardo Palma*, No. 8-9, diciembre.
- LUQUE, Gino (2002). Soledad, violencia y muerte en la nueva dramaturgia peruana. *Hueso Húmero*, 23 (40), pp. 118-121.

- MURRUGARRA FLORIÁN, Edmundo (2002). ¿Reconstrucción o refundación de la política? (Revisión crítica de la crítica de Edgardo Lander a las ideas postmodernas). En Víctor Carranza & Manuel Castillo Ochoa (eds.), *Desencantados y fascinados. La postmodernidad desde el Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma, pp. 73-110.
- PEIRANO, Luis (2006). «Una memoria del teatro (1964-2004)». Tesis de Doctorado. Pontificia Universidad Católica del Perú. Escuela de Graduados. Mención: Humanidades.
- PERSON, Ethel (2008). *Sueños de amor y encuentros decisivos. El poder de la pasión romántica*. Trad. Rosario Yori. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú & Biblioteca de la Sociedad Peruana de Psicoanálisis.
- PIRANDELLO, Luigi (2000). *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*. Trad. Miguel Ángel Cuevas. Madrid: Cátedra.
- REISZ, Susana (1986). *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- RIZK, Beatriz J. (2007). *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Lima-Minnesota: Universidad Nacional Mayor de San Marcos & The State of Iberoamerican Studies Series.
- SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo (1990). *Teatro y violencia: una aproximación al teatro peruano de los 80'*. Lima: CENDO-VIT.
- SÁNCHEZ-PIÉROLA, Roberto (1992). *Porque la noche será siempre negra*. Inédito.
- SÁNCHEZ-PIÉROLA, Roberto (1999a). Busca un nombre en el silencio. En Roberto Ángeles & José Castro Urioste (eds.), *Dramaturgia peruana*. Lima: Latinoamericana, pp. 403-438.
- SÁNCHEZ-PIÉROLA, Roberto (1999b). *Víctimas*. Inédito.
- SÁNCHEZ-PIÉROLA, Roberto (2000). Seguros I. *Dedo Crítico*, 4 (7), pp. 49-52.
- SÁNCHEZ-PIÉROLA, Roberto (2001). Vino la luna. *Muestra*, 2 (4), pp. 4-30.
- SÁNCHEZ-PIÉROLA, Roberto (2002). *Lo más resistente*. Inédito.
- SÁNCHEZ-PIÉROLA, Roberto (2003a). Sobre el encierro y debajo. *Muestra*, 4 (11), pp. 5-27.

- SÁNCHEZ-PIÉROLA, Roberto (2003b). *Máquina camino corazón*. Inédito.
- SÁNCHEZ-PIÉROLA, Roberto (2004). Seguros II y III. *Dedo Crítico*, 10 (10), pp. 65-74.
- SÁNCHEZ-PIÉROLA, Roberto (2005). *Palintrópolis*. Inédito.
- SHAKESPEARE, William (1988). *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*. Stanley Wells & Gary Taylor (eds.). Oxford: Oxford University Press.
- SLOTERDIJK, Peter (2003). *Crítica de la razón cínica*. Trad. Miguel Ángel Vega. Madrid: Siruela.
- SOBERÓN, Santiago (2004). Una nueva generación de autores teatrales. *Libros & Artes*, 3 (8), pp. 25-26.
- SONTAG, Susan (1976). *Aproximación a Artaud*. Madrid: Lúmen.
- SOTOMAYOR, Carlos M. (2007). «Entrevista a César de María». <http://carlosm sotomayor.blogspot.com/2007/08/entrevista-csar-de-mara.html> (Consulta: 27 de diciembre de 2007).
- TORRES, Natalia (2010). *La escena paterna: dramaturgia y psicoanálisis*. Lima: Universidad de Lima.
- UBILLUZ, Juan Carlos (2006). *Nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- VARGAS SALGADO, Carlos (2008). ¿Nuevos dramaturgos o nueva dramaturgia? Escribir para el teatro peruano a inicios de milenio. *Letra de Cambio*, 2 (2), pp. 53-68.
- VELARDE, Sergio (2007). «Demonios en la piel; Pasolini y sus demonios». <http://www.geocities.com/perucritic/index.html/56> (Consulta: 30 de noviembre de 2007).
- WELLWARTH, George E. (1966). *Teatro de protesta y paradoja: la evolución del teatro de vanguardia*. Trad. de Sebastián Alemany. Barcelona: Lumen.
- ZIZEK, Slavoj (2001). *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Trad. Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Paidós.

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN
LOS TALLERES GRÁFICOS DE
TAREA ASOCIACIÓN GRÁFICA EDUCATIVA
PSJE. MARÍA AUXILIADORA 156, BREÑA
CORREO E.: TAREAGRAFICA@TAREAGRAFICA.COM
TELÉFONO: 332-3229 FAX: 424-1582
SE UTILIZARON CARACTERES
ADOBE GARAMOND PRO EN 11 PUNTOS
PARA EL CUERPO DEL TEXTO
SEPTIEMBRE 2011 LIMA - PERÚ

Otras publicaciones del Fondo Editorial

TUC 50 años. Testimonios de vida en el teatro
Luis Peirano y Samuel Adrianzén, editores

Martín Adán. Entrevistas
Andrés Piñeira, editor

*Imágenes contra el olvido. El Perú colonial
en las ilustraciones de fray Diego de Ocaña*
Beatriz Carolina Peña

*El Calendario Inca. Tiempo y espacio
en la organización ritual del Cuzco.*
La idea del pasado
Tom Zuidema

La cuestión de la dialéctica
Miguel Giusti, editor

La última década del siglo XX y la primera del siglo XXI han visto la aparición de una gran cantidad de jóvenes dramaturgos peruanos, autores nacidos entre las décadas de los sesenta y los setenta que, a partir de los noventa y hasta el presente, han escrito y puesto en escena una cantidad nunca antes vista de piezas dramáticas.

En el presente estudio se plantea que, a pesar de su diversidad, la dramaturgia peruana de cambio de siglo tiene un elemento unificador: la colisión de dos estructuras de sentimiento, la romántica y la posmoderna. Es esta colisión la que genera los conflictos, impulsa las tramas y precipita los desenlaces de las obras de estos dramaturgos.

Si bien el objeto de estudio, en su sentido amplio, es toda la dramaturgia del momento de cambio de siglo, esta investigación está centrada en un muestreo integrado por cuatro autores representativos: César de María (1960), Eduardo Adrianzén (1963), Mariana de Althaus (1974) y Roberto Sánchez-Piérola (1976).

Las obras revisadas reflejan sin excepción la presencia de lo efímero propia de la posmodernidad a la vez que muestran, también, una nostalgia por un proyecto, un arte o un heroísmo romántico que fue negado a su generación.

ISBN: 978-9972-42-971-2



9 789972 429712