

El lenguaje ruidoso: dramaturgia femenina contemporánea en el Perú¹

The Noisy Language; Contemporary Women Playwrights in Peru

ELENA GUICHOT MUÑOZ

Universidad de Sevilla

España

eleguichot@gmail.com

(Recibido 18-09-2013;
aceptado 26-02-2014)

Resumen. La dramaturgia femenina, recogida escasamente en la historia oficial de la literatura peruana, posee desde finales del siglo XIX voces de dramaturgas que se suceden con éxito y permanencia en cada una de las generaciones. En este artículo estudiaremos dos piezas de dos autoras contemporáneas: Mariana de Althaus y Celeste Viale Yerovi, escritoras que rompen el silencio con una escritura comprometida con su identidad femenina y con su momento histórico, convulsionado por los sucesos acaecidos durante el conflicto armado que comienza en la década de los ochenta. Llevaremos a cabo un análisis en cotejo de una pieza teatral de cada una de estas escritoras desde un punto de vista no meramente estético, sino antropológico, social, y cultural, con el fin de alcanzar su realidad fragmentada, el duelo de las escritoras en las dictaduras, las censuras implícitas y su impactante desnudo en la escena.

Palabras clave: *Perú; mujer artista; teatro contemporáneo; terrorismo; literatura hispanoamericana.*

Abstract. Theatre plays by women, have been scarcely regarded in the official history of Peruvian literature. Nevertheless it is known that from the end of the XIXth century plays by women playwrights have been highly significant in every contemporary generation. This essay analyses two works by two contemporary women playwright: Mariana de Althaus and Celeste Viale Yerovi, creators that break the silence with a kind of writing that shows a full compromise with their female identities and the historical context, a time characterised by the events unleashed by the armed conflict that started in the eighties of the twentieth century. The study analyses “compares a play from each woman playwright”. This is not only undertaken from an aesthetic perspective, but also from an anthropological, social and cultural one. This is done with the aim of showing the fragmented reality, and the duel these women had to fight against these dictatorships, the implicit censorship and the stunning nakedness upon the stage.

Keywords: *Peru; Woman Artist; Contemporary Theatre; Terrorism; Hispanic American Literature.*

Résumé. Le théâtre au féminin n'a guère été inclus dans l'histoire officielle de la littérature péruvienne mais depuis la fin du XIXe siècle il y a des femmes artistes qui ont réussi avec succès et permanence sur plusieurs générations. Dans cet article nous allons étudier deux pièces de deux auteurs contemporains: Mariana de Althaus et Celeste Viale Yerovi, écrivains qui rompent le silence grâce à une écriture engagée avec son identité féminine et avec son contexte historique, ébranlé par les événements qui se sont produits pendant le conflit armé dans les années quatre-vingt. Nous allons procéder à une comparaison de l'analyse d'une pièce de chacun de ces écrivains d'un point de vue non seulement esthétique mais anthropologique, social et culturel, afin de parvenir à leur réalité fragmentée, le duel des écrivains dans les dictatures, la censure implicite et frappant nu dans la scène.

Mots clés: *Pérou; femme artiste; Théâtre contemporain; terrorisme; littérature latino-américaine.*

¹ Para citar este artículo: Guichot Muñoz, Elena (2014). El lenguaje ruidoso: dramaturgia femenina contemporánea en el Perú. *Alabe* 9. [www.revistaalabe.com]

El ruido viene de afuera como un soplo violento que nos perfora el tímpano, ya casi no podemos oírnos ni a nosotros mismos. Anhelamos, a veces, el silencio cálido del útero y el flote mórbido en la placenta: pero allí no entramos todos (Castro Urioste y Angeles, 1999: 307).

Así comienza la obra de Celeste Viale Yerovi, *Zapatos de calle*, una comedia dramática escrita en 1999 que forma parte de esta especie de diada del *ruido* que pretendemos trazar. Le sigue una joven dramaturga, Mariana De Althaus, con una obra que lleva por título su esencia: *Ruido*, escrita en el 2005. Estas dos piezas teatrales coinciden en un eje axial, más allá de la semejante circunstancia que las ubica específicamente en Lima, Perú: las obras remiten a una época que sumerge a los individuos en una especie de carnaval trágico donde la verdad queda relegada. El autogolpe de Alberto Fujimori el 5 de abril de 1992 desencadena una serie de disoluciones que no se detienen en el Congreso de la República: la censura mediática, la “reorganización” del Poder Judicial, el Consejo Nacional de la Magistratura, el Tribunal de Garantías Constitucionales y el Ministerio Público, deja al país en manos de una “honesta y eficiente administración de justicia”, en palabras del nuevo dictador (Contreras y Cueto, 2007: 372). Asimismo, el terrorismo de Sendero Luminoso y de las fuerzas paramilitares, que duraba ya más de una década, protagonizaba las noticias en Lima.

Sin embargo, sabemos que por estas fechas el núcleo de la agresión brutal recaía en la población rural, andina y selvática (más de un 37 por ciento del total de fallecidos eran ayacuchanos) y de comunidades campesinas en su mayoría quechuahablantes. A pesar de que el conflicto llevaba ensañándose con el Perú desde los años ochenta, la capital no sufría de forma directa ningún ataque de calibre, sino más bien símbolos de amenaza como la imagen, ya convertida en símbolo del terror del país, de perros asesinados colgados por las calles, o los ataques a altos funcionarios o dirigentes políticos (véase *Hatun Willakuy*, 2004: 84)². Hasta bien entrado el siglo XXI la única noticia realmente fidedigna era la ineptitud del estado para frenar una verdadera matanza que imponía a todo el país un toque de queda infinito.

No fue hasta 1992 cuando un coche bomba estalló en el barrio Miraflores de Lima, en una calle de clase medio alta llamada Tarata. Este acontecimiento provocó la conciencia materializada, sensorial, de la guerra interna del país, por parte de un sector que había estado en su gran mayoría ajeno a las prácticas devastadoras que configuraban un genocidio en la nación. Perú se conforma oficialmente como el estado de sitio que llevaba siendo más de una década atrás; el lugar que Jorge Basadre definía como “el Perú informal”. Mariana De Althaus recuerda este suceso ya que sólo se encontraba a unas cuadras del aten-

² Nos referimos en esta referencia al libro *Hatun Willakuy*: versión abreviada del *Informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación*, publicado en Lima en el año 2004. La versión original consta de nueve tomos que detallan el impacto tanto económico como humano que se produce tras el período de violencia armada que transcurre sin cese entre las décadas de 1980 al 2000.

tado. Veía la tele cuando, al oír el estruendo, se tiró al suelo. Luego, al regresar la calma, encendió el aparato y siguió ensimismada con las imágenes (Véase Sarria). La dramaturga tenía tan solo diecisiete años, y confiesa que probablemente el miedo quedó bloqueado en su inconsciente ya que, catorce años más tarde, pone en pie una obra inspirada en esta terrible vivencia. *Ruido* es una obra de situaciones que van perturbando gradualmente el ambiente inicial con un procedimiento heredado del Teatro del Absurdo: la presencia de un ruido insoportable del que desconocemos su procedencia.

La pieza teatral se ambienta a finales de los ochenta, durante el gobierno de Alan García que conduce al país a la violencia, la hiperinflación y la escasez absoluta. No obstante, a pesar del realismo referencial, toda la acción se desarrolla en el salón de una casa donde convive un grupo peculiar: Augusta, una madre inestable que se mantiene en un diálogo disparatado; Agustín, el hijo, un rebelde sin causa que toca música punk, y Agustina, la joven hija que se considera una extraterrestre. En medio de este caos funcional, aparece la Vecina. Este personaje, carente de nombre propio, rompe con el mecanismo pasivo de esta familia que soporta voluntariamente el ruido de una alarma que altera a todo el vecindario. La Vecina vive a pocos metros y acude a protestar porque el ruido de la alarma no deja trabajar a su marido. Una vez que ingresa en ese espacio, tal y como si se tratase de un agujero de ozono, no consigue salir. Los extraños componentes de la familia la agasajan con vino y “pan con tomate y mantequilla”, y la invitada se resiste con cierta desgana, y a su vez intranquila por la preocupación que debe estar causando a su esposo. Asistimos a un baile de máscaras donde cada personaje arroja su particular incertidumbre vital, anulando o ignorando el diálogo del otro, creando la tensión que antecede a la tormenta. El clímax del drama se desencadena cuando la Vecina descubre por el hijo de Augusta que su marido la ha abandonado, dejándola sin llaves y sin recursos para volver a su casa en pleno toque de queda.

La atmósfera onírica se incrementa gracias a la histeria que comienza a embargar a este personaje, dispuesto a adoptar la irracionalidad de sus acompañantes con el fin de olvidar su particular trauma. La comedia absurdista se intensifica al compás de las botellas de vino: el chico joven se dedica a llamar por teléfono a los colegios poniendo amenazas de bomba en nombre de los terroristas, piden deseos imposibles al aire, cantan canciones sin sentido, e imaginan fugarse a otro país. En medio de este circo, una palabra resuena en boca de toda la familia: “Vamos a hacer un acuerdo. Usted no habla de su esposo, y yo no hablo sobre el ruido” (Althaus, 2013: 209). La Vecina enseguida se percata de que el ruido que escucha la familia no procede de la alarma, sino de un ente desconocido: “VECINA: ¿a qué se refieren cuando hablan del ruido? (...) AGUSTÍN: “No sé, acá siempre hay ruido. Mi mamá cree que está afuera, pero hace rato que el ruido ya entró en casa. Cuando yo dejo de tocar, por ejemplo, la música termina y entonces aparece un ruido enorme (...) Me arrepiento siempre de producir el ruido, en el momento en que me está destruyendo el cerebro. Pero cuando se va, llega la nostalgia” (286).

El ruido, al igual que las campanas del reloj de *La cantante calva*, marca el espacio, pero no con la presencia, como en el caso de la obra de Ionesco, sino con la ausencia. Ni

los espectadores, ni la Vecina podrán escuchar el ruido interiorizado de la familia Agusta, pero provoca un avance de la acción en un sentido acumulativo que culmina con la anagnórisis de la invitada. La Vecina, tras un fallido y violento intento de relación sexual con el joven punky, descubre sin más el sinsentido de su vida:

VECINA: Nada tiene sentido (*Fuma*) Todo lo que hago son cosas que me invento para tapan los 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 (289).

La Vecina destapa su máscara y se descubre vacía, cobarde y absurda. Sin embargo, el resto de los componentes aumentan las evocaciones simultáneas, el eterno retorno al ruido que tapa los agujeros de su existencia. Silencian la voz de un reportero en la televisión anunciando los actos terroristas cometidos en Ayacucho con el fin de evitar el ruido inteligible e inevitable. La Vecina, hastiada, se salta el toque de queda y se marcha en busca de respuestas, pero un efecto final conduce la obra a un trágico y cruento acontecimiento: explota una bomba que produce una alarma ensordecedora y en consecuencia el grito de socorro de la Vecina. Los familiares ignoran voluntariamente la petición de auxilio inmersos en la televisión; aseguran no escuchar “nada” (300).

Roland Barthes definía el Teatro del Absurdo como una imagen compleja cuya apertura, es decir, plurisignificación, procede (...) “de la sucesión indefinida de una situación que no se modifica más que acrecentando *su propia entropía*, sus propias posibilidades internas de desarrollo” (Núñez Ramos, 1981: 643). Sin embargo, esta obra no puede encajarse completamente en el Teatro del Absurdo ya que el desencantamiento de la “mujer maravilla”, esa Vecina aparentemente receptora de todos los deseos de su marido, le devuelve la coherencia al texto teatral. La protagonista logra escapar del abandono vital que sufre la tribu contradiciendo así la ilogicidad y el disparate propio de este teatro, realizando su propio proceso de aprendizaje. Esta mujer entregada a su vida marital (“amor romántico”) ve a través de la actitud pasiva de sus vecinos su imagen espectral, y decide recuperar su afirmación individual al rechazar su reflejo. Tal y como afirma el crítico y dramaturgo Alfredo Bushby, la protagonista pasa “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” (2001: 149). La heroína o antiheroína, según se mire, es una mujer sin nombre, que consigue traducir el ruido que la convierte en una insomne. Reconoce el vacío existencial de su vida, advierte la ausencia de cordura en las acciones que realiza y sale hacia “afuera” transgrediendo incluso el toque de queda.

No obstante, el final de esta obra no es un desenlace heroico, ni encierra una moraleja definida. Existe una salida, un rechazo a la evasión, pero no se vislumbra el camino que la Vecina debe escoger. Lola Proaño, en su libro *Poéticas de la Globalización en el Teatro Latinoamericano*, observa un rasgo poético que caracteriza a las obras teatrales de los años noventa: la estética de la incertidumbre, a través del cual “atestigua la imposibilidad de comprender, de prever, de seguir una serie de acciones que lleve a un fin previsto, a lo que se añade la ausencia de un proyecto político futuro” (13). Debemos advertir que Mariana de Althaus, a través de esta obra, no juzga ninguna de sus creaciones. Crea unos diálogos burlescos, llenos de una comicidad casi *naïf*, que poseen -intrínsecamente- una desolación muy profunda. En ese contacto entre estos dos entes fragmentados -el dentro y el afuera, las dos viviendas cercanas alejadas por el desconocimiento y la omisión- se advierte el dibujo de esa sociedad limeña que evitó la “verdad incómoda” que tarde o temprano les alcanzaría. La autora misma reconoce abiertamente haber sufrido esta prudente conducta, esta *entropía* que acumula miedos paralizadores (Sarria), y provoca con su texto una suerte de interpretación que supera la anécdota más personal: el abandono de estos sujetos (recordemos que tanto la Vecina como la familia son abandonadas por las figuras masculinas) es el propio abandono del gobierno, sumido en la corrupción y el engaño. El “abandono privado” surge del mismo “abandono público” (Bushby, 152), y este asimismo produce un abandono simultáneo: el que perpetra la población limeña haciendo oídos sordos a sus conciudadanos. Leamos la reacción de la matriarca, Augusta, frente a la noticia que se escucha por el trasmisor: “RELATORA: Treinta y cinco personas fueron asesinadas. De ellas, dieciocho son ronderos de Ayacucho; nueve, policías de Huallaga; y uno alcalde, abatido en la provincia de Puno... AGUSTA: ¿A qué hora empieza la novela?” (300).

El humor ácido y la tragedia se conjugan al igual que en la pieza que nos ocupa la segunda parte del artículo: *Zapatos de calle*. Fechada en 1999, la autora afirma volcar en su texto una mirada estrictamente personal, sin embargo reconocemos un ambiente significativamente parecido al de la obra de Mariana de Althaus. En esta obra no hay ninguna referencia al contexto histórico, sin embargo sabemos que en la fecha de creación, 1995, se produce el apabullante triunfo de Alberto Fujimori debido a su popularidad tras la detención de varios cabecillas de los movimientos terroristas, que sume a cierto sector del país en una profunda angustia, una caída en un callejón sin salida. La pérdida de valores y la confusa realidad de la nación perturban el modo de actuar y de pensar de los ciudadanos ya que se encuentran guiados por un aparente *pacificador* que les obliga a vivir en un infierno terrenal.

Precisamente, *El jardín de las delicias*, tríptico de Jerome Bosch (El Bosco) que representa el infierno y el paraíso del mundo, encuadra -o desencuadra- la escena principal de esta pieza que se desarrolla en una habitación de una pensión. Un abogado deprimido llamado Amador pasa los días en su habitación alquilada eludiendo su responsabilidad laboral para imbuirse en la colección de zapatos sucios, rotos y por supuesto impares que fue encontrando en la calle. Al igual que en la obra anterior, las escenas se desarrollan en un único espacio que separa sustancialmente el “afuera” y el “adentro” de

la realidad escénica. La casera intenta persistentemente entrar en el cuarto del protagonista para fisgar sus asuntos con el rechazo constante de Amador, que consigue apartarla de su intimidad. El personaje principal, poseedor de tantas personalidades como zapatos, se transforma radicalmente en cada uno de los individuos que decidió desprenderse de su zapato en algún momento de su vida. Para ello, escribe un expediente sobre la posible vida de los dueños de su fetiche, que envuelve cual cadáver. En la intimidad de su habitación decide dar vida a estos seres y al primero que representa es a Marduk, un hombre que perdió su pierna – y su zapato- en un accidente con una máquina rotativa. Los reinos de su imaginación se expanden y aparece una enfermera que le atiende mientras él reacciona con violencia. La misma actriz representará el papel de la dependiente que le vende una prótesis cargada de seducción. En medio de este *teatro dentro del teatro*, propio también del Teatro del Absurdo, una mujer ingresa en su habitación interrumpiendo el mundo de fantasía. En el *dramatis personae* es simplemente “Mujer”, pero pronto descubrimos por el texto que se llama Raquel, nombre que coincide con uno de los expedientes de los zapatos de Amador. Su aparición repentina asusta al introvertido abogado, que no obstante irá sintiéndose paulatinamente atraído por la misteriosa mujer. Raquel descubre la colección cadavérica de zapatos y siente cierta compasión, o quizás sintonía, con su excentricidad, pero pronto un hallazgo cambia el rumbo de la historia: encuentra el zapato de un amante que la persigue despechado.

En un esfuerzo dramático brillante, la dramaturga desenreda el ovillo de la trama y la incoherencia e ilogicidad del principio empieza a tomar sentido. Todo encaja como un puzle: Marduk, la enfermera, la dependiente, la mujer y el amante furibundo pertenecen al mundo de la realidad, de la verdadera existencia fundamentada con experiencias objetivas, mientras que Amador se desenmascara como uno de esos zapatos: sucio, impar, abandonado, resuelto a dedicar su vida a la mera invención, en lugar de resolver los casos que le impone su profesión de abogado. Raquel es el personaje encargado de la acusación en este caso: le culpa por no cumplir la función para la que fue creado, caminar.

A Amador el ruido de la ciudad, “desprovista de tiempo, y de una voluntad” propia (Balta Campbell, 2001: 311) le perturba, y por ello construye su propio escenario interior que le permite trascender los límites de una cotidianeidad insoportable. Finalmente, al igual que la Vecina, se quita su propia venda de los ojos y decide buscar a la “cenicienta” que ha escapado de su príncipe cobarde: se marcha de la pensión para buscar su paraíso, tal y como relata a la casera bajo la visión de *El jardín de las delicias*:

AMADOR: Mire, si observamos este cuadro, no como lo leemos, sino en dirección opuesta, vamos a encontrar que aquí, en el panel derecho, el autor ha querido representar el infierno, donde este ser monstruoso, mezcla de animal y de hombre sentado en un trono altísimo, va tragándose a otros similares. En panel central (...) este jardín maravilloso por donde transitan hombres, mujeres, animales libres, confundiéndose en juegos placenteros, donde los frutos se ofrecen como deliciosos manjares. ¡Al final, el Paraíso! (Castro Urioste y Angeles, 339).

La mujer, recipiente de fantasía y de violencia, despierta a Amador de su encantamiento, le saca de la enajenación, de la parálisis de su mundo ideal, al igual que hace Eva al morder la manzana. Este principio universal por el que se culpa al género femenino de la pérdida del paraíso se reinterpreta en esta obra: el paraíso está fuera, en la rebelión del individuo para conseguir esas “delicias” de las que se compone la vida del ser humano. Tal y como advierte Celeste Viale Yerovi “El ser humano es creador y destructor, a la vez, de su propia creación” (López Cubas, 2013), y este absurdo vital de nuestra condición debe ser comprendido para escapar del miedo a la dualidad estructural que todos llevamos dentro.

De nuevo nos enfrentamos a un texto que rinde tributo al teatro existencialista de Antonin Artaud, y al teatro absurdista de la imposible comunicación. Esta preocupación por la subjetividad, “que equivale a la realidad y a la verdad” (Marías, 424), tiene asimismo una gran deuda con la filosofía de Heidegger, específicamente con la filosofía de la autenticidad (*El tiempo y el ser*). En el temor, el hombre se encuentra a sí mismo como un ser arrojado -al igual que los zapatos- a un estado en el que no está a gusto (como el nombre propio de toda la familia de Althaus: Agusta/Agustín/Agustina), y si trata de escapar de este hecho duro, si se refugia en la tendencia colectiva, su ser, su existencia, se vuelve inauténtica (*Das Man*). Por tanto, el temor es lo que representa el sentido propio, y auténtico del yo: “el temor de una irrupción que interrumpa el presente y nos conduzca por caminos temidos y desconocidos” (Proaño, 28). En el derrumbamiento, el hombre huye de sí mismo, de su ser hombre (*Dasein*). En el temor, el ser humano se enfrenta con su ser como proyecto inacabado, su ser como posibilidad. Asimilando estas teorías al comportamiento de los protagonistas de las piezas estudiadas, observamos ese miedo paralizador que provoca el refugio interior en la inautenticidad de su existencia. Sin embargo, a lo largo de las escenas van transformando ese miedo negativo en temor activo, consiguiendo en el desenlace enfrentarse a ese mundo de posibilidades que manejan gracias a su voluntad.

El crítico Alfredo Bushby, en su libro *Románticos y posmodernos: la dramaturgia peruana del cambio de siglo*, destaca una cualidad esencial del teatro peruano reciente: “al lado de los elementos de la sensibilidad posmoderna, también están presentes estructuras de sentimiento marcadamente modernas (...) se trata de una nostalgia o una esperanza por los grandes proyectos ausentes o frustrados, por la entrega y sacrificio personales” (2001: 28). Lo efímero, lo individualista y lo fragmentario convive con anhelos de sentido que se oponen al transcurso de su historia política reciente. El verdadero conflicto de estos personajes individuos, tal y como afirma Lola Proaño, se enraíza en la lucha con “los poderes ocultos que manipulan la realidad”, con esas autoridades invisibles que escapan del juego político aparente: “La imposibilidad de la acción de parte de los personajes tiene su base en que estos no pueden desarticular un orden que si bien existe, para ellos no está visible: por ello tampoco pueden proponer estructuras alternativas defensivas” (28).

Mariana De Althaus y Celeste Viale Yerovi son la herencia de dramaturgas y novelistas como Dora Mayer, Clorinda Matto de Turner, o María Jesús Alvarado (entre muchas otras) que, a finales del siglo XIX en el Perú, denuncian a través de la literatura con vergüenza el mal social que aquejaba a su clase social medio-alta: la “lógica neocolonial del discurso modernizador civilista, que exigía en nombre del progreso y la civilización, la exclusión de lo cultural y racialmente heterogéneo” (Denegri, 14). Algunas lo hicieron tímidamente, otras de forma expresa, pero todas encontraron una imagen especular de su marginación en el ámbito doméstico con la discriminación de los indígenas que formaban parte de una mayoría de la demografía peruana. Celeste Viale Yerovi precisamente escribió su tesis sobre las tres dramaturgas mencionadas, y muestra una sensibilidad por la marginalidad de su país: ha sido responsable de diversos proyectos de desarrollo para la infancia y la juventud, consultora de UNICEF y del Instituto de Defensa Legal en el Campo de la Educación y Comunicación en Derechos Humanos. Además, codirigió junto al actor y director Alberto Ísola una asociación cultural para el impulso y el desarrollo de las artes escénicas para la infancia llamada *Coladecometa*, donde se representó *La trilogía del zorrillo*, tres obras de teatro infantil que tratan sobre la solidaridad, la igualdad, y el respeto a las culturas. Mariana De Althaus, por otro lado, vuelve al tema de la discriminación y la intolerancia en obras como *El lenguaje de las sirenas*, su última pieza que con maestría muestra a través de lo fantástico el miedo latente hacia lo diferente, lo extranjero, el espacio de “afuera”, que persiste según la autora en la sociedad peruana actual.

La Comisión de la Verdad y la Reconciliación destapó en el año 2003 la brutalidad silenciada a lo largo de varias décadas a través de un informe que señala como culpables tanto al terrorismo de Sendero Luminoso y de la MRTA, como a las fuerzas de seguridad del Estado por la actuación bárbara que deja un saldo final de cerca de 70.000 muertos. No obstante, otro culpable se atisba en esta crónica del horror. Salomon Lerner, presidente de esta *Comisión*, desafió a la sociedad peruana con las siguientes palabras:

Hay, quienes tienden a considerar la historia de nuestro país en un sentido fatalista, como si los males que en él ocurren fuesen atávicos e irremediables; y hay quienes tienden a considerarla en un sentido sarcástico, como si los males no tuviesen que ver con nuestra propia vida y transcurriesen en un escenario ajeno que pudiera ser objeto de burla. Ambas actitudes revelan un problema de identidad y de autoestima que no permiten encontrar en uno mismo, o en la memoria nacional, las fuerzas que ayudarían a cambiar, y a mejorar, el rumbo de las cosas. La vergüenza nacional, que todos experimentamos por tomar conciencia de la tragedia, no debe ser una experiencia sólo negativa, ni debe prevalecer sobre la riqueza oculta de nuestro pasado. Solamente así podremos adoptar una actitud constructiva ante el futuro. En la hora presente debemos superar la actitud del espectador que sucumbe, avergonzado, ante las tentaciones del fatalismo o del sarcasmo, y adoptar la actitud del agente que es capaz de hallar en la propia historia las fuerzas morales para la necesaria recuperación

de la nación. Es el sentido ético de la responsabilidad el que puede permitirnos asumir esperanzadamente nuestra identidad mellada (Lerner, 2003).

Estas obras poseen la huella del realismo histórico atroz que las hizo nacer, pero también ese humor corrosivo propio del teatro del “absurdo” o como denominaba E. Jacquart el teatro del “escarnio”. Es el modo de afrontar el vacío de la tragedia nacional. Estas dos obras presentan ese lenguaje ruidoso que persigue al ser humano desde su nacimiento, que sirve de bloqueo y de impulso vital. El tríptico de *El jardín de las delicias*, cuando se cierra, es un globo terráqueo, transparente y frágil, blanco, negro y gris, sin astros que lo iluminen. La apertura del tríptico, en cambio, provoca la luz, el color, las formas voluptuosas, la evolución, en fin, la vida.

Referencias

- Balta Campbell, A. (2001). *Historia general del teatro en el Perú*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.
- Bushby, A. (2001). *Románticos y posmodernos. La dramaturgia peruana del cambio de siglo*. Lima, PUCP. Fondo editorial, 2001.
- Castro Urioste, J. y Roberto A. (1999). *Dramaturgia peruana*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Contreras, C. y Cueto M. (2007). *Historia del Perú contemporáneo*. Lima: IEP.
- De Althaus, M. (2013). *Dramas de familia. El sistema solar/El lenguaje de las sirenas/Ruido*. Lima: Alfaguara.
- Denegri, F. (2004). *El abanico y la cigarrera*. Lima: IE.
- Hatun Willakuy: versión abreviada del *Informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación*. (2004). Lima: Comisión de la Verdad y la Reconciliación.
- Heidegger, Martin. (1998). *El ser y el tiempo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Núñez Ramos, Rafael. (1981-1982). *El teatro del absurdo como subgénero dramático*. *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*. Tomo 31-32: 631-644.
- Lerner, S. (2003). *Discurso de presentación del informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación*. Lima, 28 de agosto de 2003. Obtenido el 15 de julio de 2013 desde: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/discurso01.php>
- López Cubas, R. (2013). Los zapatos de calle. *Limaenescena*, 15 de febrero. Obtenido el 15 de julio de 2013 desde: <http://limaenescena.blogspot.com/2013/02/los-zapatos-de-calle-desde-esta-noche.html>
- Proaño-Gómez, Lola (2007). *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. California: Ediciones de Gestos.
- Sarria, C. Mariana de Althaus: Pasión por las tablas. *Revista Caretas*. Lima. Obtenido el 15 de julio de 2013 desde: <http://www.caretas.com.pe/Main.asp?T=3082&idE=674&idS=74#.UQa7FPJsIaU>

ⁱ Este personaje femenino podría cotejarse con el personaje de Zenobie en la obra de Boris Vian: *Constructores de imperios o el Schmürz* (1959), que trata sobre la huida diaria de una familia debido a sus miedos representados por un ruido ensordecedor que les persigue por una escalera. Todos pagan su ira contra el Schmürz, un ser desvalido objeto de maltratos, excepto Zenobie, la hija consciente del monstruoso comportamiento. La aparente gratuidad del tema encubre una angustiante realidad, que se asemeja a la obra trabajada.