

CONTRA EL TIEMPO

Doce obras de teatro de César De María



CONTRA EL TIEMPO

DOCE OBRAS DE TEATRO

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ

De María Mestanza, César 1960.

Escuela Nacional Superior de Arte Dramático
Av. Abel Bergasse du Petit Thouars 195
Lima - Perú

Primera edición, noviembre 2019

HECHO EL DEPÓSITO LEGAL EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ N° 2019-18938

Se terminó de imprimir en diciembre de 2019 en:

ADVERTISING CREATIVITY

De: Iván Ancocota Catacora
Calle las Margaritas 359
Lima 07 - Lima

Autoridades ENSAD

Directora General: Lucía Lora Cuentas.

Director Académico: Gilberto Lorenzo Romero Soto

Directora de Investigación: Lucía Lora Cuentas.

Director de Producción: Dante Marchino Checa.

Secretario General: Santos Cadillo Jara.

Coordinadora del Fondo Editorial ENSAD: Mirella Quispe Ramos.

Editora: María Inés Vargas Tunque.

Contra el tiempo: doce obras de teatro.

© De los textos, los autores.

© De esta edición: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático
"Guillermo Ugarte Chamorro"

Av. Abel Bergasse du Petit Thouars 195
Lima - Perú

Diseño y diagramación: Tania Palomino Domínguez.

Se prohíbe la reproducción total o parcial de este libro sin autorización expresa de la Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro"

Tiraje: 1000 ejemplares

ISBN N° 978-612-47890-6-9

Proyecto Editorial N° 31501011901313

Índice

Introducción: Los matices de lo marginal

María Inés Vargas Tunque	12
--------------------------------	----

Contra el tiempo: doce obras de teatro

<i>A ver un aplauso</i>	29
<i>Laberinto de monstruos</i>	87
<i>La caja negra</i>	147
<i>Superppoper</i>	253
<i>Dos para el camino</i>	305
<i>El último barco</i>	388
<i>Kamikaze</i>	423
<i>Escorpiones mirando al cielo</i>	465
<i>Varieté Latina</i>	496
<i>Dime que tenemos tiempo</i>	523
<i>La mujer sin memoria</i>	594
<i>El viaje de la santa</i>	641

LOS MATICES DE LO MARGINAL

de María Inés Vargas Tunque

LOS MaticES DE LO MARGINAL

María Inés Vargas Tunque.

En el panorama de la dramaturgia peruana de las últimas décadas, César De María es sin duda uno de los autores más destacados. Sus obras se estrenan continuamente tanto en Lima como en provincias, trascendiendo espacios y generaciones. Era imprescindible por ello un libro de la talla de *Contra el tiempo: doce obras de teatro*, para satisfacción de los lectores de teatro actuales y para que los más jóvenes se familiaricen aún más con estas piezas.

La publicación de *Contra el tiempo: doce obras de teatro* marca, además, un hito en la hermenéutica de la dramaturgia del autor; pues si bien se han publicado por separado algunas de las piezas aquí contenidas, esta edición reúne por primera vez un conjunto considerable de su obra: doce piezas en total, a las que podríamos llamar las más notables, aquellas que configurarían con mayor integridad una *poética* de autor, «eso que el autor ha querido decir». Se trata, entonces, de una ocasión propicia para reflexionar acerca de los aspectos más importantes de esta poética.

En la presente introducción no pretendo abordar en escasas páginas toda la riqueza significativa de una obra de tal magnitud, sino cristalizar algunos planteamientos elementales a partir de los cuales se pueda continuar con una apreciación mucho más exhaustiva. Con este propósito he revisado algunos conceptos propios de la teoría teatral actual, así como de la antropología y el psicoanálisis, en función de los campos semánticos que la misma obra ha requerido.

Ingresar al teatro de César De María implica sumergirse en la marginalidad de lo humano en tres aspectos fundamentales: lo físico, lo social y lo espiritual. Algo que se complejiza mucho más en un país como el Perú, tan plural y heterogéneo. A continuación, desarrollaré cada uno de estos aspectos.

Hacia una marginalidad de lo físico: el cuerpo liminal y el órgano inhabilitado

Una de las primeras cosas que me llamó la atención en la obra de César De María —atendiendo al conjunto de estas doce piezas teatrales—, es la presencia protagónica de varios personajes que se sitúan en la llamada «tercera edad». Ancianas y ancianos desfilan por el escenario cargando a cuestas su larga experiencia de vida, sus recuerdos y especialmente su cuerpo, en pleno proceso de decadencia y deterioro.

Me refiero a las siguientes obras: *Escorpiones mirando al cielo* (1993), *La caja negra* (1996), *Dime que tenemos tiempo* (1997) y *El último barco* (1999).

En *Escorpiones mirando al cielo*, estrenada en 1993, las protagonistas son «cinco ancianas que conviven en una casa del distrito de La Victoria» (descripción del autor), una casa destartalada donde en realidad sobreviven, pues la miseria de su situación es alarmante, tal como se menciona al momento de especificar el escenario: «Mucha pobreza. Poca luz. Un primus y una ollita en un estante cualquiera. Cachivaches y polvo. Hambre. Ropa vieja. Soledad». La obra se sostiene en la comunidad que las cinco ancianas han construido dentro de esta casa; los demás personajes, todos masculinos, se mantienen ajenos a esta comunión.

No sucede así en *La caja negra*, donde dos ancianos adoptan dentro del espacio laboral de su oficina a un joven principiante de 25 años. Los tres hombres interactúan con la mujer de la limpieza, de 37 años. Además, los tres están ciegos. En *Dime que tenemos tiempo*, de 1997, encontramos a dos viejas actrices que han sido invitadas a participar de un *show* de televisión: el canal quiere que repitan el mismo *show* con el que ellas inauguraron el primer programa cómico transmitido por TV a nivel nacional, hace ya 35 años. Durante todos estos años, ninguna ha confesado abiertamente su amor por la otra. Por último, hallamos un protagonista de la «tercera edad» en *El último barco*, obra estrenada el 2004. Aquí, el anciano es propiamente un abuelo, vinculado a un ámbito familiar y ligado estrechamente al recuerdo de su hijo y a la presencia de su nieto.

En entrevista para La República (2013), el mismo De María señaló: «Sé que insisto en denunciar la indiferencia. Sé que me gustan los héroes de todos los días, no los que salvan al mundo sino los que salvan su momento, su romance, aunque sea sus ganas» (Cortez, 2013). Actuando en consecuencia, el rasgo de la marginalidad se ha hecho preponderante en su obra, pero es de notar que aquella intención surge desde el plano mismo de los cuerpos. Y es que independientemente de cualquier contexto social o cultural, es decir, en cualquier parte del mundo, la valoración del cuerpo de un anciano estará cargada de matices identificables con el deterioro físico y con el paso próximo a la muerte, aquello que es lo real y que no podemos negar. Ya cuando consideramos si esto es positivo o negativo, cuando aplicamos una mirada política a los cuerpos, nos estamos adentrando en un determinado marco cultural y social. Y es ahí, en el nivel de lo simbólico, donde el cuerpo de un anciano en una sociedad de economía liberal, como la peruana de los años 90', es ajeno a las nociones de vigor, destreza, predominancia, potencialidad de productividad, etc., que en tal contexto se cuentan como valores en extremo positivos y que son más que buscados.

La crítica a la sociedad peruana de los años 90' se va filtrando así en la obra de César De María. En un marco de dictadura, represión política, terrorismo y respuesta paramilitar de Estado, de paso de un modelo económico populista hiperinflacionario a otro neoliberal a ultranza, el teatro, impedido de generar discursos frontales por la falta de libertad ideológica, no tuvo mayor remedio que refugiarse más en la metáfora. Los parlamentos del personaje Isolina en *Varieté*

Latina (1994), por ejemplo, insinuarían este estado de cosas: «ISOLINA: Te dan miedo las palabras. ¿Así quieres ser artista? Esta es época de grandes frases. MIRAGE: No, esta es la época del arte mudo. Como el cine mudo, el teatro mudo... ISOLINA: Eso dice más de la época que del arte».

Para comprender a cabalidad la estrecha relación, inevitable e intrínseca, entre la realidad social y la dinámica de lo teatral, es pertinente recurrir a la noción de teatralidad desde la Antropología del Teatro.

El concepto de teatralidad es de raíz antropológica. Desde una Antropología del Teatro, la teatralidad es una condición de lo humano que consiste en la capacidad del hombre de organizar la mirada del otro, de producir una óptica política o una política de la mirada. El mundo humano se sostiene en una red de mirada. Una red de mirada (de lo que debe y no debe verse, de lo que puede y no puede verse) genera acción social y sostiene el poder, el mercado, la totalidad de las prácticas sociales. (Dubatti, 2016, p. 15).

Poder dirigir la mirada es fundamental para la interacción social del ser humano, tanto que es posible rastrear una teatralidad preconsciente del infante en los mecanismos del llanto. Es así que la teatralidad como capacidad de dirigir o dejarse dirigir la mirada se presenta en las prácticas sociales humanas: el rito, la construcción de género, la sexualidad, la educación, la organización familiar, la organización cívica, el comercio, el deporte, la violencia legitimada, etc. Lo que hace el teatro tal como lo conocemos es apropiarse tardíamente de la teatralidad para darle un uso específico.

Ya en el escenario, el autor está dirigiendo insistentemente nuestra mirada hacia una marginalidad política y económica representada por el cuerpo de los ancianos protagonistas: ya no pueden trabajar o están relegados a trabajos de menor rango que no quisieran realizar, o cuya expectativa de pago es mínima; además, están desamparados por el Estado o demás instituciones cívicas y religiosas, si no es que están siendo maltratados por las mismas.

A partir de esta mirada de lo marginal en atención, por el momento, al plano de lo físico, podemos deducir que la norma vigente obedecería a la de un *cuerpo productivo*, que con sus capacidades y potencialidades simbólicas vendría a ser lo central en el ámbito social, y aquello que en este teatro no aparece o se desdibuja. Recordemos que la escena necesita de cuerpos presentes.

El teatro en sentido genérico y abarcador, el teatro-matriz, sería resultado de un nuevo uso, tardío respecto de los anteriores, de la teatralidad humana, y se emparenta, por vía antropológica, con la gran familia de prácticas originadas en la teatralidad social. El teatro propone un uso singular de la organización de la mirada, que exige reunión, *poiesis* corporal y expectación. La Filosofía del Teatro define ese uso como un acontecimiento en el que artistas, técnicos y espectadores se reúnen de cuerpo presente

(el convivio) para esperar (recordemos que el término teatro, en griego, *théatron*, podría traducirse como “mirador”, “observatorio”) la aparición y configuración de una construcción de naturaleza metafórica, mundo paralelo al mundo, con sus propias reglas, en el cuerpo de los actores (Aristóteles, en su *Poética*, llama a esa construcción *poiesis* y de ese término proviene la palabra poesía). (Dubatti, 2017, p. 16).

En la literatura de la misma década, en los géneros de narrativa y poesía, también se tenía como referencia a lo urbano-marginal; es importante señalar, por tanto, aunque parezca obvio, que en el plano del convivio la poética teatral de César De María priorizó la presencia de la marginalidad a partir del cuerpo. Pues si bien cada propuesta escénica habría de plantear si los personajes de los ancianos protagonistas se representarían por actores efectivamente ancianos o por jóvenes «haciendo de» ancianos, basta con el planteamiento de la *poiesis* corporal del personaje ya configurado, para que en la expectación se genere la representación esperada. El teatro es principalmente cuerpos sobre un escenario, y en cuanto estos cuerpos se presentan ya establecen un acercamiento político a partir de la mirada.

Otras dos obras que escaparían a esta norma de lo físico, son las que tienen como protagonistas a personajes adolescentes: *Laberinto de monstruos*, estrenada en 1998, y *Superpopper*, estrenada el 2006 pero escrita ya para el 2000, cuando obtuvo una mención honrosa en el concurso teatral del IPAE¹.

La presencia del cuerpo de un joven lozano y lleno de vida debería significar algo positivo, alegre, estimulante. Nada más lejano en la poética teatral de De María. No solo por lo conflictivo del despertar sexual propio de la edad, sino y sobre todo porque estos adolescentes están muy distantes del *cuerpo productivo*.

En el caso de *Superpopper* porque están locos. La trama se desarrolla dentro de un manicomio infantil del cual Aguja y sus seguidores quieren huir para conocer el mundo de afuera y así dejar de ser niños, pero en la metáfora de la obra «ser niños» significa ser una forma de adulto domesticado para la sociedad de consumo.

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 (...) / Si eres niño, sal corriendo / o cavarás todas las zanjas / o pisarás todas las minas / o pelearás todas las guerras. (...) / 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!

1 El 2006, *Superpopper* fue doblemente galardonada con el Premio del Jurado y el Premio del Público en el VIII Festival de Teatro Peruano Norteamericano del ICPNA.

Aguja y su pandilla aspiran escapar hacia una adultez empoderada y libre. Brunella, sin embargo, se ha dado cuenta del engaño, ¿qué libertad y empoderamiento puede existir en un mundo lleno de Arrojadores, Doctor Dreamer y Zombie Maker, férreos agentes de domesticación? Ella apostará por quedarse dentro del manicomio y ser rescatada por el superhéroe de su imaginación, el gran Superpopper. Tras una vorágine de imágenes violentas y poéticas, se desprende la voluntad de no pertenecer al *cuero productivo*; los adolescentes intentarán a toda costa mantenerse al margen de su avasallante proceso de domesticación, mucho más allá de su locura.

Lo monstruoso reemplaza a la locura en *Laberinto de monstruos*. En esta pieza los adolescentes sí buscan acercarse al *cuero productivo*: son invitados por un viejo a trabajar en una feria de Fiestas Patrias, para ello deben disfrazarse de monstruos y asustar a la gente que entra al juego del laberinto en dicha feria. Pero sus ansias por el dinero se saldrán fuera de control y tomarán decisiones con consecuencias fatales. Su ingreso al *cuero productivo* por ende se frustra, y aquella experiencia temprana se lleva consigo los anhelos de futuro, sus sueños que empezaban a forjarse. Todo esto es recordado por el protagonista que, ya adulto, se ubica a sí mismo en el estereotipo de «fracasado».

Vemos entonces cómo la marginalidad se presenta desde lo físico en 6 de las 12 piezas teatrales del autor. Y vemos cómo el contexto económico-social de un naciente neoliberalismo ha reducido esto humano-físico, es decir el cuerpo, a la normativa de ejercer como *cuero productivo*, priorizando antes que nada la producción de capital (algo que con el tiempo deviene en utopía neoliberal como bien sabemos, solo basta considerar el reciente caso de Chile, donde si bien el modelo permitió reducir la pobreza drásticamente, mantuvo la distribución del ingreso y de la riqueza entre las más inequitativas del mundo). La regla ya está dada, sin embargo: quienes escapen a ella serán marginados.

El cuerpo de los adolescentes se emparenta con el de los ancianos a partir de su calidad de *cuero liminal*, puesto que ambos se encuentran en espacios de frontera: el primero está a un paso de entrar a la norma, mientras que el segundo se encuentra de tránsito hacia el único lugar al que se le ha destinado tras su marginación: la muerte. No hay jubilación ni Pensión 65, tampoco reposo físico o mental. Una vez fuera del *cuero productivo*, solo la muerte acogerá esos cuerpos cansados a pesar de su lucha por permanecer.

El concepto de liminalidad ha sido adoptado en los estudios teatrales desde la antropología, cuando se abarcó la teatralidad en los ritos de paso en determinadas culturas originarias.

Con origen en la voz del latín *limen* que significa *umbral*, la liminalidad es entendida como un estado de tránsito que se produce en determinados ritos que comparten una estructura en común en diversas culturas. Los

ritos de paso, aquellos que generan la modificación del estatus de un miembro de la comunidad (de niño-niña a hombre-mujer, de soltero a casado, etc.) están compuestos por tres fases: 1. Separación del individuo (fase pre-liminal), 2. Tránsito de un estado a otro (fase liminal) y 3. Retorno del individuo en su nueva condición (fase pos-liminal). (Insunza, 2019).

Sobre todo en *Escorpiones mirando al cielo* y *Laberinto de monstruos* se pueden distinguir estas fases. Si se plantea a la sociedad peruana representada como «la comunidad», el estatus de sus miembros actuará en función de la jerarquía del *cuerpo productivo*. «Crecer» o «entrar en decadencia» dependerá de cómo los cuerpos se acerquen o se alejen de lo establecido como norma. A los ancianos se les descartará por su desgaste y a los adolescentes por su inexperiencia.

Otra forma de marginalidad en cuanto a lo físico tiene que ver con la inhabilitación, en diferentes grados, de algunos sentidos y capacidades. En *La caja negra* los tres personajes hombres han perdido el sentido de la vista, son ciegos. En *Superpopper* uno de los locos es mudo. En *A ver un aplauso* de 1989, Tartaloro, uno de los cómicos callejeros, es tartamudo.

Tenemos entonces que en la poética del autor la marginalidad se hace patente incluso a partir del aspecto físico de lo humano, a partir del cuerpo. Y para que este cuerpo sea marginal tiene que convertirse en un *cuerpo liminal*, de tránsito, o contar con el rasgo físico de un *órgano inhabilitado*.

Es curioso lo que sucede en *La caja negra*. A la marginalidad de un cuerpo anciano se suma el detrimento de la ceguera, pero aun así Marco y Lucas trabajan en una oficina, es decir que mal que bien logran inscribirse dentro del *cuerpo productivo*. Sin embargo, no están satisfechos con ello. Al pasar un avión los personajes lanzan sus secretos al viento, y Lucas dice: «¡Odio empezar todos los días la misma vida!», mientras que Marco sostiene: «Tengo miedo al deber de cambiar». La ceguera quizá sea una forma de uniformizar la marginalidad con el joven de 25 años, así los tres hombres comparten la misma carencia. O, más profundamente, puede resultar una metáfora sobre la falta de mirada política, de *visión* más que de *vista*. Lo cierto es que en esta obra asoma otro nivel de marginalidad en el personaje de Lucas, una más interior relacionada a las pulsiones sexuales. Esto lo revisaremos en el siguiente apartado.

La experiencia de la muerte y el impulso sexual en una perspectiva ética

La obra de César De María sorprende pieza tras pieza, tanto a nivel formal como de contenido, rara vez una se va a parecer a la anterior. Su dinamismo en el plano de la acción y el perfil profundamente emocional con que construye sus personajes (cargados de pasión y esperanza), han marcado su estilo. Quizá sea clave de su éxito el no pretender que sus obras sean de antemano un bastión para la divulgación frontal de sus posturas ideológicas, prefiriendo recurrir a lo indirecto de la metáfora para transmitir su mensaje, o a la búsqueda estética que se reinventa

continuamente, algo que como espectadores de teatro agradecemos.

O quizá sea, como señalé anteriormente, que la represión política propia de la época tuvo un factor determinante para la no exposición palmaria del sistema de poder —como ocurre en cualquier contexto de dictadura—, mostrándose así, precisamente, los márgenes.

Durante los noventa algunos acontecimientos marcaron en carne viva el imaginario del peruano promedio. Para ubicarnos más cerca de la mirada del autor, nos centraremos en Lima. A la masacre de Barrios Altos, en noviembre de 1991, le siguió el atentado de Tarata (16 de julio de 1992) en Miraflores, distrito de clase media. Con este hecho, el conflicto armado que se vivía al interior del país atrajo la merecida atención de los ciudadanos aún indiferentes. La respuesta estatal no se hizo esperar: La masacre de La Cantuta, donde murieron un profesor universitario y varios alumnos, tuvo lugar el 18 de julio de 1992 (dos días después de Tarata); aunque el hecho se hizo público recién en 1993. La captura de Abimael Guzmán, cabecilla del grupo terrorista Sendero Luminoso, se realizó en setiembre de 1992. Se lo lució por televisión y prensa, encerrado en una carceleta de pocos metros cuadrados en medio de un patio, vociferando, con su traje a rayas blanco y negro. Esta imagen, junto a las víctimas mortales de los coche bombas, el presidente Fujimori recorriendo las serranías con un chullo, el secuestro en la Embajada del Japón, las mujeres indígenas quejándose —algunas llorando— por las esterilizaciones forzadas, etc., son solo algunas improntas que definen los 90's a nivel de medios en el Perú.

Fuimos testigos de un despliegue de violencia originada a partir de las profundas discordancias que tenemos como país de muchas culturas y etnias; discordancias que difícilmente vemos superadas en su totalidad hasta el día de hoy. Aquellas escenas de sangre del conflicto armado interno, se tradujeron magistralmente en *Kamikaze o la historia del cobarde japonés*. En una entrevista para María Isabel Guerra, a inicios de 1999, César De María expone:

Ahora voy a poner *El cobarde japonés*, que trata sobre dos bandos enfrentados en el Japón: un hermano que quiere matar a su hermano volviéndolo *kamikaze*. Muchos me decían que era una visión de la guerra senderista, y en verdad de eso partió; pero yo la pensaba ya desde el año de la guerra de Las Malvinas, o sea del hecho salvaje de mandar a un grupo de chicos de 17 años a matar a otro grupo de chicos de 17 años, apertrechados con lo mejor de la tecnología, y en nombre de los valores más “elevados”. Eso, que es brutal, se supone que es la civilización. Y de eso quería tratar yo en la obra. Entonces mucha gente ve el enfrentamiento entre Sendero y el Ejército, pero como solo tienen un discurso tratan de ver cuál de los dos bandos es Sendero y cuál el Ejército; pero para mí me da lo mismo, porque ambos han sido salvajísimos, y la cantidad de caídos en esta guerra ha sido feroz. Si pasas por Ayacucho fíjate en cuántas casas hay una foto carnet ampliada con una velita y enmarcada con una cinta negra. ¿Cuántos eran

terroristas y cuántos eran jóvenes que salieron del colegio justo cuando pasaba el camión de la leva? *Lo que pasa es que como el ganador escribe la historia, y como ellos nos agredieron a nosotros, consideramos justo matarlos. Ahora nosotros escribimos la historia, y tenemos que pintarnos como justos, serenos, dignos.* (Cursivas nuestras). (Guerra, 1999).

Tildar a un japonés de «cobarde» cuando el presidente de aquel momento contaba con ascendencia japonesa y venía siendo cuestionado por sus intenciones de reelección, pudo haberse tomado como una alusión artística nada inocente; la obra, finalmente, se estrenó con el título de *Kamikaze*, en la sala de la Alianza Francesa, a mediados de 1999.

En la entrevista, las cursivas señalan que el autor se ubica del lado de un «nosotros», y más allá de las características específicas de su constitución como sujeto político (hombre, de origen criollo, clase media-emergente), es interesante cómo su propia mirada desautoriza el discurso de vencedor de aquel «nosotros», considerando además que para 1999 todavía no se había realizado la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Este cuestionamiento personal, casi *sui generis* a partir de su mirada de privilegio, es el que plantea una perspectiva ética crucial: ¿cuándo la muerte es justa para alguien?, ¿quién merece, de verdad, morir?

Nada genera más esta apertura ética que un contexto de guerra donde el ser humano, ante la luz terrible de la muerte y la sangre, retorna al nivel físico de la fragilidad del cuerpo. Es entonces que las diferencias sociales y hasta culturales simplemente se desvanecen. Y es posible en *Kamikaze*, por ejemplo, que el soldado japonés Akira, con heridas de guerra, se encuentre con otro soldado, pero americano, y conversen entre ellos fluidamente con una lengua «natural» para ambos. La obra de César De María, en ese sentido, se ha mantenido al margen de las estructuras ideológicas que abarcan abiertamente lo político y ha plasmado en su poética una mirada más filosófica de lo humano, con todas las implicancias que esto conlleva: no hay buenos ni malos, solo hay muerte en contraposición a vida. La carnicería en *Kamikaze* es atroz, tal como lo fue en el Perú de los 80's y 90's.

Traspasado lo político, las personas sencillamente retornan a su arquetipo humano elemental de padre, madre, hijo, hija, hermano, hermana, etc. Cualquier víctima de una guerra, sea cual sea el bando, tendrá sus dolientes pues comparte con otras personas estos vínculos de sangre. Se apertura así el tema de la familia. De las doce obras de esta selección, es *Kamikaze* la primera en escenificar un ambiente familiar, ya casi cerrando la década (la segunda es *El último barco*, del 2004). Y para hacer hincapié en la perspectiva ética de la muerte (quién la merece, quién no), la guerra se instalará precisamente entre dos hermanos, entre dos miembros de una misma familia, como metáfora de la gran familia humana *que somos todos nosotros*.

Aquí el nivel de simbolismo es sumamente profundo y cuestiona el por qué y cuándo la muerte se convierte en la única solución, la única salida para sobrellevar nuestra convivencia como seres humanos. Y no solo está presente en *Kamikaze*

sino que atraviesa transversalmente casi todas las obras de esta selección.

En *La caja negra* (1996), *Superpopper* (2000) y *Dos para el camino* (2002) es donde más se nos aclara este panorama aciago, a partir de lo que Freud y la escuela psicoanalítica llaman pulsiones, entendidas como motivaciones perentorias y somáticas del ser humano que escapan a lo instintivo, entre las cuales destacan la pulsión de vida y la pulsión de muerte: Eros vs. Tánatos. En este marco cobra trascendencia el tema de la sexualidad humana, percibida como impulso antes que como instinto. La experiencia particular que cada individuo tiene desde la niñez da forma, a nivel inconsciente, al modo en que se manifiestan estas pulsiones, y determina también la elección del objeto que servirá para disminuir temporalmente la tensión inherente a la pulsión.

Serán las severas repercusiones sociales de estas pulsiones cuando están trastocadas, las que se evidencien —con tono de denuncia— en las obras de De María.

En *La caja negra* el personaje de Lucas no tiene límites para su impulso sexual, su binomio pulsión de vida/pulsión de muerte está trastocado: desea a la mujer de la limpieza, quien no le corresponde en absoluto. Ante el rechazo él podría detenerse pero muy por el contrario, lo que hace es insistir. Se trata de un hombre ciego que anteriormente fue asiduo a mantener relaciones sexuales con prostitutas; ahora tiene en la mujer de la limpieza a su objeto de deseo sexual.

Como dos caras de una misma moneda en la vida psíquica humana, la pulsión de vida busca la satisfacción y el placer, como ente biológico; la pulsión de muerte, en cambio, asimila la utopía de que esta satisfacción sea extensiva o plena, e impulsa al organismo hacia el no-deseo, hacia la nada. Si para Lacan la pulsión de muerte (falta de deseo) es el goce, tenemos que en el personaje de Lucas hay una perversión de este.

Para Stavrakakis, la falta remite a la pérdida de un goce absoluto que míticamente suponemos como previo a nuestro ingreso en la trama social. Previamente habíamos señalado cómo a través del concepto de goce (*Jouissance*) Lacan reformula la pulsión de muerte freudiana como una satisfacción irreductible e inseparable del sufrimiento —esa formulación propiamente psicoanalítica del placer, según Bersani—, lo que hace del goce, en la interpretación de Stavrakakis, una negatividad, en tanto su origen reside en una renuncia o castración de nuestra excesiva energía corporal (libido) y que además se confronta antagónicamente con el puro y simple placer, pero que paradójicamente moviliza una producción incesante en tanto busca recobrar nostálgicamente ese goce sacrificado. (Cabrera, 2013).

El goce absoluto es el vínculo originario con el cuerpo de la madre. Lucas pretende retornar a ese goce absoluto y para ello su entramado simbólico como sujeto social se cae: como no hay un «Otro» que respetar, el cuerpo de la mujer le pertenece y no existe ningún obstáculo que le impida poseerlo violentamente. En el caso de Manuel, el chico de 25 años también ciego, la pulsión de muerte se presenta como un «querer morirse» que él orienta hacia sí mismo en un círculo de autodestrucción. La manifiesta insatisfacción con sus prerrogativas de dolor generan una sensación de «vacío» reconocible en personajes como este. De diferentes formas, ambos transgreden la trama social.

Algo similar ocurre en *Kamikaze*. Shigeru se fija precisamente en la mujer de su hermano Akira. Para poseerla no tendrá escrúpulos de enviar a su propio hermano a la guerra para conseguir su muerte. Shigeru adolece también de su pulsión de muerte al desvanecerse los límites de su satisfacción y pretender un goce absoluto por encima de todo y todos, incluso de la vida misma.

En *Superpopper* la pulsión de vida como impulso sexual y la pulsión de muerte como desenfreno violento y avasallante, están más que manifiestos y expuestos sobre el escenario. Sucede lo mismo en *Dos para el camino*, pero a nivel de relato: a través de varios monólogos conoceremos las historias trágicas de los personajes. En ambas obras habrá violaciones, asesinatos, locura o depresión, y pastillas, como móviles que configurarán la trama de la ficción.

Si bien hay una perversión psíquica y espiritual exhibida dentro de esta poética, César De María deja una postura clara sobre su perspectiva ética planteada. Porque... ¿quién no anhela en la superficie del alma que Shigeru sea el hermano que muere en el final abierto de *Kamikaze*?, ¿o quién podría culpar a la mujer de la limpieza por matar a su violador? —ella es la única que no está ciega, la única «capaz de ver», además. Dentro de la convivencia de la gran familia humana *que somos todos nosotros*, aquellos que han elevado sus picos de deseo *ad infinitum* y con ello sus niveles de pseudopoder (sexual, económico, político, social, etc.), y para quienes, por ende, la vida ya no les significa nada... aquellos recibirían su respectivo castigo.

La sociedad desde lo íntimo y el teatrista sobreviviente.

Para fines metodológicos he dividido este acercamiento a la obra de César De María en los tres apartados de esta introducción, lo cual no quiere decir que los aspectos abarcados no estén vinculados estrechamente como amalgama de lo humano: cuerpo, vida psíquica, rol social. Con respecto a este último punto, la marginalidad social es una de las características fundamentales de los personajes de César De María.

En *Escorpiones mirando al cielo* (1993), por ejemplo, las cinco ancianas protagonistas han llegado a tal nivel de miseria como producto del machismo, el clasismo y racismo de la sociedad peruana. Ellas han vivido en un entorno que,

reforzado por la religión, encasilla a la mujer en los roles de «madre» o «virgen» o «puta»; y también han sido definidas por su raza: india, negra, etc. Por ahí se debe buscar la razón de que las oportunidades de su desarrollo social hayan sido mínimas, y por ende hayan llegado a ancianas como mujeres pobres y solas. De hecho, ninguna llegó a ejercer su rol de madre; ahora se ven recluidas, marginadas, en un páramo de soledad. El autor considera necesario dirigir la mirada hacia esto, incluso con insistencia, tal como lo señala en la misma entrevista de 1999: «Y me interesa la sociedad, que parece organizada pero no tiene orden ni concierto, y que se guía solo por la tendencia general a ponerse unos encima de otros. Es imposible no percibir eso, especialmente en un país tan racista, clasista y sexista» (Guerra, 1999).

¿Pero cómo realizar esta denuncia social sin que se vuelva panfletaria? La poética de De María no se detiene en evidenciar la marginalidad social, sino que se nutre de elementos trascendentales de lo humano que perfilan lo social desde una mirada más íntima, desplegada por sus personajes. Ahí radica la particularidad y el talento de César De María, y la razón de que sus piezas se mantengan vigentes a pesar de los años.

Uno de estos elementos, quizá el principal, es el tiempo, que trae consigo el destino de la muerte, la nostalgia y la salvación del recuerdo. *El último barco*, estrenada en el 2004, se basa en una tragedia que enlutó al fútbol peruano en diciembre de 1987: la caída del Fokker con el equipo del Club Alianza Lima. El hecho histórico, sin embargo, se emplea como pretexto para exponer la lucha contra el olvido. Hay un hombre hundido en el fondo del océano; su padre, su hijo y su esposa lo recuerdan tanto —quizá mucho más por el hecho de no haber podido enterrarlo y así despedirse de él (qué importante es despedirse)— que prácticamente lo hacen comparecer a escena para contar su verdad. Cada personaje vivirá un drama particular, nacido de su lucha por mantener el recuerdo de este hombre.

Hay que tener en cuenta que en la obra de César De María vale más hablar de *recuerdo* que de *memoria*. Actualmente, en el arte en general y en el teatro en particular, tras una reflexión crítica acerca de las causas y consecuencias del conflicto armado interno, se tiene a la memoria como instrumento fundamental para que hechos semejantes no vuelvan a ocurrir; se ha convertido por tal motivo en un tema político contemporáneo de suma importancia. Por razones generacionales, César De María no tiene esta mirada. Sus obras evaden lo político como discurso directo y se enfocan más bien en el drama personal, social y hasta íntimo de los personajes. Su tratamiento del tiempo —de lo que hace el tiempo con nosotros como seres humanos— se orienta hacia el recuerdo como vivencia personal y no hacia la memoria como construcción colectiva de carga política. En consecuencia, con respecto a las formas, si al momento de abordar la memoria se prioriza la reflexión, abordar el recuerdo priorizará el factor emotivo.

Tanto así que los recuerdos poseen una cualidad superlativa y sumamente poderosa en una obra como ¡*A ver un aplauso!*, estrenada en 1989. Los protagonistas

son dos cómicos callejeros: Tripaloca y Tartaloro, uno enfermo de tisis y el otro tartamudo —lo cual no les impide ser dinámicos y chispeantes. Ellos huyen de la muerte que los persigue, representada por dos parcas. La marginalidad social se representa aquí con claridad, tal como señala María Patiño: «para el espectador mesocrático que acude al teatro convencional, el cómico callejero lleva las marcas negativas del peruano: es “cholo”, pobre, no ha recibido buena educación, trabaja en las calles informalmente, y hasta es enfermo o vicioso» (Patiño, 2017, p. 7).

Es decir que dentro del mismo ámbito de las artes escénicas, el cómico callejero será marginado pues este tipo de espectador valorará más al actor de teatro «culto» que actúa en un teatro a la italiana, que al actor callejero, a quien muchas veces se le negará el estatus de artista o la capacidad de poder transmitir un mensaje significativo o de valor estético. Al trasladar al cómico al escenario «culto», el autor realiza una reivindicación de ese otro lenguaje escénico callejero que, principalmente, tiene más cuotas de libertad:

El cuerpo y la voz del cómico callejero representan el lenguaje no oficial del pueblo (el oficial sería el impuesto por el poder, que reprime la libertad que brinda el movimiento corporal y la vulgaridad) que se relaciona con la injuria y la risa. El lenguaje no oficial vincula el uso exagerado y grotesco del cuerpo (movimientos, gesticulación, etc.), y de la palabra (chistes, lisuras y risas). Este tipo de lenguaje transgrede lo establecido como correcto y genera un goce en el espectador. (Patiño, 2017, p. 45).

Tras este disfrute de apertura, existe otro nivel de reivindicación en la obra: mientras Tripaloca dicte sus recuerdos y Tartaloro los escriba, las parcas, por un acto mágico revelador, se verán revolcados inevitablemente hacia tener que escenificar esos recuerdos, por lo que deberán postergar su cometido mortal. El hecho simple de recordar, el recuerdo en sí mismo, logra burlarse del destino de la muerte y del tiempo. Los cómicos al final quedan en un limbo donde efectivamente están muertos, pero a pesar de eso *existen, son, están presentes*, gracias a la manifestación verbal y escénica de sus recuerdos.

La obra, en un sentido social, es lo más cercano al propósito del arte de «darle voz al que no la tiene» —jergas incluidas—; pero, además, esta reivindicación social de los cómicos pasa a ser filosófica y se convierte en una acción de resarcimiento humano que revela otro de los elementos primordiales en la poética del autor: el teatro y su poder. Aquí entra a tallar el aspecto romántico que identificó Alfredo Bushby en la obra de César De María: «Las microsociedades mueren —sea debido a un acto heroico o a una orgía (auto)destructora—, 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» (Bushby, 2011, p. 58). Y este artista será, primero que nada, un teatrista sobreviviente.

Volvamos a lo que nos dice Dubatti, siguiendo los conceptos de teatralidad y teatro-matriz: la dinámica entre ambos genera la transteatralización.

Llamamos transteatralización a la exacerbación y sofisticación del dominio de la teatralidad —fenómeno extendido a todo el orden social— a través del control y empleo de estrategias teatrales pero, en la mayoría de los casos, para que no se perciban como tales. (...) como del dominio de la política de la mirada (especialmente desde los medios de comunicación masivos) dependen el poder, el mercado y la vida social, para optimizar y cultivar el control de la teatralidad se recurre a las estrategias y procedimientos del teatro. (Dubatti, 2019, p. 24).

El camino ahora es inverso. Si de la teatralidad inherente a la sociedad humana nació el teatro-matriz, que afinó, diseñó y dominó sus propias estrategias para dirigir la mirada, en la transteatralización todos estos saberes regresan a la teatralidad social para complejizarla y refinarla. Un claro ejemplo lo encontramos en una de las imágenes icónicas de los 90's, ya señalada: Abimael Guzmán encerrado en una pequeña jaula en medio de un patio, a la vista de todos. Para el gobierno era muy importante transmitir un mensaje de victoria sobre el terrorismo, y para ello exhibió al capturado como lo hizo, con suma exageración, muy teatralmente. El conflicto armado interno cesó en realidad muchos años después, tal como lo indica la historia.

La mujer sin memoria, una de las últimas obras del autor, fue estrenada el año 2010 con la actriz Gabriela Billotti en el personaje principal. Siguiendo el camino de los recuerdos, la transteatralización se presenta aquí de manera siniestra. No sabemos si estamos en el cuarto de interrogatorio de una estación de policía, en un consultorio psicológico o en una clínica experimental. No lo sabemos pues la mujer sin memoria tampoco lo sabe: sus recuerdos parecen haber sido borrados o, lo que es peor, manipulados a partir de la ingesta de pastillas. Esta «puesta en escena» que confunde a la mujer al punto de alterar su propia identidad, es teatral a propósito, pero ¿quién maneja o desde dónde se maneja el poder para hacer esto?, ¿se trata de un Estado manipulador o de intereses particulares y oscuros? Para César De María lo teatral no solo es esperanza de salvación a partir de los recuerdos, sino también una poderosa herramienta de control que ya ha sido asimilada por las instituciones de poder. Y su poética nos advierte sobre esto, a partir del mismo teatro.

Aunque más manifiesta en nuestros días, la transteatralización no es exclusiva de nuestra época. Así lo descubrimos en *El viaje de la santa*, del 2016, donde la institución religiosa será la que asimile las estratagemas teatrales para su intención de dominio y control. Vemos así que en los últimos años la obra de César De María ha virado su atención hacia las repercusiones sociales que tiene el mismo quehacer teatral. Se trata de una automirada pertinente, que aparece después de muchos años de trabajo y tras el justo sopeso de la propia obra.

La intención de mostrar al teatro como ejercicio de poder, sin embargo, podemos rastrearla, después de *A ver un aplauso*, en *Varieté Latina*, de 1994, obra que se presenta a sí misma como «panfleto teatral latinoamericano». En esta pieza, un burdel celebra su aniversario llevando a cabo una brillante, escarchada y decadente obra teatral. Las prostitutas aprovecharán la escena para denunciar con crudeza los vejámenes padecidos a lo largo de tantos años. Dentro de la metáfora de la obra, cada una representa a un país latinoamericano reconocible, y los proxenetas son —casualmente— un español seguido por un inglés.

Lo teatral, entonces, sigue un camino estrechamente ligado a la marginalidad social, como arma de protesta y redención filosófica (romántica), pero esos poderes que consisten en dirigir la mirada ya están siendo asimilados por *no teatristas* detentadores de poder, lo que convierte a los teatristas, una vez más, en marginales.

Si en la poética de César De María se superponen capas de marginalidad desde lo físico hasta lo social, como he venido planteando, el hecho de ser teatrista también podría considerarse una de ellas. En *Dime que tenemos tiempo* (1997), las protagonistas son mujeres, ancianas, homosexuales que no salieron del closet, pobres, pero además y por encima de todo, son actrices. Tuvieron que dedicarse a la más chabacana comedia televisiva porque nadie fue a verlas interpretar Shakespeare, Ibsen, Lorca, etc., en el teatro. Mariví lo aceptó, práctica como es; Valentina, nunca. A raíz de su separación, nuevamente, la soledad.

¡Pero se reencontraron muchos años después en el teatro! O mejor dicho, en un set de televisión que emulaba un escenario teatral: otra vez la transteatralización... El teatrista es pues, a fin de cuentas, un sobreviviente.

La razón de que aún nos dediquemos a esto —a pesar de todo—, desde la escritura, la actuación, la dirección o las luces, es decir, desde cualquier oficio que nos haga retornar a ese espacio vivo y mágico del escenario teatral, la conoce muy bien César De María y se trasluce en sus obras. Quizá por eso mismo los amantes del teatro, tanto hacedores como público, retornamos a sus piezas una y otra vez. Somos, seguimos siendo, el bicho raro, *otro loco de teatro*. Pero aun así seguimos creyendo en el lenguaje teatral como máxima esperanza posible, al igual que César De María. Por eso quiero cerrar esta introducción con sus propias palabras, plasmadas de manera brillante en *Dime que tenemos tiempo*:

El tiempo solo nos lo dan los artistas, y entre todas las artes, el que más nos regala es el teatro. Una persona que muere a los 70 años, por ejemplo, si ha ido al teatro muere a los 100, a los 200, ¡a los mil años de edad! Porque ha vivido en cada obra una existencia más, una aventura que dura minutos o siglos. Por eso los que aman la vida aman al teatro y disfrutan ese tiempo adicional. Por eso les damos a las actrices nuestra atención, y al oírlas, ellas también reciben nuestro tiempo: una hora de vida regalada de cada espectador, millones de segundos que, al sumarse, ¡las hacen eternas! Hagámoslas vivir con nuestros ojos atentos.

Referencias bibliográficas

- Bushby, A. (2011). *Románticos y posmodernos: la dramaturgia peruana del cambio de siglo*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Cabrera, J. (Setiembre del 2013). La pulsión de muerte: apuntes para una inversión semántica del paradigma inmunitario desde el psicoanálisis. Recuperado el 21 de diciembre de 2019, de Psicología USP: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642013000300007.
- Corsi, P. (Octubre del 2002). Aproximación preliminar al concepto de pulsión de muerte en Freud. Recuperado el 21 de diciembre de 2019, de Revista chilena de neuro-psiquiatría: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-92272002000400008.
- Cortez, Z. (07 de setiembre del 2013). César de María: 'El teatro es a la vez un sueño, una religión y un negocio'. Recuperado el 21 de diciembre de 2019, de Diario La República: <https://larepublica.pe/cultural/736836-cesar-de-maria-el-teatro-es-a-la-vez-un-sueno-una-religion-y-un-negocio/>.
- Dubatti, J. (2016). *Una filosofía del teatro. El teatro de los muertos*. Lima, Perú: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro».
- Dubatti, J. (2019). Nuevas reflexiones sobre la liminalidad teatral: el espectador y sus dinámicas. En: J. Dubatti, *Poéticas de liminalidad en el teatro II* (pp. 21-37). Lima, Perú: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro».
- Guerra, M. (2000). «Hemos pactado con los chanchos». Entrevista al dramaturgo peruano César de María. Recuperado el 21 de diciembre de 2019, de Ciberayllu: http://www.andes.missouri.edu/andes/Cronicas/MIG_DeMaria.html.
- Insunza, I. (16 de mayo de 2019). Origen y usos de la idea de liminalidad. Recuperado el 21 de diciembre de 2019, de Revista Hiedra: <https://revistahiedra.cl/opinion/origen-y-usos-de-la-idea-de-liminalidad/>.
- Patiño, M. (2017) *Risa y verdad: la imagen del actor cómico en ¡A ver un aplauso! de César De María* (Tesis para optar el título de Licenciada en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispánica). Pontificia Universidad Católica del Perú. Visto en: http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/8590/Pati%C3%B1o_Salazar_Risa%20y%20verdad.pdf.

CONTRA EL TIEMPO
DOCE OBRAS DE TEATRO

de César De María