

La posmodernidad de "revuelta" de la dramaturgia peruana actual: un análisis a partir de la obra de Eduardo Adriansén

Alfredo Bushby

En 1976, la Universidad de Texas en Austin publicó un libro que puede ser considerado pionero en los estudios de la dramaturgia latinoamericana contemporánea: *Dramatists in Revolt (Dramaturgos en revuelta)*. Una serie de ensayos de distintos críticos daban cuenta de la obra de quince dramaturgos latinoamericanos. Si bien se le puede criticar a estos ensayos una serie de falencias –como la excesiva relación con corrientes europeas que se le daba a la dramaturgia latinoamericana o la ausencia de prólogo que explique con precisión el concepto de "revuelta" a que alude el título- no se le puede dejar de reconocer sus características fundadoras en las aproximaciones académicas a la dramaturgia del continente.

Quiero concentrarme en dos de estas características con el fin de explicar con más claridad lo que pretendo demostrar: existe un momento de apogeo en la dramaturgia peruana actual (desde, aproximadamente, la década de los noventa hasta la actualidad) y este momento se caracteriza por lo que llamaré, por paradójico que parezca, una posmodernidad de "revuelta".

Los dos rasgos de *Dramatists in Revolt* que quiero subrayar son, en primer lugar, el carácter de "revuelta" que se le atribuye a este corpus dramático latinoamericano y, en segundo, la ausencia absoluta de dramaturgos peruanos en la selección estudiada. Estos dos elementos fueron heredados por estudios posteriores a *Dramatists in Revolt* por mucho tiempo. Sólo por mencionar dos casos: en el libro *Violent Acts* de 1991, Severino João Albuquerque nuevamente propone el tema de la violencia contestataria (la "revuelta") como el eje unificador de la dramaturgia latinoamericana de aquellas últimas décadas; y, luego, en los prólogos de las antologías de dramaturgia iberoamericana del Fondo de Cultura Económica de inicios de los noventa tienden también a subrayar la filiación con la insurrección y la sedición de los dramaturgos de las décadas de los cincuentas, sesentas, setentas y ochentas.

Coinciden también estos estudios en la segunda característica de *Dramatists in Revolt*: no hay ni un solo autor peruano mencionado ni siquiera al paso. No es que no haya habido estudios sobre el teatro peruano de esas décadas: pero estos fueron comparativamente ínfimos. Basta hacer una revisión de los artículos publicados por revistas especializadas como *Latin American Theatre Review*, *Gestos* o la revista del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral para darse cuenta de esta

ausencia: las muy pocas veces que se habla de teatro peruano, o no se habla de un dramaturgo (es decir, de dramaturgia de autor) o, si se habla de un dramaturgo contemporáneo, éste suele ser Mario Vargas Llosa.

Éste es un buen momento para aclarar algo que, tal vez, ya es obvio: el presente estudio está centrado en los textos de la dramaturgia peruana de autor. Entiendo que la dramaturgia de autor es un fragmento pequeño del gran fenómeno del teatro peruano, pero considero, por un lado, que es un fragmento cuya importancia ha sido menospreciada y, por otro, que una aproximación exclusiva al texto dramático, lejos de desvirtuar el fenómeno teatral en su conjunto, puede y debe contribuir a enriquecerlo. En este sentido, hago eco de las palabras de una de las más importantes investigadoras de lo teatral en todos sus niveles, María del Carmen Bobes:

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

Conciente de que el estudio del texto escrito es sólo una aproximación al universo teatral, no pretendo –usando las palabras de Luis Peirano en un coloquio de 1994- "secuestrar" al teatro a través de la literatura como alguna vez, efectivamente, ocurrió:

... lo que ha sucedido en el Perú es que los literatos se han apropiado de la historia. Y durante buena parte de la historia se ha considerado teatro aquello que han escrito los literatos para la escena, marginando la teatralidad, marginando lo popular, separando la farándula. Planteando una suerte de dualismo: el teatro como género literario y, por lo tanto, como un género serio y respetable, propio de la cultura culta; y la teatralidad relegada a la farándula, al arte popular, en fin, a lo gracioso, a lo chistoso, los juglares, la calle, la plaza. (En Isola *et al.* 1994: 12-13)

Afortunadamente, las cosas han cambiado; inclusive, se podría decir que se han invertido: este mismo coloquio es el mejor ejemplo de esa inversión.

Y fueron precisamente los textos de los autores dramáticos peruanos –la dramaturgia de autor peruana- los que fueron ignorados por décadas desde los cincuentas hasta los ochentas, empezando con *Dramatists in Revolt*.

Pero, a partir de los noventa, las cosas empezaron a cambiar. Y la forma más simple –aunque no, por ello, inválida- de percibir el cambio es notando que los dramaturgos peruanos, a partir de esa década, fueron cada vez más. Tres estudiosos de nuestro teatro, José Castro Urioste, Roberto Ángeles y Santiago Soberón, atribuyen esta

multiplicación en la dramaturgia de autor peruana al agotamiento de propuestas anteriores. Según Castro Urioste, después de un periodo en que el trabajo corporal del actor y la creación colectiva opacaron la palabra en el teatro y el trabajo del dramaturgo, hay una

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

Ángeles habla de esta multiplicación de autores como de una

... clara reacción a la creación colectiva desarrollada durante los años setenta y los primeros cinco años de los ochenta. También es una reacción natural a este período, en el que se le dio prioridad al uso del cuerpo en el trabajo creativo actoral desdeñando el uso del texto. (Ángeles 2001: 9).

Por su parte, Soberón lo pone de esta manera:

... a partir de inicios de los años 90 se produce una revaloración del teatro de texto como consecuencia de un agotamiento de las propuestas dramáticas del llamado teatro independiente, impulsor en gran medida de la creación colectiva o de espectáculos teatrales que centraban poca atención en el trabajo dramático. (Soberón 2005: 25)

Es decir, los jóvenes autores dramáticos (y futuros autores dramáticos) reaccionaron tanto frente a la ignorancia de la crítica de que habían sido objeto los dramaturgos peruanos de décadas anteriores como frente a la "relegación" de su trabajo como autores independientes. Pero reaccionaron, como señalara Castro Urioste, con una clara conciencia de que no eran el centro (ya no eran el centro) sino una parte de un equipo del conjunto teatral. Para mejor este momento: se trata de autores nacidos en las décadas de los sesentas y setentas (y algunos, inclusive, en los ochentas) que vienen escribiendo y poniendo en escena sus obras desde los noventa hasta el presente, y cuyo impulso parece ser imparable y multiplicador.

Es a este grupo de autores a los, con todas sus diferencias temáticas y estilísticas, se les puede atribuir, como veremos, la condición de posmodernidad y de "revuelta", dos epítetos, como veremos más adelante, aparentemente contradictorios e irreconciliables. Buena parte del teatro en el Perú, en las décadas anteriores a los noventa, había estado signado por la "revuelta"; baste, para convencerse, revisar el estudio *Teatro y violencia*:

una aproximación al teatro peruano de los '80 de Hugo Salazar del Alcázar, publicado, precisamente, en 1990, cuando las cosas empezaban a cambiar. Con los riesgos de toda generalización, se puede decir que el teatro de autor empezó a inscribirse, a partir de los noventa, en aquello que se suele llamar, para bien o para mal, la Posmodernidad; pero intento probar que su inclusión en esta estructura de sentimiento no ahogó la sensibilidad de "revuelta"; es más, planteo que es la colisión entre la sensibilidad posmoderna y la de "revuelta" la que marca los principales conflictos que precipitan las tramas, acciones y desenlaces en las obras de los dramaturgos peruanos de los noventa al presente.

Tomaré como ejemplo parte de la obra del dramaturgo Eduardo Adrianzén. Y será sólo como ejemplo, pues, pese a que aquí no se puede abordar la totalidad de esta nueva dramaturgia peruana, la característica de colisión de estructuras de sentimiento – posmoderna y de "revuelta"- corta transversalmente la producción dramática peruana desde la década de los noventa. Elegí la obra de Adrianzén no porque fuera la que más explícitamente revelara este rasgo de colisión, sino, precisamente, por lo contrario: es un corpus en que la característica de "revuelta" es bastante más sutil.

Las primeras obras de Eduardo Adrianzén dan cuenta de la voluntad del autor por retratar (parodiar, celebrar, criticar) la vida de los nuevos "posmodernos" de la clase media/alta en Lima. Títulos como *Tres amores posmodernos* y *Cristo Light* son sólo un indicio de esta tendencia. En su gran mayoría, los personajes de estos dramas son limeños de nuestros tiempos que se desenvuelven en el mundo de las artes y las letras: encontramos fotógrafos, poetas, "creativos" de publicidad, periodistas, profesores de humanidades, antropólogos, historiadores, productores de video que se mueven en la Lima de cafés, bares, ONGs, estudios de televisión, galerías de arte, cineclubes y, por supuesto, teatros. Un fragmento del monólogo de Andrea en *Cristo Light* (1997) nos puede dar una mejor idea de la Lima posmoderna de Adrianzén y sus habitantes. La muchacha, que aún no ha cumplido los treinta años pero se acerca, ha estado de viaje en diversos países en busca de una combinación de espiritualidad y sexualidad en que todo parece haberle salido mal:

Año y medio después de irme, regresaba a Lima a lo de siempre. Escuchar Joaquín Sabina, taller de clauns, la universidad, taller de danza, tronchitos en Barranco. [...] Alquilar videos, dos o tres abortos –no estoy segura- ver los canales musicales del cable, ir a los cafés y seguir terapia por mi anorexia, o sea lo normal (Adrianzén 2000: 31).

Ya lo han dicho Castro Urioste, Ángeles, Soberón y Gino Luque en sendos artículos dedicados al tema: las obras de la dramaturgia peruana actual están marcadas por el desencanto y la sospecha respecto de ideas de nación y proyectos (o catástrofes)

universales; están más centradas en los proyectos y conflictos individuales en los que, incluso, el amor –el amor de pareja, el amor en familia, el amor al prójimo anónimo- es fuente de suspicacia, cinismo, desconcierto o decepción.

Las obras de Adrianzén retratan perfectamente esta sensibilidad que, sin mucho esfuerzo, se puede calificar de "posmoderna". Sin embargo, dentro de estos elementos, encontramos en esta obra una lucha contra esta sensibilidad, un deseo de mantener un espíritu de protesta, una alabanza a lo contestatario, en resumen, una sensibilidad de "revuelta" que colisiona con la vorágine globalizadota y posmoderna. Y, si bien en sus últimas obras, Adrianzén se aleja de la Lima inmediatísima, se podría cometer el error de no ver la "revuelta" detrás de la parodia y la celebración. Es una constante en su producción dramática el enfrentamiento generacional entre una juventud con una arrolladora (pero nunca satisfecha) búsqueda de goce –absoluto e inmediato- y otra generación que vive el desencanto de grandes ideales de "revuelta".

Antes de pasar a ver ejemplos de este enfrentamiento, es necesario marcar una tríada de oposiciones que pueden ayudar a entender mejor lo que vengo llamando sensibilidades o estructuras de sentimiento de "revuelta" y posmoderna. En primer lugar, la sensibilidad de "revuelta" se caracteriza por la presencia de un proyecto universal; la posmoderna, por la ausencia de ese proyecto o por un proyecto individual e inestable. En segundo lugar, la "revuelta" implica un sacrificio o martirio para el individuo; mientras que, para la posmodernidad, el dolor es lo único que es causa de escándalo: se busca, como lo dije, el goce; el imperativo posmoderno conmina a gozar todo lo posible, lo antes posible. Y, en tercer lugar, la sensibilidad de "revuelta" exalta (en palabras de Fredric Jameson: véase Jameson 1999) un arte de lo Sublime; es decir, un arte que se trasciende a sí mismo y busca lo Absoluto, en tanto que la posmodernidad busca un arte de lo Bello, un arte que busca satisfacer inmediatamente y de manera efímera. Estas oposiciones, al parecer simplistas, se manifiestan, en toda su complejidad, a lo largo de la dramaturgia peruana actual.

Citaré, como ejemplo revelador, el intercambio de palabras entre Roberto y Gabriel, hijo y padre respectivamente, en *El día de la luna* de Adrianzén. Roberto (economista de la Universidad del Pacífico, vendedor de teléfonos celulares, cuando los celulares eran novedad y signo de la globalizadota posmodernidad) es el típico *yuppie* que intercambia reproches con su padre Gabriel, un clásico hombre romántico: un músico –"el Alberto Cortez peruano"- con un pasado de ideales revolucionarios:

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

GABRIEL: De la misma forma en que tú, después de vender tu celular número cien

mil morirás ahogado en un buzón de caca en Nueva York.

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

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

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

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

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

GABRIEL: Nunca me fui.

(Adrianzén 1999a: 315-316)

Un empresario vendedor de celulares se enfrenta verbalmente a un músico guerrillero; un joven se enfrenta a una persona mayor; se trata de casi un clásico de nuestra dramaturgia actual. Sacrificio frente a hedonismo; arte de lo Sublime frente a arte de lo Bello; proyecto universal frente a ausencia de proyecto o proyecto individual; encontramos todo esto en este intercambio. Gabriel lo ha sacrificado (aparentemente) todo por sus ideales revolucionarios; a Roberto sólo parece importarle el beneficio individual e inmediato. Y, lo más importante, Gabriel se adscribe a un proyecto universal; el proyecto (si se le puede llamar tal) de Roberto es personalista.

Respecto de las ausencias de proyectos es muy iluminador lo que Roberto Ángeles escribe acerca de los temas o, más bien, ausencia de temas de los últimos dramaturgos peruanos. Dice Ángeles que no se encuentra obras de amor absoluto e incondicional ("ninguna suerte de Romeo y Julieta" (Ángeles 2001: 10)); y había muy pocas obras que trataran el tema de Sendero Luminoso ("¿A quién le provoca escribir una obra sobre un período tan doloroso de la historia del Perú?" (Ángeles 2001: 12)). Y continúa:

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

Algunas de estas ausencias, como las de la Nación, el Estado, Sendero Luminoso, el

Catolicismo, el Sida, el "Romeo y Julieta" (todos con mayúsculas), pueden bien ser consecuencia del desencanto por los proyectos frustrados de generaciones anteriores, de ese no querer involucrarse demasiado con grandes proyectos (o grandes catástrofes), y centrarse más bien en los proyectos "estrictamente individuales" de que hablaba Castro Urioste, en la "proyección del futuro propio" que menciona el mismo Ángeles, "enfocada en el entorno individual o familiar" que percibe Soberón que, a su vez, son causa y consecuencia de la ausencia de identidad y la incomunicación mencionadas en el análisis de Luque.

Eso es lo que encontramos en los personajes jóvenes de Adrianzén: la ausencia de un proyecto que vaya más allá de sus narices, la búsqueda desesperada pero siempre insatisfecha de más y más goce. Tenemos el caso de Roberto, que acabamos de ver; el de Renzo en *La tercera edad de la juventud*, el de María en "Héroes al fin", entre otros; pero, tal vez, la frase más reveladora al respecto sea la que pronuncia Patrick en la obra *Demonios en la piel: La pasión según Pasolini*. Este personaje es parte de una familia irlandesa radicada en Londres. Desde niño, Patrick oyó hablar de los héroes que murieron por Irlanda. Conoce de memoria el relato y las canciones sobre Kevin Barry, el joven de 18 años que enfrentó la horca con dignidad. Es decir, el imperativo de sus mayores es el sacrificio por Irlanda, aunque el precio último sea la muerte. Tiene además la imagen de su hermano mayor, Ian, que murió destrozado por un explosivo que preparaba para el Ejército Republicano Irlandés. Sin embargo, Patrick manifiesta: "Siempre se ha muerto por Irlanda. Pero conmigo no va a ser así. Yo voy a vivir. Yo voy a acostarme con todas las mujeres que pueda y nunca –nunca- moriré por Irlanda" (Adrianzén 2007: 16). Los dos extremos, las dos generaciones, colisionan: el sacrificio absoluto y el hedonismo absoluto: Irlanda como proyecto universal y acostarse –no con algunas sino- con todas las mujeres que se pueda.

Distinto, pero también significativo el caso de la joven Mesera en "La hija del repollo" que interrumpe, de cuando en cuando, el drama de los personajes principales con ofrecimientos automatizados de los productos del café. Más que personalizarse por la variedad de opciones, la Mesera se ha despersonalizado debido a la abrumadora cantidad de alternativas. En esta obra, Pablo pide un café:

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

Y más adelante:

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

del carrito?

(Adrianzén 1997: 3)

La oferta de cafés y comidas es un reflejo de la cantidad de opciones que existen para la nueva generación (la de los de veintitantos) que no sólo tiene urgencia por vivir sino el imperativo de vivir sus propias alternativas o, tal vez, todas las alternativas (es el "acostarme con todas las mujeres que pueda" de Patrick), de ahí la multiplicación de las ofertas. Es, en parte, lo que Carlos Flores Soria y Carmela López Capillo citan como la "macdonaldización" de la cultura:

... Mc Donald's representa un mundo cada vez más alienado y desencantado, un universo con reglas estrictas, gobernado por organizaciones tecnócratas e impersonales, que arrebatan a la humanidad la posibilidad de aplicar su creatividad e imaginación (L. Huber, 2002: 15). (Flores Soria y López Carrillo 2006: 182)

Pero es también lo que Giles Lipovetsky describe como el proceso de personalización narcisista característico del posmodernismo:

La oferta abismal del consumo desmultiplica las referencias y los modelos, destruye las fórmulas imperativas, exagera el deseo de ser íntegramente uno mismo y de gozar la vida, transforma a cada uno en un operador permanente de selección y combinación libre, es un vector de diferenciación de los seres. (Lipovetsky 2002: 108)

Pero a diferencia de Lipovetsky, que ve en esta multiplicación de la oferta un signo de personalización del individuo, la obra de Adrianzén parece tender más a mostrar su despersonalización: La Mesera es una máquina, se ha "macdonaldizado". Así, el autor retrata de manera paródica la manera en que una generación ya no puede concebir la idea de que se pida sólo un café ni simplemente azúcar, porque hay "Azúcar blanca refinada, rubia sin refinar, sacarina, nutrasweet nacional, importada, edulcorante, miel de abejas" (Adrianzén 1997: 4). Pero, como mencioné, la satisfacción nunca llega debido precisamente a lo abismal del imperativo a goce, y Adrianzén retrata este malestar en sus personajes de veintitantos: sin proyecto, sin sacrificio, sin arte.

Es a esta generación del goce inmediato y absoluto a la que Adrianzén le opone la generación de los de treinta en adelante. Pero no es que el autor nos muestre en los mayores a personajes idealizados. Éstos también atraviesan las crisis de su edad; y, en este caso, se puede hablar de la crisis de lo que llamaré "claudicación". Estos personajes han claudicado frente a sus ideales juveniles y, en su crisis, se ven obligados a adaptarse al sistema que los abrumba. Beatriz Rizk caracteriza este fenómeno como:

El paso del "sueño utópico" a la vacuidad aparente producida por el neo-liberalismo, ese proceso económico a todas luces progresista de apertura y liberación de

mercados y privatización del sector público, puesto en marcha al iniciarse la década [de los noventa] [...] ha colmado aún más de escepticismo a intelectuales y artistas [...] sin que todavía se vislumbren alternativas coherentes para salir de esta nueva, como colosal, crisis. (Rizk 2007: 49)

En la obra de Adrianzén, si bien los mayores reprochan a los jóvenes sus afanes individualistas, ellos mismos se encuentran en una crisis en que no saben integrar sus (tal vez, ya viejos) ideales a los nuevos tiempos. El Gabriel de *El día de la luna* que llena de reproches a su hijo *yuppie*, que supuestamente había ido a hacer música a la República Democrática Alemana y a luchar en Nicaragua y El Salvador, resultó que nunca había salido del Perú: se estableció en un pequeño restaurante en Huarney en compañía de una joven del lugar. En esta cobardía, en esta claudicación, consiste la agonía de Gabriel más que en el enfrentamiento retórico con la nueva generación.

Lo mismo se puede decir de los protagonistas treintones de *La tercera edad de la juventud*. Pese a que se enfrentan retóricamente con el joven y hedonista Renzo (estudiante de computación: cuando la computación personal era también una novedad), todos estos seguidores de las artes y las letras llevan dentro de sí el estigma de haberse incorporado a un sistema que de jóvenes repudiaban: los escritores se han vuelto guionistas de telenovelas o periodistas de dominicales; el cineasta se ha vuelto propietario de una productora de comerciales; la hija de padres velasquistas quiere casarse y tener hijos, y establecerse como buena burguesa. Tal vez, la única honesta en su cinismo –la única honesta en su claudicación– sea Paula, la que, aparte de conseguirse un amante joven con el goce como único objeto, declara:

Soy una diletante. ¿Y qué? La gente paga por llenar su tiempo libre y yo lo aprovecho. Me encanta ser especialista en nada. Antes me palteaba por eso, hasta que entendí que después de los treinta, debes convertir tus limitaciones e incapacidades en "tu estilo personal". (Adrianzén 2001: 255)

A estos y muchos otros personajes de Adrianzén bien se les puede aplicar lo dicho por Slavoj Žižek:

[...] la izquierda actual recurre al hechizo ritualista de las viejas fórmulas, sean ellas las del comunismo revolucionario o las de la socialdemocracia reformista del estado de bienestar, descartando todo lo que se dice sobre la nueva sociedad posmoderna como un vacío palabrerío de moda que oculta la dura realidad presente del capitalismo, o bien acepta el capitalismo global como "el único juego de la aldea", y sigue la doble táctica de prometer a los empleados que se mantendrá al máximo posible el estado de bienestar, mientras les asegura a los empleadores el respeto irrestricto de las reglas del juego (capitalista global), junto con la firme censura a las

demandas "irracionales" de los empleados. De modo que la actual política izquierdista parece limitarnos a la elección entre la actitud ortodoxa "sólida" de adhesión orgullosa, por principio, a la vieja melodía (comunista o socialdemócrata), aunque sabemos que su tiempo ya ha pasado, y la actitud "centrista radical" neolaborista. (Zizek 2001: 376)

Sin embargo, pese a los malestares e insatisfacciones de cada edad que nos retrata Adrianzén, sus personajes, finalmente, sí son capaces de actos heroicos. Y la paradoja consiste en que el acto heroico no es exclusividad de los que sostienen grandes ideales: puede ocurrir en los veintes, en los treintas y cuarentas, en los cincuentas (como en el caso de Pasolini) e, inclusive, en la llamada tercera edad: el personaje de Tito Tapia, de setenta años, en *Azul resplandor* invierte todo lo que tiene, económica y emocionalmente, en la producción de una obra de teatro para que actúe Blanca Estela Ramírez, actriz de la que Tapia estuvo enamorado desde su juventud aun cuando nunca se atreviera a manifestar este amor. Tapia apuesta el todo por el todo por un proyecto en el amor y las artes.

Como vemos, la colisión de sensibilidades de "revuelta" y posmoderna atraviesa la obra de Adrianzén a través del gran tema de los malestares de cada edad. En formas muy diversas, este choque se manifiesta a lo largo de la última dramaturgia peruana. Basta revisar los textos de César de María, María Isabel Zúñiga, Rafael Dummet, Jaime Nieto, Mariana de Althaus, Aldo Miyashiro, Roberto Sánchez-Piérrola, entre muchos otros, para percibir cómo la posmodernidad que los críticos han notado en sus temas está siempre contrapuesta a un espíritu de "revuelta" que no se resigna a dejarse ganar por los imperativos de los tiempos, y cómo esta colisión es la que precipita la mayor parte de las tramas y acciones dramáticas.

Para concluir me atrevo a aventurar una hipótesis del porqué de esta constante en nuestra última dramaturgia, del porqué de la colisión de la posmodernidad y la "revuelta" como motivo recurrente. La "revuelta" implicaba un proyecto de modernidad que, en muchos sentidos, fracasó en el Perú. Son muchos los autores que han hablado del fracaso de los proyectos modernos en el Perú, y en el mundo en general. Víctor Carranza y Manuel Carrillo lo ponen así:

La alegoría que sugiere Bauman al asociar la modernidad al rol del jardinero, que poda todo aquello (incluido lo valioso) que no es funcional a "su" jardín, termina situando el proyecto moderno en una perspectiva totalizante y excluyente: un proceso sistemático de extirpación de la diversidad en la naturaleza y en la sociedad. [...] En nosotros, la guerra desatada en los ochenta sería nuestro caso cruel. El senderismo, en su modernidad clasista llevada hasta los extremos de racionalidad

terminaba destruyendo a los mismos que pretendía liberar, y chocaba contra la otra modernidad, la del Estado, que buscaba transnacionalizarse y terminaba, también, empobreciendo a quienes decía proteger. (Carranza y Castillo 2002: 10)

En resumen, en el Perú no hubo modernidad; sus proyectos fracasaron. Los dramaturgos peruanos actuales han tenido que saltarse esa etapa del proceso histórico para insertarse directa y plenamente en la posmodernidad (tal vez, fue esta ausencia también la que generó la ignorancia hacia nuestros dramaturgos de los años cincuenta a ochenta en estudios y antologías desde *Dramatists in revolt*). Esta ausencia de modernidad, esta falta de sensibilidad de "revuelta" que se frustró por proyectos asesinos, incompetencia política y claudicaciones a la "inevitabilidad" del neo-liberalismo, ha generado una nostalgia hacia ese espíritu romántico y revoltoso por parte de los más jóvenes dramaturgos, aquellos que durante el conflicto interno de los ochenta eran jóvenes, adolescentes o niños. Así, de este cruce contranatura de lo posmoderno y la "revuelta" ha surgido una dramaturgia tan vital como paradójica a través de autores que ya no parecen más dispuestos a dejarse ignorar.

Obras citadas y referencias

Adrianzén, Eduardo

1997 *Tres amores postmodernos*. Inédito. (1997)

1999 *El día de la luna*. En *Dramaturgia peruana*. Lima: C.E.L. Antonio Cornejo Polar. (1995)

2000 "Cristo Light". En *Muestra 1. 2*: 10-53. (1997)

2001 *La tercera edad de la juventud*. En *Dramaturgia peruana II*. Lima: Roberto Ángeles. (1998)

2005 *Azul resplandor*. Lima: Tranvías. (2004)

2007 *Demonios en la piel: La pasión según Pasolini*. Inédito. (2007)

Albuquerque, Severino João.

1991 *Violent Acts. A Study of Contemporary Latin American Theatre*. Detroit: Wayne State University.

Ángeles, Roberto

2001 "La identidad de la nueva dramaturgia peruana". *Dramaturgia peruana II*. Lima: Roberto Ángeles.

Bobes Naves, María del Carmen.

1997 *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros, S. L.

Carranza, Víctor y Manuel Castillo Ochoa.

2002 "Tradición, modernidad y postmodernidad: Un debate permanente". En

Desencantados y fascinados. La postmodernidad desde el Perú. Lima: Universidad Ricardo Palma.

Castro Urioste, José.

1999 "Introducción". En *Dramaturgia peruana*. Lima – Berkeley: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar. 7-20.

Flores Soria, Carlos y Carmela López Capillo.

2006 "Globalización y posmodernidad en el Perú". *Tipshe: revista de humanidades*. 6. 5. 181-186.

Isola, Alberto *et al.*

1994 "El teatro peruano". *Hueso húmero*. No. 31 (diciembre 1994). 11-50.

Jameson, Fredric.

1999 *El giro cultural*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.

Lipovetsky, Giles.

2002 *La era del vacío*. Trad., de Joan Vinyoli y Michèle Pendaux. Barcelona: Anagrama.

Luque, Gino.

2002 "Soledad, violencia y muerte en la nueva dramaturgia peruana". *Hueso húmero*. No. 40 (febrero 2002). 118-121.

Lyday, Leon F. y George W. Woodyard, eds.

1976 *Dramatists in Revolt. The New Latin American Theater*. Austin: University of Texas.

Rizk, Beatriz J.

2007 *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Lima-Minnesota: The State of Iberoamerican Studies Series y Universidad San Marcos.

Salazar del Alcázar, Hugo.

1990 *Teatro y violencia: una aproximación al teatro peruano de los '80*. Lima: CENDO-VIT.

Soberón, Santiago.

2004 "Una nueva generación de autores teatrales". *Libros & artes*. No. 8 (Oct. 2004). 25-26.

Zizek, Slavoj.

2001 *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Trad. Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Paidós.