

# LA NUEVA DRAMATURGIA PERUANA<sup>1</sup>

Carmen MÁRQUEZ MONTES  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Siempre se dice que el teatro peruano no alcanza las cotas de otras escenas latinoamericanas, no voy a decir que no sea cierto, bien es verdad que no tiene una tradición como otros países<sup>2</sup> y que, quizá, el costumbrismo se extendió hasta bien entrado el siglo XX. Aunque sus propósitos de renovación escénica y los intentos de crear instituciones teatrales para tal fin son coetáneas a la mayoría de los países de su entorno, si exceptuamos a México, Argentina o Cuba, cuya evolución es diferente.

Si trazamos un recorrido desde finales del XIX hasta el momento, veremos que, con mejor o peor fortuna, en cada momento hallamos dramaturgos con textos interesantes que muestran, asimismo, las problemáticas y evolución del propio país. Autores del XIX como Abelardo Gamarra, Eloy P. Buxó, y, sobre todo, Manuel Asensio Segura (1805-1871), entre otros<sup>3</sup>, muestran en sus textos los avatares sociales y políticos. Posteriores a ellos, en el primer cuarto del siglo XX cabe destacar a Leónidas Yerovi (1881-1917) y su obra *La de cuatro mil* (1903), donde satiriza ya sobre los deseos del ascenso social producto de un hecho azaroso, o Abraham Valdemar (1888-1919), que significa un importante paso hacia la modernidad del teatro en cuanto que trata de crear una atmósfera simbólica a través de los decorados, los nombres de los personajes y una visión bastante animista de la naturaleza. José Chioino introduce el subjetivismo en todas las acciones que dramatiza. Y Ricardo Peña, influenciado por García Lorca, indaga, con textos cargados de gran lirismo, sobre la dicotomía sueño/realidad, acentuado por el juego con el tiempo y los espacios. Y, desde luego, hay que señalar la producción teatral de César Vallejo (1892-1938), que ha quedado relegada frente a su poesía<sup>4</sup>.

Ya en la década del cuarenta del presente siglo se producen una serie de hechos que alteran la escena. Tuvo una gran importancia la estancia en Perú de personalidades extranjeras que se afincaron por un tiempo y que formaron a buena parte de los actores y directores que con

---

1 Las fuentes que se citan en el presente estudio son manuscritos de los autores.

2 Me refiero a la tradición moderna, pues como sabemos en la etapa colonial sí que tuvo una gran actividad teatral.

3 Carlos Germán Amézaga, Francisco del Castillo.

4 A pesar de que su labor teatral no se limitó a la creación, sino que entre 1923 y 1931 escribió una serie de artículos en los que reflexiona sobre el hecho teatral, en los que se refleja su adhesión al teatro político, como también queda patente en sus textos.

posterioridad fomentaron la actividad teatral. Como Eduardo Barbero<sup>5</sup> y Santiago Ontañón Ante esta nueva perspectiva, algunos escritores se animaron a incursionar en la literatura dramática, pues vislumbraban más posibilidades de un posible montaje y alentados también por la creación del Premio Nacional de Teatro, que ganó en su primera edición (1946) Percy Gibson Parra (1908) con *Esa luna que empieza*. Comienzan a escribir en los cuarenta y cincuenta Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), Enrique Solari Swayne (1915), Julio Ramón Ribeyro (1929), Gregor Díaz (1933), Sara Joffré (1935), entre otros<sup>6</sup>. En su mayoría, las obras de estos autores estaban centradas en temas de crítica social. Quizá fuese *Collacocha* (1956), de Solari Swayne, una de las obras que más interés despertó en esos momentos y una de las más representativas del teatro peruano. Dice Alonso Alegría que les impresionó porque se reconocían en el escenario, se veían reflejados a través de esa problemática de la integración cultural y social de un país escindido en la costa, la sierra y la selva<sup>7</sup>.

Así pues, hay ya un ambiente lo suficientemente propicio para que se produzca en la década del sesenta una gran eclosión. Nuevos dramaturgos vienen a sumarse a los que ya están creando con cierta regularidad. Como es generalizado en toda América Latina, esta década está dominada por las obras de tendencia muy politizada, centradas en la crítica social y política, el inconformismo, propiciado, desde luego, por la situación política que atraviesan la mayoría de los países. Hay una tendencia hacia el teatro de corte brechtiano, que viene a cumplir con la necesidad de crítica al poder y de reflejar los acontecimientos que estaban viviendo.

César Vega Herrera (1936) realiza una intensa producción muy vinculada a los sectores marginados de la sociedad, y Víctor Zavala Cataño (1932) se centra en la problemática de los campesinos. Asimismo, surgen una serie de grupos, de corta vida, que realizan montajes con los que se acercaban a los barrios, a los sectores más deprimidos que se hacían en la periferia de las ciudades tras las numerosas inmigraciones desde el campo.

Obras relevantes de esta década son *Los Ruperto* de Juan Rivera Saavedra (1930), que trata el problema de la superpoblación; *Carnet de identidad* de Juan Gonzalo Rose (1928-1983); *Mesa pelada* de Julio Ortega (1942), sobre la muerte del guerrillero Luis de la Puente Uceda; o *Antígona* de Sarina Helfgott (1928), donde dramatiza la trágica historia de la guerrillas peruanas en los sesenta. Aparece en el panorama una importante figura, Alonso Alegría (1940), con *Niágara* (1967) que busca en la solidaridad un modo para la superación del hombre. Y ya a finales de la década se suceden una serie de hechos que van a alterar toda la vida del país: En 1968 se produce el golpe de estado de los Militares, quienes inician una serie de reformas populistas y nacionalistas, a la vez que todos los partidos políticos son relegados a la clandestinidad. Las reformas fueron un tanto contradictorias, pues a la vez que se recortaron las libertades se crea en 1971 el Teatro Nacional Popular, dirigido por Alonso Alegría. A la vez que se invita a algunas personalidades del extranjero, como fue el caso del brasileño Augusto Boal<sup>8</sup> para que formase a los monitores que comenzarían una campaña de alfabetización en el interior del país, así como a promotores teatrales para que trabajasen en zonas rurales. En pocos años surgieron un gran número de grupos, entre ellos: *Tiempo Rebelde*, *Peyo*, *Nepper*, etc. que en

5 Barbero era primer actor en la compañía de Margarita Xirgú, que visitó Perú en 1945, y Santiago Ontañón, escenógrafo. Ambos se quedaron en el país durante algún tiempo, ejerciendo una notable influencia. El primero se encarga de la dirección de la Compañía Nacional de Comedias y de la Escuela Nacional de Arte Escénico.

6 Alejandro Miró Quesada, Julián Ríos (1914), Bernardo Roca Rey, José Antonio Bravo (1937), Hernando Cortés (1927), Juan Rivera Saavedra (1930), José Antonio Bravo (1937), Sarina Helfgott (1928).

7 Cfr. Alonso Alegría, «Nuestra Lima es más Perú», en VV. AA., *Escenaria de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, Vol. 3, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, págs. 287-288.

8 También fueron invitados el uruguayo Atahualpa del Chiopo o el chileno Sergio Arrau.

muchas ocasiones eran la plataforma política de algunos partidos políticos de la izquierda. La década del sesenta y la del setenta se caracterizaron, en definitiva, por la adopción de nuevas formas teatrales, en un intento de modernizar la escena fuertemente influenciados por las producciones europeas y norteamericanas, sobre todo *Living Theatre*, *Open Theatre*, *Bread and Puppet*, Peter Brook, Grotowsky, Peter Weis y, sobre todo Brecht. Que se adaptaban fielmente a sus necesidades de reflejar los convulsos movimientos sociales que asolaban al país. La nómina de grupos aumenta notablemente: *Histrión Teatro de Arte*, *Homero*, *Teatro de Grillos*, *Club de Teatro*, *Asociación de Artistas Aficionados* y dos de los grupos más emblemáticos del Perú, *Yuyachkani* y *Cuatrotablas*. Aparecen también los grupos de teatro universitario. En poco tiempo la escena quedó dominada por los grupos, que comenzaron a trabajar la creación colectiva, quedando relegada la figura del dramaturgo. Si bien siguen escribiendo los autores que venían haciéndolo, no aparecen, prácticamente, nuevos nombres. Es, pues, una situación similar a la del resto de países latinoamericanos.

A mitad de la década (1976)<sup>9</sup> la posición política de los grupos se fue suavizando, debido en gran medida a que los partidos políticos que utilizaban a estos grupos como plataforma, ya se reinsertaron a su labor política. De modo que los grupos se fueron encaminando hacia nuevas búsquedas, *Yuyachkani* encontró en la mitología y cosmovisión andinas una nueva forma de expresión, indagando, pues, en una vertiente que podríamos llamar etnoantropológica, *Cuatrotablas*, muy influenciados por Grotowski, se encierra en el trabajo actoral, y otro buen número de grupos desaparece.

El relevo está a cargo de *Ensayo* (1983), que monta obras de autor, sobre todo peruanos y latinoamericanos; junto a éste van surgiendo otro gran número de elencos<sup>10</sup> en la década del ochenta<sup>11</sup>, que se enfrentan a nuevas perspectivas y realizan montajes con textos de autor.

Así que será la década del ochenta en la que la figura del dramaturgo reaparece de nuevo en escena, son autores nacidos entre 1950 y 1965, en su mayoría, egresados de escuelas de Arte y son directores o actores a la vez que dramaturgos. El espectro temático y las tendencias son absolutamente eclécticas, desde las posturas más o menos críticas, que reflejan de un modo sutil las nuevas situaciones de violencia que vive el país, hasta textos cargados de lirismo y situados en los más diversos espacios. A esta generación se ha sumado otra que comienza a estrenar sus primeros textos en la segunda mitad de la década del noventa. Ambas generaciones son las componentes de lo que hemos denominado «Nueva dramaturgia peruana», pues entre ambas son muchas las similitudes, habida cuenta que la última está formada en los talleres de dramaturgia que imparten muchos de los autores de la generación inmediatamente anterior.

Entre los componentes de la generación del ochenta se pueden destacar a Alfonso Santisteban<sup>12</sup>

9 Tras el golpe de estado del general Morales a Velasco y tras la Asamblea Constituyente que dio lugar a elecciones generales.

10 *Teatro del sol*, *Alondra*, *Teatro de Ciudad*, *Monos y monadas*, *Villa El Salvador*, *Raíces*, etc.

11 Hay que mencionar que en la década del ochenta comienzan a aparecer un gran número de grupos en otras ciudades del país, como *Algovipasar* de Cajamarca, *Audaces* de Arequipa, *Teseo* y *Minotauro* de Trujillo, etc. Fruto de las diversas muestras de teatro que se realizan en ciudades del interior.

12 Dramaturgo, director e investigador teatral. Se inicia como actor en el Teatro de la Universidad Católica, asistente de dirección en el *Teatro Nacional Popular* y asesor de *Cuatrotablas*. Dirige el grupo *Teatrotres*, aunque también dirige a otros elencos del país. Asimismo, imparte talleres de dramaturgia y es guionista de televisión. *El caballo Libertador* (1982), *Pequeños héroes* (1986), *Esperando la ocasión*, *Querido Antonio* (1989), *Naturaleza viva* (1989), *El pueblo que no podía dormir* (1992) y *Vladimir* (1994) son algunas de sus obras.

(1955), César Bravo<sup>13</sup> (1960), César de María (1960), Eduardo Adrianzén<sup>14</sup> (1963), Rafael Dumett<sup>15</sup> (1963), o Alfredo Bushby<sup>16</sup> (1963), entre otros<sup>17</sup>. La tendencia general de estos autores, en cuanto a estructuras es muy diversa, adoptando todas las variantes de la escena contemporánea; en cuanto a la temática, se centran sobre todo en situaciones de rupturas familiares, incomunicación, problemas de relación, etc. No es habitual hallar demasiadas referencias a la situación de violencia vivida por Perú en esta década, al menos referencias a la guerrilla de forma tan destacada como sucede en la novela<sup>18</sup>. Cuando se trata el tema se hace de un modo sutil, misturado entre otros motivos. Tal es el caso de algunas piezas de Eduardo Adrianzén, como *El día de la luna* (1996), en la el autor presenta a un joven economista, Roberto, que es triunfador, viajaba para cerrar un importante operación comercial en Huaraz, el autobús en el que viaja se estropea y tiene que pasar la noche en un pobre y destaralado restaurante de carretera. Allí se encuentra con su padre, un antiguo músico que supuestamente se había marchado a Alemania a realizar un gira musical. Eso sucedió en 1978 y nunca más se supo de él. Ello propicia un enfrentamiento entre padre e hijo, aquél era un revolucionario de izquierdas, pero sólo de ideas, pues como queda patente ni siquiera ha sido nunca capaz de enfrentarse a su propia vida. Hecho que se intensifica cuando, en la última escena, el hijo vuelve al lugar para buscar a su padre que ha vuelto a desaparecer. Pero es César de María<sup>19</sup> (1960), el autor que mayor interés tiene en los problemas sociales y las secuelas que la violencia ha generado en la realidad peruana, como él mismo reconoce:

me interesa la sociedad, que parece organizada pero no tiene orden ni concierto, y que se guía sólo por la tendencia general a ponerse unos encima de otros. Es imposible no percibir eso, especialmente en un país tan racista, clasista y sexista.

13 Egresado del Teatro de la Universidad Católica. Docente, director y dramaturgo. *Hay que llenar la noche* (1994/repuesta 1999), *Entre dos luces* (1996), *A escondidas, como siempre* (1996, creación con los alumnos de la Escuela de Cuatrotablas), etc..

14 Alumno del taller de Actuación de Alberto Isola. Actor, guionista de televisión, lleva a escena sus textos en los noventa, hasta el momento *De repente un beso* (1995), *El día de la luna* (1996/ estrenada en 1998), *Cristo Light* (1997), *Tres amores postmodernos* (1998).

15 Egresado de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica como actor, investigador teatral. *AM/FM* (1985), *Santiago* (1987), *Números reales* (1991), con la que obtiene el accésit del Tirso de Molina, entre otras.

16 Guionista de cine y dramaturgo. Aún no ha estrenado, aunque ha obtenido varios premios. *La casa de las ánimas* (1993), *Lengua larga* (1994), *Perro muerto* (1996), etc.

17 Benjamín Sevilla (1953), se inicia como actor en el grupo *Teatro Común* (1973), después pasará por *Teatro del sol* y *Cuatrotablas*, actualmente está integrado en *Magia*, grupo con el que ha estrenado sus obras *Cabaret* (1990) y *La rebelión de los villanos* (1992); José Enrique Mavila (1957), director de teatro y televisión, alguna de sus obras: *Camino de Rosas* (1986), *El sol bajo el mar*, *El cielo y tú* (1999), comedia musical; Ricardo Velasquez (1960), egresado del Teatro de la Universidad Católica, pertenece a una familia de teatristas. Es actor, director, autor y también se dedica a la radio y la televisión, entre sus obras se pueden citar *Contacto* (1986), *Estos chicos* (1989); Cucho Sarmiento (1962), egresado de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, autor de *Juguemos a contar muertos* (1986), *El casco eléctrico*. *El guante blanco* (1992), etc.; Miguel Ángel Pimentel (1964), egresado de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, integrante del grupo *Brequeiros* de Lima. Director, actor, docente y autor. *Pare, Parejas*, son dos de sus obras. Asimismo, hay que mencionar a Marcela Robles (1952), quien ha destacado más en la poesía, pero que también tiene una interesante trayectoria como dramaturga, con textos como *Mujer modelo para armar* (1988), *Género desconocido* (1990/representada por Telba), *Contragolpe* (1992), *Esa es la cuestión* (1996). También de esta generación son Maritza Kirchhausen (1954), Rafael León (1950) o Walter Ventosilla (1959).

18 Tema éste transitado por una serie de autores en las últimas décadas, como Luis Nieto Degregori, Dante Castro, Miguel Gutiérrez (*La violencia del tiempo*), Cronwell Jara (*Patíbulo para un caballo*), Augusto Higa (*Final del porvenir*) o Roberto Reyes Tarazona (*Los verdes años del villar*), Carmen Ollé (*¿Por qué hacen tanto ruido?*), etc.

19 Se inicia con *Homero*, *Teatro de Grillos* en 1976. Es dramaturgo y director. En 1992 obtuvo un accésit del premio Tirso de Molina y en 1995 ganó el Premio Hermanos Machado.

Empiezo mis obras pensando en esas cosas, y mientras las voy avanzando me doy cuenta de que también tratan de temas universales de los que el teatro siempre ha tratado: gente que siente<sup>20</sup>.

En efecto, las obras<sup>21</sup> de César de María se caracterizan por la gran crítica que realiza al sistema social, a las formas de opresión y alineación en la que vive el hombre, siempre a través de la metáfora, símbolo y el distanciamiento que le aporta la técnica brechtiana<sup>22</sup>. Es especialmente relevante en *Kamikaze! O la historia del cobarde japonés* (1999), obra que se desarrollan en Japón durante la segunda guerra mundial, en la que se enfrentan dos hermanos, uno lleva la violencia a su máximo extremo, mientras que el otro lo hace con mayor sensatez, negándose a un heroísmo inútil, aunque más tarde se juega la vida por la personas a las que ama (su familia). Presenta a través del distanciamiento la violencia vivida en Perú en la década del ochenta, pero se hace difícil averiguar quiénes pertenecen a Sendero Luminoso y quiénes al ejército, eso es lo menos importante, lo principal es la inutilidad de tanta violencia, de ahí que el autor no presente a buenos y malos, sólo a personas que se han visto abocadas a esa trágica realidad. Mientras que en *Escorpiones mirando al cielo* (1993) la trama gira en torno a cinco ancianas que serán desalojadas de su casa, lo que permite reflexionar sobre el desamparo de los ancianos en Perú, así como sobre la mujer y la diversidad de culturas y el modo de afrontar la diferencia. El autor defiende el enriquecimiento que ello supone, aunque la realidad social es bien diferente. O en una de sus últimas obras, *El último barco* (2002), donde presenta la situación de desolación que vive un niño tras la muerte de su padre en un accidente de avión, a pesar de que la relación con él haya sido absolutamente alienante, de hecho pretendía abandonarlos para marcharse con una joven amante. Los temas son la ruptura familiar, el deseo de la ganancia rápida y la paupérrima situación en la que viven la mayoría de las familias peruanas. A veces César de María trata de salvar a sus personajes a través del sueño y la irrealidad como únicos elementos para salir de sus mediocres existencias, tratando de hallar un espacio más acorde con sus anhelos. En general, sus personajes buscan afectos, salir de una soledad que a veces arrastra a comportamientos violentos, tal y como le sucede a uno de los personajes de *Dos para el camino*<sup>23</sup> (2002).

Pero, en general, las propuestas de estos autores están centradas, como ya se ha mencionado, en la problemática de las relaciones interpersonales, en su más amplio espectro, como ejemplo baste citar *Tres hermanos* de José Enrique Mavila, en la que un personaje llega a Lima y se reúne con sus hermanos en un bar. Les comunica que ha abandonado el sacerdocio, eso da pie a que afloren enfrentamientos y reproches entre ellos, a la vez que el miedo y la pérdida de referentes y futuro en que están sumidos los tres hermanos. Alineación, miedos, desconfianzas, y temor a hablar abiertamente de sus lacras. *Hay que llenar la noche* (1993) de César Bravo,

20 María Isabel Guerra, «Hemos pactado con los chanchos. Entrevista al dramaturgo peruano César de María», en [http://www.andes.miss.../andes/cronicas/mig\\_demaria.html](http://www.andes.miss.../andes/cronicas/mig_demaria.html), 1999, (5-04-2000)

21 *La celda* (1978), *Del bolsillo ajeno* (1978), *Miedo* (1979), *¡A ver, un aplauso!* (1989), *Escorpiones mirando al cielo* (1993), *Dos contra dos* (1993), *La caja negra* (1996), *Dime que tenemos tiempo* (1997), *El poeta la mujer y la maleta* (1997), *Laberinto de monstruos* (1998), *Kamikaze! O la historia del cobarde japonés* (1999), *El último barco* (2001), *Dos para el camino* (2002).

22 El autor reconoce su adhesión a los postulados de Brecht: «Me interesa el distanciamiento, de los mil modos en que puede entenderse. Lo saqué de Brecht (...) Me gusta lo que hace Brecht, escribir de sus problemas pero en otra ciudad y con otras gentes, eso permite aislar el problema sin perderlo de vista, y entender situaciones y soluciones sin amarrarse como espectadores a los detalles inmediatos», MÁRQUEZ MONTES (2002), «Entrevista con César de María», en *La Plazuela de las letras*, segunda época, n° 2, marzo 2002 (en prensa)

23 En esta obra, conformada por cinco cuadros, un hombre siente gran atracción hacia su vecina, un día, cuando vuelve a casa es asaltado, los ladrones le instan a que llame a su puerta para entrar a robar, pero él llama a casa de la vecina, los ladrones asesinan a ésta y a su hija.

vemos cómo Juan tiene una fantasía con una mujer, su vida es tan vacía que es capaz de romper su matrimonio por ella. Finalmente se queda solo, sin su mujer y con una ilusión rota tras un encuentro real con esa fantasía. En *Tres amores postmoderno* (1998), Eduardo Adrianzén, toma como referente a tres mujeres embarazadas de ocho meses para contar tres historias desoladoras, plagadas de mentiras y frustraciones. Y, por último, Rafael Dumett presenta en *El juicio final* (1997) una peculiar versión de Fausto. Teodoro Chávez, rey de Gamarra está a punto de morir, pero vende su alma al diablo por siete días más en la tierra, durante este plazo debe decidir a cuál de sus dos hijos deja su herencia, ello permite que se observe a su familia, a la que había abandonado hacía tiempo. Los hijos ni recuerdan al padre, la chica fue violada por su padrastro y el hijo es un borracho que vive enfrentado al mundo, mientras que la madre es una pobre mujer llena de ideas machistas y aferrada a la religión. Y como telón de fondo una Lima violenta y sórdida.

Son todos personajes solitarios, que buscan afectos que no logran debido a la desconfianza en mundo exterior, lo que viene a confundir sus precarias existencias. Ello queda patente en el primer texto de Adrianzén, *De repente un beso* (1995), donde el autor reflexiona sobre su generación a través de tres personajes mediana edad, de clase media acomodada pero terriblemente solitarios, se enfrentan a las consecuencias de la búsqueda del éxito que los ha abocado a la situación en que se hallan. Se trata de una radiografía bastante sentimental de esa generación que nació con el movimiento hippie, se convirtió en yuppi y sobrevive en un presente desolador y ante un futuro impredecible.

Desde luego, está también presente en estos autores la problemática del exilio, tema que trata de modo simbólico José Enrique Mavila en *Sol bajo el mar* (1999), en la que todos los habitantes de un pueblo emigran a Lima porque se acabó el agua, sólo Don Incola se queda aferrado al terruño, finalmente se logra extraer agua y el pueblo vuelve a tener vida. Se trata de un texto cargado de lirismo y que reivindica la lucha por sacar adelante lo propio. De un modo bastante más explícito trata este tema Eduardo Adrianzén en *El nido de las palomas* (2000), en la que una joven pareja tiene listas sus maletas para partir, mientras que otro personaje está de vuelta con el pretexto de dar a luz a su hijo en Perú. Es el detonante para que se vea desde estas dos posturas sobre el éxodo, la esperanza de los que están a punto de partir se confronta con la derrota de la joven que vuelve desilusionada. La pregunta final es si tiene sentido aferrarse a la querencia del país propio o arriesgarse ante la incógnita y el desarraigo del exilio.

Temas similares son los tratados por la generación del noventa, aunque en las obras de estos autores se hallarán personajes aún más alienados que los presentados hasta el momento. El sexo, la droga, los intentos de suicidio, etc. van a ser su leitmotiv. Autores de esta generación son: Jaime Nieto (1967), Daniel Dillón (1968), Gonzalo Rodríguez Risco (1972) y Mariana de Althaus, entre otros<sup>24</sup>.

Daniel Dillón<sup>25</sup> (1968) es uno de los pocos en que está presente de forma clara una referencia a la guerrilla, en *Quijote* (1996) presenta a Un viejo que casi no puede valerse por sí mismo.

24 Claudia Sacha (1976), con las obras: *La puerta* (1999), *Un príncipe para tres princesas* (1999), *Lucía* (2001), etc.; Daisy Sánchez Bravo (1969), algunas de sus obras: *Remember Tarapoto* (1996), *Postdata: reunión urgente* (1998), *Morada: cero* (1999); Enrique Planas Ravenna (1970) con *Orquídeas del Paraíso* (1999); Maritza Núñez, algunas de sus obras: *Chiqchinpo* (1989), *A la luz de la oscuridad* (1992), *Creatura* (1993), *Niña de cera* (1995), *Sueños de una tarde dominical* (2000), etc.; José Manuel Sánchez (1974), autor de *Un coro con ritmo* (1998), *Las Martenas al pie del Cerrito*, *Vecinos*, *La última función*, *Te amo*, *La casa marrón*, etc. Debemos incluir aquí a Celeste Viale (1949), pues a pesar de haber nacido a finales de los años cuarenta, será en los noventa, después de una larga trayectoria como actriz, cuando escribe sus primeros textos, *Ya hemos empezado*, *La melodía misteriosa* (1992), *En un árbol sin hojas* (1993).

25 Egresado de la Escuela Superior de Arte dramático de Trujillo. *Quijote* (1997), *Extraños* (1997), *La cale sólo tiene una música* (1998) son algunas de sus obras.

Llega un joven a visitarle, se trata del hijo al que abandonó al poco de nacer para unirse a la guerrilla. Ahora está encarcelado y el mismo grupo al que él pertenecía ha secuestrado a su nieto y, paradójicamente, lo que solicitan para no matar al niño es la liberación de presos políticos, entre los que se encuentra el viejo. La obra refleja tanto el problema personal de una familia rota como el político, íntimamente unido. La desolación y problemática que la violencia ha generado en la sociedad peruana.

Jaime Nieto<sup>26</sup> (1967), es uno de los autores más interesantes, quien en *Carne Quemada*<sup>27</sup> (1995) parte de la novela policial<sup>28</sup> y el cine, como dos referentes importantes, principalmente el cine gore. Se trata de la historia de un asesino en serie que abandona los cadáveres ante un cine —descuartizados y sin pies—, en torno a esta trama principal organiza una serie de acciones y personajes variopintos que tratan de aprovechar este acontecimiento para obtener beneficios. Como elementos estructurales de la obra se introduce la proyección de videos, que ayudan a la reflexión que se propone el autor sobre lo ilusoria que es la realidad percibida, y que relaciona con el Mito de la Caverna de Platón, reconoce al autor que «lo que llamamos realidad es simple y llana apariencia, a la que nos encontramos sujetos, prisioneros como en una caverna. La razón es el vehículo para conocer esa esencia oculta a nuestra percepción»<sup>29</sup>. Unido a los comportamientos humanos ante una situación límite.

Por su parte, Gonzalo Rodríguez Risco<sup>30</sup> (1972), ha tratado en algunas de sus obras la problemática de la homosexualidad<sup>31</sup>, aunque el tema que sobresale en toda su obra es el del miedo a tomar decisiones y la incapacidad de mantener relaciones personales estables. Podría destacarse su obra *Un verso pasajero* (1996), que se desarrolla en dos planos, uno es la mente de Javier, quien ha tenido un accidente y está en coma, por su mente pasean recuerdos y deseos; el otro espacio es el de los miembros de su familia, que lo visitan y aprovechando que está en coma para desvelar todos sus secretos. Su madre tuvo un aborto cuando era joven; su hermano es homosexual y cree que tiene sida; su padre debe soportar las humillaciones de su jefe para poder pagar la factura del hospital; su hermana menor acaba de tener relaciones sexuales por primera vez con un chico que parece ser un aprovechado. La familia está unida y se quiere, pero no es capaz de hablar de sus problemas, de sus anhelos y esperanzas. Cuando Javier despierta del coma, no recuerda nada, más bien, no quiere recordar, dice que es mejor así. Todos los secretos han pasado ante él como un verso pasajero.

De Mariana de Althaus<sup>32</sup> (1974) podría destacarse *En el borde* (1998), en la que el azar ha llevado a dos jóvenes a suicidarse en el mismo lugar y momento, lo que permite que conozcamos sus vidas y sus miedos a enfrentarse a la existencia. Vuelve a incidir esta autora en el suicidio en uno de sus últimos textos, *Los charcos de la ciudad* (2001), en el que un joven pintor invita a sus amigos a una fiesta en su casa, aunque lo que hace es dispararse en la cabeza. Reflexiona la autora una vez más sobre la muerte como opción y los sentimientos de culpa en los sobrevivientes.

26 *Carne Quemada* (1995), *Deseos ocultos* (1996), *Adiós al camino amarillo* (1998) son algunas de sus obras.

27 Estrenada en 1995 y repuesta en 1999.

28 Hay que destacar que en la década del ochenta y sobre todo del noventa se produce un apogeo de la novela policial en Perú, de la mano de autores como Alonso Cueto, Fernando Ampuero o Mirko Lauer.

29 José Güich Rodríguez, «Trampas ilusorias», en *Caretas*, 1999.

30 Egresado del Teatro de la Universidad Católica, formado como dramaturgo por los talleres de Alfonso Santisteban, entre sus obras: *Un verso pasajero* (1996), *La manzana prohibida* (1998), *Juego de manos* (1998), *Generación Y* (1998), *Asunto de tres* (2000), etc.

31 Presente en *Un verso pasajero* (1996), *La manzana prohibida* (1998) y *Vesti la Giubba* (1999).

32 Entre sus obras. *En el borde* (1998), *Los charcos de la ciudad* (2001), *El viaje* (2001).

Santiago Roncaglio (1975), uno de los componentes más jóvenes aborda en *Tus amigos nunca te harían daño* (1999), el tema de la mentira y la incompreensión; así como el miedo de todos sus personajes a mostrarse tal cual son. Seis amigos se reúnen en casa de Toto para despedir a Mario, que al día siguiente ingresará en un seminario, ya que tiene vocación sacerdotal. Toto no está de acuerdo y se ha propuesto que su amigo pruebe todo antes de marcharse al seminario, alcohol, drogas y sexo. La fiesta no resulta tan divertida como ellos esperaban, pues van apareciendo todas las problemáticas, incertidumbres y miserias de los jóvenes. Personajes, como los del resto de las obras comentadas, fragmentados, conformados por múltiples planos en una suerte de máscaras que van intercambiando dependiendo de quién tengan enfrente.

La soledad deviene en un tema central, pues estos personajes no permiten que nadie entre en su intimidad, esconden sus sentimientos, sus pasiones y sus esperanzas del mismo modo que cierran sus puertas para que nadie se inmiscuya en su intimidad. El problema es que eso impide su desarrollo personal y aboca a la alineación, como muy bien perciben los personajes de *Juego de manos* (1998) de Gonzalo Rodríguez Risco. La acción se desarrolla en la cama donde acaban de hacer el amor estos jóvenes, la chica es fría, no quiere ningún compromiso. Tiene un miedo terrorífico al fracaso, mientras que el joven necesita que su relación sea conocida por los demás, no quiere seguir escondido en habitaciones de hotel. Ante la negativa de la chica él le confiesa que al día siguiente sale hacia México con una beca, en ese momento ella muestra realmente que sí está enamorada del joven, aunque se marcha porque llega tarde al trabajo. El joven hace una llamada para posponer algún tiempo su partida a México. Al menos aquí vislumbramos alguna esperanza de continuidad en esta relación.

De ambas generaciones, he entresacado una docena de nombres que representan las más diversas tendencias y formas de enfrentarse al hecho teatral que se dan actualmente en Perú. Y, como se ha podido apreciar, no es fácil encontrar una obra en la que se pueda vislumbrar un rayo de esperanza. Lo que destaca en todas ellas es la presencia de familias rotas o entre las que no existe la menor comunicación, el arribismo, deseo desafortunado de triunfar rápidamente para así poder cobrar un sueldo en dólares y acceder a todo lo que el consumismo ofrece; verdadero pánico a mantener relaciones de pareja estables, la mentira y el ocultamiento incluso entre los amigos más cercanos, las traumáticas y problemáticas relaciones sexuales. En definitiva, una gran desorientación y falta de esperanzas. De manera que los personajes se dejan arrastrar en un presente caótico que se resisten a analizar y un futuro incierto en el que mejor no se piensa. Tal y como refleja Gonzalo Rodríguez Risco en *Generación Y* (1998), donde un grupo de casi adolescentes se enfrentan a su futuro sin saber muy bien qué desean ni por donde atajarlo. Lo que refleja la obra es la desazón e incertidumbre de todos estos jóvenes ante el futuro, de modo que optan por reunirse y generar mucho ruido que unido al alcohol y las drogas que fuman les aturden.

Hay que destacar que los personajes de estas obras son, en su mayoría, jóvenes que tienen una edad similar a la de sus autores, que pertenecen a la clase media o alta, con un buen nivel cultural. Casi todos son universitarios. Es como si el resto del país no tuviese cabida, o no existiese. Estos autores, salvo alguna excepción, no hacen propuestas de análisis de la realidad social de Perú teniendo en cuenta la diversidad cultural y racial, y sobre todo la gran diferencia económica entre los diversos sectores de la sociedad.

Frente a la generación del cincuenta y sesenta, inclinados a explicar la realidad peruana desde un posicionamiento abarcador, estas dos generaciones presentan la realidad pero desde la problemática individual y sólo de los sectores sociales a los que ellos pertenecen. Quizá puede explicarse este hecho a que aún los autores no han encontrado su propio espacio en la sociedad, lo que impide que puedan reflexionar desde un punto de vista global. Aunque también puede



entenderse como una lacra más que la violencia ha generado en la sociedad de este país, una violencia que, como menciona Cronwell Jara «no sólo destruye la vida física sino además nuestras posibilidades de hacernos y sentirnos más humanos»<sup>33</sup>. De ahí que los personajes aparezcan asolados y alienados, buscando continuamente una identidad y un espacio en el que poder desarrollarse. Aunque difícilmente pueden lograrlo por el gran miedo que tienen a mostrarse, a dejar que otro sepa cuáles son sus debilidades.

En definitiva, los personajes que pueblan las obras de estos jóvenes dramaturgos son seres alienados, individualistas porque no creen en absoluto en la sociedad, en que ésta pueda aportarles algo positivo, de manera que se encierran en sí mismos, desconfían de todo lo ajeno, incluso de los seres más cercanos. Ello quizá porque proceden en su mayoría de familias rotas o en las que no existe la menor comunicación. Y, desde luego, porque el entorno de su país es hostil y duro, de manera que construyen una suerte de caparazón con el que creen poder evitar los golpes, sobre todo los psicológicos, de ahí también esa gran dificultad para abrirse al amor en cualquiera de sus facetas.

Se puede afirmar, pues, que en Perú, al igual que en todo el ámbito occidental, el autor teatral ha vuelto a aparecer en la escena, pareciera que se hallaba agazapado a la espera de encontrar la situación idónea para mostrar sus creaciones a través de las cuales reflejan su visión de la sociedad en que viven. La «Nueva dramaturgia peruana» ha surgido con renovados bríos, son numerosos sus componentes y activa y continuada su creación. En general se trata de obras de muy buena factura, que abarcan todas las tendencias estructurales y con gran riqueza temática, eso sí con una serie de rasgos comunes a todos ellos, se trata de un grito desesperado que es un fiel reflejo del acontecer social peruano: De manera que las situaciones que nos hacen vivir estos autores en sus obras es la misma por la que atraviesa el país, y que no es otra que la que el dramaturgo y director César Bravo nos describe: «miserable, caótica, mediocre, contradictoria, individualista. Aquí cada uno lucha a su manera por sobrevivir, por surgir, por alcanzar el éxito y son muy pocos los que lo consiguen. Aunque al final de cuentas esto no sea garantía de nada»<sup>34</sup>.

---

33 Cronwell Jara Jiménez, «Visión de la violencia y del paisaje urbano en Lima en dos nuevas novelas», en Karl Kohut, José Morales Saravia y Sonia V. Rose (eds.), *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*, Frankfurt/Main-Madrid, Vervuert, 1998 pág. 119.

34 César de Marfá (1995), «Diecisiete autores a solas con el texto», en *Conjunto*, n° 101, La Habana, julio-diciembre 1995, págs. 87-100.