

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**

**ESCUELA DE POSGRADO**



**La ciudad de lo imposible: lo fantástico como medio de crítica social en dos obras de teatro limeño actual.**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGISTRA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA**

**AUTOR**

Diana Cueva Rodríguez

**ASESORA:**

Dra. Alexandra Imogen Hibbett Diez Canseco

Diciembre, 2020

## RESUMEN

Esta tesis demuestra que lo fantástico puede funcionar como medio para la crítica social en obras como *Nunca llueve en Lima*, de Gonzalo Rodríguez Risco, y *El lenguaje de las sirenas*, de Mariana de Althaus. La tesis se centra en el caso peruano, ya que uno de sus propósitos es contribuir a la escasa investigación que hay sobre el teatro en el país. Esta investigación también desarrolla una lectura de ambas obras partiendo del tema que tienen en común: la brecha generacional. Esta brecha se evidencia en torno a los temas que son motivo de crítica dentro de los dos objetos de estudio: el racismo, el clasismo, la masculinidad tóxica y la intolerancia a la neurodiversidad. Esta tesis aborda la pregunta sobre el rol social que puede tener el teatro fantástico y para ello se subdivide en dos capítulos, cada uno dedicado a una pieza. En cada capítulo, se discute la relevancia de las teorías acerca de la narrativa fantástica (Todorov, 1980; Roas, 2016; Alazraki, 2016) así como en la de lo real maravilloso (Carpentier, 1981); los elementos fantásticos que se encuentran en cada objeto de estudio; y, cómo lo fantástico interviene en los temas sociales que se tratan en cada texto dramático. A partir de este proceso, esta tesis demostrará que lo fantástico en el teatro tiene la capacidad de problematizar temas necesarios de abordar para lograr un cambio social.

‘El teatro es un espejo, un afilado reflejo de la sociedad’

Yazmin Reza.



## ÍNDICE

Introducción	5
1. Capítulo 1: <i>Nunca llueve en Lima.</i>	16
1.1 De lo fantástico a lo neofantástico y de regreso.	17
1.2 La chica del tarot, la casa que cruje y la lluvia imposible.	21
1.2.1 Daniela.	22
1.2.2 La casa Sileri.	25
1.2.3 La lluvia.	33
1.3 Las causas del síntoma.	37
1.3.1 Padres e hijos en conflicto.	39
1.3.2 Neurodiversidad que incomoda.	42
1.3.3 Racismo/clasismo	44
1.4 Conclusiones	53
2. Capítulo 2: <i>El lenguaje de la sirena.</i>	55
2.1 Lo real maravilloso.	57
2.2 El narrador, el puente, el mar y la sirena chola.	60
2.2.1 Paul.	61
2.2.2 Camille	64
2.2.3 El mar	65
2.2.4 La sirena	68
2.3 La desestabilización que trae lo fantástico.	74
2.3.1 Masculinidad tóxica	74
2.3.2 El potencial de la neurodiversidad.	81
2.3.3 La choledad	84
2.4 Conclusiones	91
Conclusiones	93
Bibliografía.	101

## INTRODUCCIÓN

Lo fantástico en la literatura se asocia, por lo general, con la narrativa, y en especial con el cuento. Suelen relacionarse los cuentos fantásticos con los cuentos de hadas dirigidos a públicos infantiles; sin embargo, sabemos que existe una larga tradición de obras de este género, de autores como Lovecraft, Poe, Borges y Cortázar. Lo fantástico es un campo tan fascinante dentro de la literatura justamente porque no se cierra a determinados públicos, géneros literarios, formas, épocas ni estilos.

Sobre la narrativa fantástica existen amplios estudios y distinguidos ensayos como *Fantasy: literatura y subversión* de Rosemary Jackson, *Unravelling the Real: The Fantastic in Spanish American Ficciones*, de Cynthia Duncan, *Introducción a la Literatura Fantástica* de Tzvetan Todorov y *Tras los límites de lo real* de David Roas, entre otros. Sin embargo, lo mismo no sucede en el campo de lo dramático. Aunque el teatro, igual que el cuento, es parte del universo de lo fantástico, aún persiste el prejuicio de que lo fantástico se circunscribe a obras teatrales dirigidas al público infantil. Por otro lado, los trabajos y publicaciones que existen respecto al teatro fantástico se enfocan, en mayor medida, en objetos de estudio de los Estados Unidos y Europa. Tal es el caso que delinea *Staging the Impossible: The Fantastic Mode in Modern Drama*, de Patrick D. Murphy. También hay autores que se ocupan de dramaturgos específicos, tales como *El teatro fantástico de Jacinto Benavente en el teatro europeo*, una publicación de Santiago Fortuño. El teatro fantástico en Latinoamérica es un territorio casi inexplorado en el que me adentraré para darle visibilidad y generar interés en el tema, lo que podría llevar a nuevos y mejores estudios.

Esta tesis apunta a promover la pertinencia de este campo teatral en la actualidad, cuyas creaciones y montajes pueden tener fines que van más allá del mero entretenimiento.

Es así como demostraré que lo fantástico en los textos dramáticos seleccionados funciona como un medio para la crítica social. Además, para ampliar el estudio de lo sobrenatural y apoyar mi hipótesis, recurriré a lo ‘real maravilloso’ al analizar uno de los dos objetos de estudio.

Duncan señala que en “en América Latina, la ficción realista ha sido un modo particularmente útil para la expresión de escritores que quisieron relacionar la literatura con las causas políticas y sociales”, y por el contrario, lo fantástico ha sido considerado como una forma de literatura escapista que no toma parte en el reto del cambio social, como sí es el caso de la ficción realista (1-2). Esta premisa, señalada por la autora, quizás perviva en la opinión de algunos lectores, pero es mi intención en esta tesis mostrar cómo lo fantástico — parte esencial de las tramas de las dos obras de teatro escogidas— genera oportunidades únicas para visibilizar y problematizar tópicos que hace falta cuestionar en aras del cambio social.

Para esta investigación he decidido concentrarme en el caso de la ciudad de Lima, a diferencia de otras partes del Perú. En Lima hay un mayor registro y más publicación de textos teatrales y, por otro lado, es el ámbito teatral del que tengo más conocimiento. Escogí dos objetos de estudio de autores con experiencia y trayectoria en dramaturgia y que, además, estrenaron sus obras en la década pasada. Estas obras son *El lenguaje de las sirenas* de Mariana de Althaus, y *Nunca llueve en Lima*, de Gonzalo Rodríguez Risco. Ambos autores nacieron y residen actualmente en Lima, y sus obras, que sitúan la trama en esta ciudad, fueron escritas en el 2012 y 2016 respectivamente. Un criterio determinante para escoger ambos objetos de estudio fue que sus autores fueran escritores representativos del teatro peruano, prolíferos y vigentes en la escena teatral limeña actual.

Gonzalo Rodríguez Risco es un dramaturgo y traductor de obras teatrales, con un M.F.A de Yale School of Drama; ha escrito obras tanto en español como en inglés, y en los últimos años ha incursionado también en el guion de cine. Sus obras han ganado distintos festivales de dramaturgia: el *Concurso Nacional para Jóvenes Dramaturgos*, el *Festival de Teatro Peruano y Norteamericano* del Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) y el *Festival Sala de Parto* del teatro La Plaza. Dos de las obras de Rodríguez Risco han sido publicadas en la revista de teatro peruano *Muestra*, para la cual ha escrito y también participado en ella como editor. Por otro lado, una de sus obras forma parte de la publicación *Dramaturgia Peruana II (2001)*, libro que comprende un grupo de obras y autores contemporáneos peruanos, pero más allá de diversas entrevistas en revistas y medios digitales, no hay propiamente trabajos o ensayos académicos que aborden su amplio registro de obras dramáticas. *Nunca llueve en Lima* es la última de sus piezas estrenadas en Lima: “Fue un éxito, tuvimos un 90% de lleno total, enfrentándonos contra partidos de fútbol. No tengo una respuesta para lo que pasó: habrá sido el elenco, el teatro, el nombre de la obra, las referencias hacia Lima; algo funcionó, la gente volvía y la recomendaba” (citado en Velarde 2017). Como menciona Rodríguez Risco en esa entrevista, uno de los factores que atrajo al público puede haber sido que sucede en Lima, y quizá también haya contribuido la diversidad generacional de los personajes, de tal manera que diferentes generaciones pueden encontrar algo de su particular interés en esta obra.

Mariana de Althaus es la dramaturga contemporánea más reconocida en el Perú, y una de las más prolíferas. Como ella misma dirige sus obras, sus textos no suelen tener mayores acotaciones de escena que los actores necesiten para representar apropiadamente los sucesos. En su amplio registro de obras De Althaus explora y desmonta temas como la mujer, la maternidad, la familia y la sociedad limeña. Sus piezas han sido representadas

no solo en el Perú sino también en Latinoamérica, y se han realizado lecturas dramatizadas de sus obras en Inglaterra y España. A pesar de su amplia trayectoria y éxito con el público, hay muy pocos estudios o ensayos sobre su trabajo; entre ellos está el capítulo que le dedica Alfredo Bushby en su libro sobre dramaturgos peruanos del Siglo XXI titulado *Románticos y posmodernos (2011)*, donde es ella, además, la única mujer incluida en el estudio. Por otro lado, existe el artículo de Elena Guichot publicado en la revista *Álabe* bajo el título *El lenguaje ruidoso: dramaturgia femenina contemporánea en el Perú (2014)*. Tanto en el texto de Bushby como en el de Guichot la obra de De Althaus escogida como objeto de estudio es *Ruido (2006)*, una de sus primeras obras y también una de las más conocidas. En esta obra se puede distinguir un estilo no del todo realista, pero que más colinda con el absurdo que con lo fantástico.

*El lenguaje de las sirenas*, pieza escogida para este estudio, fue escrita por De Althaus al haber ganado un concurso de apoyo a las artes del Fondo Iberescena, y se estrenó el año 2012 en el teatro del Museo de Arte de Lima (MALI). Es un texto que, como muchas de sus obras, exhibe un humor negro y provocador, con personajes que un público limeño puede identificar como muy parecidos a personas a quienes conoce, lo que logra que presenciar la obra resulte siendo una experiencia ominosa. El tema principal que aborda *El lenguaje...* es el racismo, que aún pervive y parece perpetuarse en nuestra sociedad. Y lo hace con humor, drama, desparpajo, y una sirena que un mar embravecido vara en una playa exclusiva.

El objetivo principal de esta tesis es demostrar cómo, en el caso de estos objetos de estudio, lo fantástico funciona como un medio para la crítica social. Para lograrlo, haré una lectura de las dos obras a partir del tema que las une: la brecha generacional. En ambas aparecen personajes de distintas edades, en la mayoría de los casos relacionados por un



vínculo familiar, o por ser cercanos a la familia. El conflicto principal de cada trama es la oposición entre generaciones debida a su forma de percibir la realidad y a su postura ante los temas que motiva la crítica: el racismo, el clasismo, la masculinidad tóxica y la intolerancia a la neurodiversidad.<sup>1</sup>

El análisis de estos objetos de estudio se dará por separado, un capítulo para cada uno, comenzando con *Nunca llueve en Lima*. Cada capítulo contendrá tres subcapítulos en los que serán desarrollados los siguientes tres puntos: los conceptos de lo fantástico, en el primer capítulo, y de lo real maravilloso en el segundo capítulo; los problemas sociales presentes desde la lectura que esta investigación habrá de elaborar, y cómo lo fantástico (o lo ‘real maravilloso’) genera en cada caso una oportunidad específica para la crítica de los problemas sociales presentados. A pesar de que ambas obras contienen temas en común, me parece conveniente trabajarlas en dos momentos distintos, ya que esto me permitirá una progresión en la complejidad del análisis y de la argumentación de mi hipótesis, así como explorar también lo real maravilloso que está presente en *El lenguaje de las sirenas*. La primera obra de teatro me permitirá brindar un panorama más general de los conceptos de lo fantástico y de los temas que se trabajan para, más adelante, en el segundo capítulo, ahondar en estos conceptos, pudiendo entonces relacionarlos con el de lo real maravilloso. Esto me permitirá tener una mirada matizada y compleja sobre cómo distintos recursos artísticos (lo fantástico y lo real maravilloso) se relacionan con diversos temas sociales que son motivo de la crítica.

Para esta investigación tendré como objeto de estudio solamente los textos de las obras y no sus montajes teatrales. Esto es así porque he presenciado la obra de De Althaus mas no

---

<sup>1</sup> Con ‘neurodiversidad’ me refiero a la diversidad que aparece en las variaciones del campo neuronal de algunas personas, tales como trastorno de atención, autismo, esquizofrenia y bipolaridad. En los objetos de estudio aparecen casos que no llegan a ser identificados de manera específica, pero que ostentan características asociadas a algunos de estos ejemplos.

la de Rodríguez Risco pero, sobre todo, y más importante aún, porque lo fantástico está en la génesis primaria de la obra, vale decir su texto. En los últimos años, el teatro contemporáneo está buscando nuevos lenguajes escénicos, y la forma escénica prima sobre la historia contada. Hay obras que se representan usando distintas convenciones, lenguajes y recursos que brindan al espectador una experiencia extraordinaria, pero mi enfoque no está puesto en la ‘experiencia fantástica’ del montaje escénico —aunque por supuesto que el montaje puede servir de apoyo a la historia contada— sino en la historia contada en sí misma, en el sentido más aristotélico de este término. Nuevamente, el montaje escénico puede servir de apoyo — y con frecuencia puede ser clave— para convencer al público de aceptar la posibilidad de lo imposible, pero no es esto lo que me interesa en términos de la presente investigación.

Por otro lado, no es la intención de este trabajo etiquetar qué ‘tipo’ específico de lo fantástico se puede encontrar en cada texto dramático. Esto no resulta útil para el desarrollo de mi tesis. No busco hallar en los objetos de estudio ejemplos de la teoría, sino utilizar la teoría para explicar mis propuestas sobre lo que sucede con lo fantástico en las tramas de estas dos obras teatrales. Es así como partiré de un marco general de lo fantástico, usando la aproximación al concepto que Roas presenta en el primer capítulo de *Teorías de lo fantástico*:

[...] la condición indispensable para que se produzca el efecto fantástico es la presencia de un fenómeno sobrenatural. [...] Y lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello no explicable, que no existe, según dichas leyes. [...] El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy por el contrario, para interrogarlo y hacerle perder seguridad frente al mundo real. (8)

Este primer panorama nos sirve como punto de partida para definir qué es lo fantástico, presentándolo como aquello que desestabiliza lo que se entiende por ‘real’. Además, me

parece importante resaltar que lo fantástico, o –como lo pone Roas— ‘lo sobrenatural’ no tiene por objetivo que el lector, o el espectador, evada la realidad, sino llevarlo a que ponga en duda aquello que considera real y cuestione la realidad.

Esta primera aproximación también puede incluir a Murphy, quien en su introducción a *Staging the Impossible*, nos presenta el concepto de ‘desfamiliarización’ como necesario para abordar ciertos temas:

[Lo fantástico es] una forma de llegar a asuntos culturales o psicológicos significativos que, o son ineludibles para los métodos realistas de escritura y representación, o son tan familiares para el lector común que solo lo horrendo, lo grotesco, o lo absurdo puede lograr el grado de desfamiliarización necesario para que esos lectores miren otra vez esa realidad. (3, mi traducción.)

Estas premisas me permiten introducir lo fantástico en la dramaturgia contemporánea como una manera de lograr que el público ‘mire otra vez’ esa realidad a la cual está acostumbrado y que, como se verá en mi investigación, tenga una oportunidad importante de percibir una crítica a problemas sociales que ya se encuentran normalizados y estancados en sociedades como la de Lima. A continuación, pasará a considerar teorías más específicas de lo fantástico trabajadas por otros autores.

Todorov plantea lo fantástico como “una vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural” (24). Es decir que los personajes en este tipo de historias dudan si aquel “acontecimiento sobrenatural” que aparece dentro de la estructura del mundo real –el mundo real que ellos conocen— puede, o no, tener una explicación lógica. Lo fantástico, para Todorov, debe contener una cuota de misterio que ponga en tela de juicio lo que es real y lo que no lo es. Este concepto de lo fantástico funciona sobre todo en historias que buscan asustar o mantener

en suspenso al ‘lector’ (este concepto viene de la narrativa). Es poco usual -pero no imposible— encontrar obras de teatro con este mismo objetivo; aun así, hace falta mantener presente la idea de ‘vacilación’, ya que sirve también para permitirles a los personajes de la historia poner en duda las certezas que tienen sobre aquello que los rodea.

Otra aproximación, que será utilizada aquí, busca contrarrestar el efecto de ese terror basado en el misterio que puede ser provocado por un hecho sobrenatural, como lo propuso Todorov. Alazaraki nos presenta lo ‘neofantástico’ como una forma de lo fantástico en la que se da una ruptura de la noción de realidad en base a una mirada a lo que hay debajo de ella, donde se encuentra otra realidad incluso más ‘real’ que la aparente. Lo neofantástico, señala Alazaraki, representa al mundo real como una máscara que cubre lo fantástico, que aparece colándose a la superficie por rajaduras de esa máscara de lo real, sin intención de causar terror, pero sí perplejidad o inquietud (277-279). Este concepto será desarrollado en el primer capítulo y servirá para el análisis de ambos objetos de estudio.

Por otro lado, tenemos lo real maravilloso que acompañará a lo fantástico y aportará una lectura distinta de lo sobrenatural en el segundo objeto de estudio. Me parece pertinente y apropiado incluir este enfoque ya que –como lo menciona Carpentier en el prólogo de *El reino de este mundo*— “¿[...] qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso? (4)”. Esta idea de lo real maravilloso inicialmente planteada por el autor cubano, nos presenta una “iluminación inhabitual [...] de las inadvertidas riquezas de la realidad” (2), agregando que para ‘advertirlas’ se necesita fe. Esta ‘fe’ no se refiere específicamente a una doctrina religiosa, sino más bien a las creencias que provienen de las culturas tradicionales en América Latina, compartidas también por la población urbana, imperceptible o irrisorias para aquellos que viven solo dentro de las coordenadas de lo tangible y concreto de la razón occidental.

Esta fe se les atribuye sobre todo a culturas que aún guardan cercanía con sus orígenes y sus tradiciones ancestrales. Quizás Lima, como capital y centro del desarrollo urbano del Perú, no es precisamente el lugar con más 'fe' de ese tipo, pero gracias a las migraciones y al número de personas de diferentes partes del país que conviven en esta metrópoli, nos resulta bastante común encontrarnos con manifestaciones de tradiciones pertenecientes a las culturas originarias del territorio peruano, así como otras que son fruto del sincretismo religioso. Como lo desarrollaré a mayor profundidad en el segundo capítulo, esta fe es propia de algunos pero no completamente ajena a todos, y les permite a los personajes de la obra, que se desarrolla en Lima, creer en la posibilidad de que exista una sirena de habla quechua. Lo real maravilloso, como señalé anteriormente, será discutido en mi segundo capítulo, pues la obra allí estudiada requiere una categoría junto con lo fantástico para lograr plantear su crítica a la sociedad peruana.

Con lo expuesto, puedo ahondar en mi hipótesis de que lo fantástico tiene distinta forma y aproximación en cada obra; pese a ello, ambas comparten una característica importante: la aparición de lo fantástico no es un problema por solucionar dentro de la trama, sino algo que viene a exponer de manera evidente un problema que ya estaba vigente en la 'realidad' anterior de estos personajes, pequeña muestra de una parte de la sociedad limeña. Lo fantástico viene a terminar de romper lo que ya estaba agrietado, dando la posibilidad a los personajes de generar un cambio en su ciclo de crisis y síntomas. Esta intervención de lo fantástico no es arbitraria, ya que ha venido existiendo debajo de la superficie de lo que es considerado como 'real'.

El principal tema que lo fantástico viene a exponer, y que se repite en ambas obras, es la discriminación racial y de clase. Esto se presenta con mayor intención en la segunda obra, pero la primera nos da un marco general desde donde empezar a palpar el tema.

Con esta investigación pretendo motivar e impulsar más trabajos sobre lo fantástico en el teatro, ya que solo estoy tomando dos ejemplos de obras escritas con elementos que se encuentran en este campo. Sin ir muy lejos, estos mismos autores cuentan con otras obras que también podrían entrar en esta categoría.<sup>2</sup> Asimismo, otros ejemplos de lo fantástico en el teatro peruano son la trilogía de obras de Luis Alberto León: *La cautiva*, *Savia* y *Sadhaka*, que colindan con lo alegórico y lo poético; creaciones del grupo Yuyachkani, como *Adios*, *Ayacucho* y *Santiago*; y, la obra ganadora del ‘I Concurso Ponemos tu obra en escena’ del Teatro Británico, *Los número seis* de Gino Luque. Estos son solo algunos ejemplos de obras estrenadas en teatros importantes y que han tenido algún tipo de reconocimiento.

Esta tesis apunta a generar discusión sobre si el realismo debe ser considerado la principal herramienta para abordar en el teatro temas de carácter social. En la escena contemporánea podemos encontrar géneros como el teatro testimonial, teatro documental o la autoficción teatral, que buscan conectar con el espectador desde distintas formas de lo real y lo privado para abordar temas sociales. Esto genera una tendencia similar a la que señalé al inicio, que es la de considerar lo fantástico como meramente una forma de escapismo, cuando lo opuesto es, en realidad, lo cierto.

Esta investigación probará la vigencia y pertinencia del uso de lo fantástico para abordar temas sociales, y las posibilidades que para ello tiene lo real maravilloso dentro de la dramaturgia peruana. Espero también sumar a las aun escasas investigaciones sobre el teatro peruano actual. La investigación teatral en Latinoamérica es muy escasa, comparada con la de Estados Unidos o Europa (por centrarnos solo en occidente), y más escasa aún es la investigación teatral peruana, menor en cantidad que la de Argentina, Brasil, México o

---

<sup>2</sup> *Efímero* y *Entonces Alicia cayó*, en el caso de Mariana de Althaus. Estas son también dos de sus obras más conocidas.

Colombia. Es necesario llenar estos vacíos, no solo para tener más fuentes académicas que estudien el teatro, sino porque el trabajo riguroso de la investigación brinda una mirada más crítica de los trabajos artísticos –textos y montajes–, y esto puede propiciar un crecimiento en la calidad, exposición e innovación de este arte. El teatro fantástico puede ser uno de los nichos más pequeños del amplio ecosistema del teatro, pero es éste el que llama mi atención por los motivos expuestos sobre su capacidad de cuestionarnos y ‘desfamiliarizarnos’ de lo que consideramos ‘normal’.



## **CAPÍTULO 1. NUNCA LLUEVE EN LIMA.**

Lima es la única capital de América que se encuentra frente al mar y que, a pesar de ello, cuenta con una característica climática muy particular: en esta ciudad nunca llueve. La explicación de este fenómeno involucra accidentes geográficos, temperaturas y vientos, pero el hecho que nos importa es que resulta imposible que en Lima haya precipitaciones que podamos llamar 'lluvia'. Esta es una certeza para todos los que vivimos en esta ciudad, y forma parte de nuestro imaginario colectivo, pero ¿qué sucedería si de pronto en Lima se desatara una lluvia torrencial e inacabable? Este es el punto de 'desequilibrio' que encontramos en la obra de Rodríguez Risco y que sirve de detonante a los acontecimientos que se suscitan dentro de la trama; sin embargo, la lluvia no es el problema sino el síntoma de un conflicto que está en proceso desde tiempo atrás.

La obra nos presenta a dos familias: una es la de los Sileri, familia dueña de una casona antigua venida a menos que se ve en la obligación de venderla, contra la voluntad del abuelo. La otra familia es la de los supuestos compradores, que vienen a conocer la casa. También aparece una vecina de los Sileri, casi parte de esta familia, que los ayuda constantemente. Ante la negativa y constantes trabas que pone el abuelo para venderle la casona a esta familia que ha venido a verla —el abuelo no los considera 'apropiados'— los compradores se disponen a retirarse, cuando de pronto se desata una lluvia, cosa muy extraña en la ciudad de Lima. Ambas familias, y también la vecina, quedan atrapadas en la casa ante lo que parece ser una inundación producto de esta lluvia que no tiene final ni explicación. La convivencia obliga a todos a confrontar las tensiones que ya se manifestaban desde el inicio de la obra, tanto entre las familias como al interior de cada una. Después de varias discusiones y revelaciones, dos de los personajes dejan la casa. Para ellos es una forma de liberarse. Finalmente quedan cinco personajes en la casa y, cuando la menor de los Sileri, la nieta,



también se va de la casa en busca de su propia vida, la lluvia se detiene.

Aquí la idea central es develar cómo lo fantástico se cuela dentro de esta realidad real y facilita el enfrentamiento de un conflicto preexistente: la intolerancia del padre hacia su hijo –quien tiene un tipo de neurodiversidad— la discriminación del abuelo hacia aquellos que no considera de su ‘clase’, y el deseo de perpetuarse dentro de un estatus social que ya no existe, así como la atadura de la nieta a la familia al tener que asumir responsabilidades que no le corresponden a su generación. Demostraré aquí que los elementos y sucesos fantásticos no son presencias ajenas o externas –que podrían ser intercambiados por otros de tipo ‘realista’— sino que están en las fibras que componen la atmósfera de la obra. Esta lluvia imposible no irrumpe abruptamente de manera anecdótica, sino que es parte de un todo que se sostiene de principio a fin. Es así como este capítulo se subdividirá, como mencioné en la introducción, en tres partes. La primera presentará los conceptos de lo fantástico que servirán para el análisis del presente objeto de estudio; la segunda parte hará una lectura de la obra que señalará los elementos fantásticos concretos que se presentan en la trama, a la luz de las teorías antes aludidas; y la tercera parte será una conversación entre lo visto en el subcapítulo anterior y la lectura de los temas sociales en la obra. Estos temas, vinculados a la presencia de lo fantástico, son los conflictos de roles entre padres e hijos, el clasismo/racismo y la falta de aceptación a la neurodiversidad, características que se perpetúan en la sociedad limeña.

### **1.1 De lo fantástico a lo neofantástico, y de regreso.**

Como señalé en la introducción, no es uno de mis objetivos categorizar de manera exacta qué tipo de ‘lo fantástico’ es cada objeto de estudio o elemento que se encuentra en estos; por el contrario, mi objetivo es brindar un análisis propio partiendo de las teorías ya existentes sobre la narrativa fantástica. Licet García señala en su *Breve panorama del*

*discurso teórico sobre el género fantástico* que “la flexibilidad del concepto [de lo fantástico] admite posturas diversas y en ocasiones excluyentes entre sí” (3). Esto nos da la posibilidad de optar por distintas aproximaciones que pueden ayudarnos a descifrar la naturaleza de este género, fascinante porque no se limita a ‘lo concreto’. Por supuesto que esto no será motivo para incluir una inacabable lista de posibles teorías, sino que permitirá la convivencia de más de una, llenando una los vacíos de alguna otra. Para este primer objeto de estudio, conversaremos con tres teóricos que nos servirán de guías y nos adentrarán en el misterioso bosque de ‘lo fantástico’.

Roger Caillois plantea su definición de lo fantástico desde la comparación con otro género afín: “Lo fantástico al contrario que el mundo de las hadas manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real [...]” (10). Este planteamiento tiene una carga de ‘violencia’ en la forma en que lo fantástico interviene en aquello que se considera como la realidad de la historia contada, ya que, para explicar lo fantástico, el autor utiliza verbos como ‘rajar’ o ‘irrupir’. También de esta forma relaciona directamente lo fantástico con el terror:

En lo fantástico, [...], lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cuál las leyes, hasta entonces, eran tenidas por rigurosas e inmutables. (11)

Esta violencia que aparece en la definición de Caillois, le es útil a mi planteamiento: la presencia de aquello que quiebra ‘las leyes inmutables’ en la obra de Rodríguez Risco, se da a través de acontecimientos y situaciones en la historia que ya estaban causando tensión y que luego —cómo desarrollaré más adelante— dan pie a que lo fantástico raje ese velo de lo

que para los personajes es ‘la realidad’.

Contraria a esta propuesta de Caillois, Jaime Alazraki propone la idea de un subgénero de lo fantástico en la literatura como respuesta a las nuevas formas que aparecen en el Siglo XX. Estas ya no producen en el lector el efecto de vacilación (Todorov) o de terror. Lo neofantástico, como lo denomina Alazraki, propone que el mundo real es, en realidad, una máscara, y que debajo de ella está lo fantástico que va colándose a la superficie por las rajaduras de la máscara sin intención de causar terror, pero sí perplejidad o inquietud. Es así como lo que está debajo de la ‘realidad’ es el destinatario del relato (276). Lo que se considera como ‘lo real’ en los relatos de este subgénero no es algo sólido e impenetrable, sino que, como en la propuesta de Caillois, también está sujeto a ser traspasado por aquello que supuestamente no pertenece a esa realidad. Sin embargo, aquí lo fantástico no ocasiona rajaduras, sino que es la realidad misma o, más bien, esa máscara ya de por sí es porosa, y por esa porosidad surge a la superficie lo fantástico, tal como el agua en un puquial, hasta que, quizás, lo fantástico llega a inundarlo todo allí mismo donde se pensaba que el suelo era impenetrable.

A pesar de que ambos autores –Caillois y Alazraki— se contraponen en torno a si acaso lo fantástico es lo que causa una rajadura en la realidad, o si la realidad ya tiene, en sí misma, grietas, los dos coinciden en que la presencia de aquello que no se puede explicar de manera racional o científica, y que se opone a los preconceptos de lo que es ‘real’ en el contexto de la historia que se presenta, es un signo de que ‘la realidad’ está herida. Lo que se considera verdad no está completo ni sano, está herido, y como demostración tenemos la presencia de lo fantástico. La aparición del fantasma del difunto rey Hamlet, en la obra del William Shakespeare, es un signo de que algo extraño está sucediendo, algo que va tan en contra de las leyes de la naturaleza como asesinar a un hermano. Este acto atroz genera que

la realidad se vea perturbada –de ahí que la conclusión de uno de los guardias sea que “algo está podrido en el estado de Dinamarca”. (Shakespeare 21)

David Roas, el tercer teórico de lo fantástico que presentaré en este capítulo, propone conciliar la radical propuesta de Alazraki con lo antes ya propuesto sobre este tema:

(Roas) disiente de la subdivisión genérica propuesta por Alazraki y postula que lo neofantástico no es diferente del fantástico tradicional, sino su reelaboración contemporánea en función de una noción diferente del hombre y del mundo, es decir, solo una etapa más en la natural evolución del género. (García, 7)

Roas, al colocar lo neofantástico en la evolutiva línea de tiempo del género fantástico, le otorga a éste un espacio unificado en un solo campo de estudio y una historia posible de ser rastreada. Para él, lo fantástico siempre ha tenido como objetivo principal “la subversión de un mundo aparentemente ordenado por la lógica y las leyes de la razón” (García, 7), lo que tiene sentido para las dos teorías ya expuestas. Esta subversión del “mundo aparentemente ordenado” es justamente aquello que propongo como manera de visibilizar los problemas sociales establecidos en la normalidad de la realidad del contexto, tanto de este primero objeto de estudio como del segundo. Asimismo, Roas postula que:

Lo que caracteriza a este último (lo fantástico contemporáneo) es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, para revelar que nuestro mundo no funciona como creíamos. (Roas, *Tras los límites*, 98).

Ya sea irrumpiendo de forma violenta o colándose desde abajo, lo fantástico viene a subvertir nuestros preconceptos de la realidad, a decirnos que las cosas no son como las

vemos y, por ende, debemos replantearnos qué es lo que consideramos ‘real’. Qué mejor manera que ésta para ‘desfamiliarizarnos’ de situaciones injustas o inapropiadas que consideramos ‘normales’ (y por ende válidas) en nuestra sociedad, y que siguen perjudicando a muchos.

A partir de estas primeras teorías de lo fantástico, comenzaré mi análisis del primer objeto de estudio. Aquí se revelará la causa y el efecto de las manifestaciones ‘imposibles’ de la obra, y cómo éstas permiten visibilizar situaciones que deben ser atendidas para lograr un cambio social. En *Nunca llueve en Lima*, el principal factor a analizar será esa lluvia imposible, pero no es el único. También tenemos la presencia de la casona donde transcurre toda la trama, y el personaje de Daniela, que resulta clave para el inicio y el fin de la lluvia.

## **1.2 La chica del tarot, la casa que cruje y la lluvia imposible.**

En el subcapítulo anterior hice una breve visita a tres teóricos de la literatura fantástica, cuyos objetos de estudio han sido obras narrativas. El reto ahora es trasladar estos conocimientos, que examinan el género narrativo, al campo de lo dramático, ya que -como mencioné en la introducción- la investigación dentro del género dramático es escasa, sobre todo la que trabaja con referentes latinoamericanos. Los teóricos mencionados y sus aproximaciones permitirán argüir que los elementos y formas de lo fantástico habitan en la trama de *Nunca llueve en Lima* de tal manera que componen un todo, convirtiendo a esta obra en una muestra de teatro fantástico.

Desde el título, el texto dramático de Rodríguez Risco nos presenta cuál es el marco de lo que se considera ‘real’ en el contexto de la obra: en la ciudad de Lima nunca llueve. Esta es una verdad comprobable y de conocimiento general, tanto en la ficción como en el mundo real, y aquellos que no están familiarizados con el tema pueden cotejar este hecho

con facilidad. Este primer dato es importante ya que “lo fantástico [...] va a depender siempre de lo que consideremos como real, y lo real depende directamente de aquello que conocemos” (Roas, La amenaza, 20). Es así como la dicotomía posible/imposible funciona en este tipo de obras. A pesar de que este acontecimiento – la lluvia imposible – parece ser el protagonista de la historia, por ser el más llamativo, es solo uno de los componentes de lo fantástico en la trama. Es así, que la lluvia será considerada, en mi investigación, como el elemento fantástico ‘directo’ de la obra. Con ‘elemento directo’ me referiré, durante toda la investigación, a aquellas manifestaciones de lo fantástico que son percibidas por los personajes de manera evidente y consciente. Así mismo, como postula Alazraki, no basta con introducir un elemento fantástico en una obra perfectamente realista para incluirla dentro de este género (266). Son necesarios otros elementos, a los cuales llamaré ‘indirectos’ porque no son tan evidentes como la lluvia, pero conforman el tejido de lo fantástico dentro de la obra. Comenzaré, entonces, por el rastro que va dejando el autor desde el inicio de la trama con estos elementos indirectos que hacen posible que lo imposible –vale decir lo fantástico— surja naturalmente dentro de la obra.

### **1.2.1 Daniela**

Al final de la obra, Daniela, una de las protagonistas de la obra, se va de la casa y ese acontecimiento hace que la lluvia finalmente cese. Antes de irse, dice su último texto que, sin serlo, parece ser un ‘conjuro’.

DANIELA: Cuatro de corazones

*Daniela empieza a caminar hacia la puerta de la calle. Nadie lo nota.*

[...]

DANIELA: Al comienzo y al final. (89-90)

Este texto es especialmente relevante porque cierra, con justamente las mismas palabras, un

círculo abierto al inicio de la obra.

*Pone la última carta.*

DANIELA: Un cuatro de corazones. Son cuatro al comienzo y cuatro al final.

ELENA: ¿Y eso que significa?

DANIELA: Un balance (9).

El personaje de Daniela no es una adivina, ni presenta ningún otro signo ‘sobrenatural’ durante la obra; sin embargo, al inicio de la trama participa de una situación cotidiana en la que juega póker; al mostrar su jugada final ella comienza con el ‘póker-tarot’, como lo llama su abuelo Rafael. Pero esto no solo nos da la pista de cómo terminará la obra, sino que va revelando información respecto a los demás personajes, como el secreto que Juan Carlos guarda acerca de sus intenciones al querer comprar la casa. Esto no sucede en una atmósfera ‘mágica’ ni parece tener la intención de mostrarse de forma extraordinaria, pero es información que podemos percibir como relevante y que se va asentando como tal con el transcurrir de la trama. Esta forma sutil pero importante de establecer este precedente de algo extraordinario concuerda con lo que postula Alazraki al decir que lo fantástico se cuele en la realidad que percibimos. Las predicciones de Daniela no suceden durante una lectura del tarot, ni ella es presentada como alguien que se dedica a ello, o que pueda tener algún tipo de poder sobrenatural, sino que esto se da en la cotidianidad de un juego de póker entre un abuelo y su nieta destinado a pasar el rato.

El personaje de Daniela resulta clave en la historia a pesar de su poca agencia, y es por ello que es pertinente que sea ella quien esté en contacto con lo invisible que desafía lo real. Daniela, de 23 años, es la menor de los Sileri: es nieta de Rafael e hija de Sebastián – los tres personajes que viven en la casa. A pesar de ser la más joven, es ella la que mantiene económicamente a todos, y la que parece mantener el orden en la casa, pero no como un

agente de autoridad sino más bien como la voz de la razón. En cierto momento de la obra, otro de los personajes, Roy, de 23 años, le pregunta por qué sigue en esa casa. Ella responde que prefiere no pensar en eso (63-64). A partir de lo presenciado hasta ese momento, podemos entender la responsabilidad que carga Daniela respecto a su familia, responsabilidad que asumió, al parecer, de manera voluntaria pero que ya no puede sostener. Hacia el final del primer acto, justo antes de que se desate la lluvia, Daniela sufre una ruptura en su conciliador carácter: pierde la paciencia ante la actitud conflictiva del abuelo de no querer vender la casa, y ante la incontrolable dificultad maniaca de su padre. Esto, como desarrollaré más adelante, parece ser el detonante de la lluvia. Al final de la obra, después de haberse resuelto los conflictos de los demás personajes, ella sigue ahí, quieta, sin saber qué decisión tomar:

ROY: Daniela

DANIELA: No puedo.

ROY: *Nunca* vas a salir.

[...]

*Daniela y Roy van a la salida.*

[...]

ROY: Daniela.

DANIELA: Vete, Roy. Eso es lo que quieres.

*Chasquea los dedos.*

DANIELA: Así nomás.

*Roy mira a su padre. Toma una decisión y sale corriendo, tirando la puerta.*

(82-83)

[...]



Ha pasado más tiempo. La lluvia es ahora un sonido vacío, como estática.

[...] Daniela sigue en el mismo lugar, entre adentro y afuera. (84)

Daniela no se queda en la casa a causa de la lluvia, ya que el personaje de Roy sí logra salir a pesar de ella. Es algo distinto lo que le impide a este personaje partir, y la imagen que nos presenta el autor en su acotación de escena lo pone en evidencia: “sigue en el mismo lugar, entre adentro y afuera” (84). Más adelante de esa misma escena Daniela se decide a cambiar ese estado de inmovilidad y finalmente su acción es, al parecer, lo que detiene la lluvia de manera instantánea, “como un grifo que se apaga de pronto” (91). Esta acción tan clara termina de conectar al personaje de Daniela con el acontecimiento imposible. No fue quien directamente ‘invocó’ la lluvia, ni la que logró detenerla, pero algo en torno a ella y a su situación permite la irrupción (Caillois) de este acontecimiento anormal dentro de la realidad de la obra.

Daniela es, entonces, un personaje a través del cual se manifiesta lo invisible, lo que está debajo de la máscara de la realidad (Alazraki). Por un lado, desde su interpretación de las cartas con el ‘póker-tarot’ que termina siendo verdad, hasta su relación con aquello que inicia y termina la lluvia, por el otro. Este primer análisis de la presencia de lo fantástico vinculado al personaje de Daniela sostiene mi propuesta de que lo fantástico no es un factor ajeno que aparece gratuitamente dentro de la trama. El personaje de Daniela es un elemento indirecto que forma parte de un sistema que soporta todo lo fantástico en el objeto de estudio. El siguiente elemento por analizar también será indirecto, pero con diferentes matices y su propia forma de manifestarse.

### **1.2.2 La casa Sileri**

Es en la casa de los Sileri donde transcurre toda la trama, y la minuciosa descripción

de ese interior nos da una idea clara de lo importante que es para su desarrollo. La casona está “muy venida a menos” (ii), y es una mezcla de muebles antiguos pertenecientes a viejas glorias y de otros modernos, que probablemente tengan un aspecto ‘barato’ o sencillo. Esta primera imagen que tiene el lector (y posiblemente el espectador) de la casona ya cuenta una parte de la historia: los que habitan esta casa son una familia que debe haber tenido una posición económica importante que en la actualidad ya no existe. La casa, sin embargo, también se percibe, por la descripción, como un espacio grande, casi un gigante dormido, una de las pocas casas de ese tipo que quedan en la ciudad de Lima. A pesar de que esta casona es aparentemente la manzana de la discordia dentro de la familia Sileri y motiva el rechazo de la familia que se presenta supuestamente a comprarla. La casa no se mantiene en el centro del conflicto durante todo el transcurso de la obra, sino más bien se revela como un elemento ominoso, o un síntoma de lo que sucede entre los que la habitan –y también entre quienes la visitan.

Freud habla de lo ‘ominoso’ como algo que nos resulta familiar, o conocido, pero que nos ha sido enajenado por una represión. Esto se conecta con la definición de Schelling que plantea que lo ominoso es algo que está destinado a permanecer oculto pero que sale a la luz (Freud, 241).<sup>3</sup> El comienzo de la obra nos presenta una situación social cotidiana: la visita de desconocidos a una casa que está en venta. Los dueños de la casa deben dar una buena impresión para brindar confianza a los compradores, y los visitantes deben mostrar seguridad para ser ‘dignos’ de ser dueños de la casa. Sebastián Sileri, el personaje más decidido a

---

<sup>3</sup> Lo ominoso con relación a las casas es un tema ya presente en la literatura fantástica. En *La caída de la casa de Usher*, de Edgar Allan Poe, lo ominoso se utiliza como un recurso de lo fantástico clásico, donde se busca una vacilación en el lector (Todorov) ante la posibilidad de lo sobrenatural: lo ominoso tiene como fin causar miedo. Sin embargo, *Casa tomada*, de Julio Cortazar, se aproxima más a la propuesta de esta tesis ya que presenta lo fantástico, desde lo ominoso, como una representación de un acontecimiento social que sucede en el contexto en que la obra fue escrita.

vender, y Juan Carlos, el personaje que necesita comprar la casa, son los principales actuantes en este juego de máscaras. La situación, por supuesto, se va tornando cada vez más incómoda al ir revelándose fuerzas que se oponen a la acción de los personajes mencionados: la negativa del abuelo Rafael a vender la casa, y la incomodidad de Gladys (pareja de Juan Carlos) al notar la actitud despectiva de Rafael hacia ellos.

Lo ominoso suele asociarse con el miedo; contrario a ello, en este contexto me refiero a esta noción como la manifestación de aquello reprimido y que resulta familiar. Es por ese motivo que lo traigo a colación con una de las formas en que la casona se ‘manifiesta’, sin caer en la común idea de la ‘casa embrujada’. En ciertos momentos claves del texto se dice que la casa ‘cruje’, y la explicación que se le da a este suceso es su antigüedad. A pesar de ello, encuentro en este sonido una manifestación de la casa ante determinadas situaciones, evento que puede interpretarse como una forma de ‘comunicación’. A continuación, señalaré los momentos cuando la casa se manifiesta a los personajes, y cómo estos acontecimientos no son aleatorios, sino que responden a lo que sucede en la trama. Esto le da a la casa el carácter de emisor.

El primer momento ocurre cuando Juan Carlos y Gladys se quedan a solas en la sala de la casa constatando lo silenciosa que es lo gruesas que son sus paredes y por su ubicación. Ambos están con los ojos cerrados, maravillados de ese silencio tan poco común en una ciudad como Lima, cuando de pronto la casa interrumpe ese silencio con un crujido. Esto no los sobresalta ni les sorprende, ya que -como acoté- entienden que esos ruidos son causados por su vejez. Sin embargo, este ruido también se puede interpretar como un saludo por parte de la casa. Momentos antes, Juan Carlos y Gladys estuvieron apreciando un efecto de luz que se daba por las altas ventanas, y también entonces el silencio fue tomado como una cualidad, dejando ambos que este los envuelva y permitiendo, quizás, conectarse con ese ‘gigante

dormido’. Además, se muestra en la trama el interés personal de Juan Carlos por la casa, más allá del propósito concreto que lo trajo a ella. Se crea una conexión casi afectiva entre Juan Carlos y la casa, relacionada con la añoranza de un imaginario ideal de condición social, elemento que trabajaré en el siguiente subcapítulo. Es por ello que hago la conexión entre este primer crujido y la idea de un saludo al personaje que demuestra genuino interés –interés por la casa que se irá demostrando dentro de la obra. Esta hipótesis se solidifica con una acotación concreta alrededor de ese primer momento, cuando Gladys y Juan Carlos discuten sobre el valor monetario de la casa.

GLADYS: ¿Qué dijo el tasador?

JUAN CARLOS: Que negocie por el valor del terreno.

GLADYS: ¿Qué? ¿Y la casa?

*En respuesta, la casa cruje.*

JUAN CARLOS: Dice que no vale nada. (27-28)

Aquí la acotación de escena puede interpretarse más allá del sentido figurativo de que la casa ‘responda’: esta construcción se manifiesta a los personajes que se permiten verla y escucharla.

Pero la casa no solo responde, sino que también se manifiesta acompañando el sentir de alguno de los personajes. Cuando Sebastián parece haber perdido el control de sus manías al no poder dejar de dar bote a la pelota –acto que le ayuda a constatar certezas que lo tranquilizan. Esta situación empieza a ahuyentar a los compradores, por lo que Daniela intenta detener a Sebastián.

*Sebastián le da bote a la pelota una vez, dos veces, tres, cuatro...*

DANIELA: Listo, ya tienes tu prueba.

*Gladys, Juan Carlos y Roy se acercan a la salida. Sebastián le da bote a la*

*pelota.*

DANIELA: Papá, ya basta. ¡Basta!

*Sebastián recorre la sala. Da otro bote, otro más. La casa cruje.*

SEBASTIÁN: (A Juan Carlos) Compra la casa, por favor. Te lo ruego. (40)

El crujir de la casa acompaña la orden de Daniela: “¡Basta!”. La casa también le pide que se detenga, aunque no tan enérgicamente como Daniela, pero sí de la forma que tiene para comunicarse. Al ser éste su tercer crujido y al aparecer en un lugar clave del texto, podemos empezar a asumir, como público o como lectores, que estos crujidos no son coincidencias y que pueden ser una manifestación ominosa de un objeto inanimado que ocupa un gran espacio -físico y emocional- dentro de la trama. Aquí conviene leer a Freud sobre las posibilidades de lo ominoso en un texto:

[...] el autor [puede] acrecentar y multiplicar lo ominoso [...] haciendo que ocurran cosas que no se experimentarían- o solo muy raramente- en la realidad efectiva. En alguna medida nos descubre en nuestras propias supersticiones, que creíamos superadas; nos engaña pues, habiéndonos prometido la realidad cotidiana, se sale de ella. (249)

Como bien lo señala este autor, lo ominoso se va colando en nosotros descubriéndonos en un estado extrañamente familiar pero incómodo. En la obra, lo ominoso se va consolidando alrededor de la figura de la casa, sin caer en la común idea de la ‘casa embrujada’.

La casa cruje una cuarta vez durante un evento similar al anterior, también en medio de una discusión, pero esta vez acompañada por truenos y un parpadeo de luces “para enfatizar” (51), según el autor. Pero no solo tiene la casa esta forma de manifestarse, sino que también parece participar de cierta comedia dentro de la trama. Durante un momento clímax

de la obra, Gladys, cansada de la situación y sabiéndose engañada por Juan Carlos, descarga contra él su frustración al punto de referirse a él como ‘un cholito que le baja la cabeza a los patrones’ (77). Ante esto, la casa muestra su apoyo a Juan Carlos.

*Un chorro enorme de agua le cae encima a Gladys, empapándola completamente. Todos la miran en silencio. Gladys da un grito, empuja a los que están en su camino, y sale. Luego de un momento, Roy empieza a reírse mientras todos lo miran: ¿Qué te pasa? (77)*

En las acotaciones generales del autor se indicó cómo funcionarían los chorros de agua producto de la intensa lluvia:

[...] de vez en cuando debería caer un chorro de agua sobre alguna parte de la sala, como si en el techo se formaran pequeñas lagunas que de pronto se rebalsaran; el efecto que esto causa es que todos estarán siempre alertas y en constante movimiento. Cuando el agua le deba caer a alguien en específico, esto será indicado en el texto. (iii)

Aun tomando en cuenta esta indicación, el momento exacto donde el autor coloca esta caída del chorro de agua coincide con la conexión entre la casa y Juan Carlos, convirtiendo ese chorro de agua en una forma en la que la casa manifiesta su empatía hacia él, ya que finalmente es la casa la que sostiene el agua y el *timing* resulta demasiado preciso para haber sido aleatorio.

La casona Sileri no solo presenta estas manifestaciones sonoras que nos mantienen al tanto de su presencia, sino que lo hace también de manera visual. En la escena 2 del Acto I, poco después de que la casa haya crujido por primera vez, Juan Carlos y Gladys se quedan conversando en la sala sobre ésta y sobre cómo lograr bajar el precio de la compra ya que la empresa para la que Juan Carlos trabaja solo está interesada en adquirirla como terreno

levantar una nueva construcción.

*Juan Carlos ha terminado de abrir todas las ventanas. Apaga la luz. Ahora vemos que la luz nocturna entra de forma oblicua por las ventanas, formando pequeños círculos. El resultado es muy bello, como una flor hecha de luz. Juan Carlos y Gladys miran la sala, maravillados.*

GLADYS.: Es hermosa.

JUAN CARLOS: ¿Cómo me van a decir que no vale nada? (28)

El efecto de luz que se describe puede ser, para el lector o espectador, un hecho real y posible, pero no es suficiente ver el efecto de luz en sí mismo, sino el momento en el que ocurre y lo que representa. Juan Carlos ha sido enviado a comprar la casa por el terreno, y se encuentra con este lugar en estado de decadencia, pero que parece resistirse a ser solamente muros y muebles viejos. La casona Sileri es el medio que produce este momento que maravilla a sus visitantes y que, probablemente, también tiene como objetivo maravillar al espectador que pueda verlo escena. La descripción del efecto en la acotación de escena, más que detallar con precisión cómo debe verse, se concentra en decir que “el resultado es muy bello. Como una flor hecha de luz” y que los personajes quedan maravillados (28).

Esto, nuevamente, podemos incluirlo dentro de lo neofantástico, donde lo fantástico ya habita este mundo, solo que debajo de la máscara de lo real. Aquí se presencia cómo lo fantástico se deja percibir a través de un efecto de luz, creando una situación singular, extra cotidiana, que nos permite pensar que la casa es mucho más que una vieja estructura.

El efecto de luz en forma de flor aparece por segunda cuando la lluvia imposible se detiene tras la partida de Daniela, cayendo sobre los personajes que quedan en la casa –los cuatro corazones. Este efecto parece acompañar el asombro tras el suceso imposible de la irrupción de la lluvia, pero además unifica a estos cuatro personajes, como si la casa misma

les diera la bienvenida a esta nueva etapa de sus vidas en ella.

*Poco a poco, conforme se despejan las nubes, van brotando rayos de intensa luz solar por el ventanal del centro, creando el efecto de la flor. La mesa queda bañada en la luz. Rafael, Elena y Juan Carlos miran hacia arriba mientras que la luz va subiendo y el resto del escenario se oscurece. (91-92)*

Podemos dividir esta acotación en dos partes, dependiendo de la función que esta propone: una es que la luz forma parte de este hecho neofantástico y la otra que es una dirección de escena destinada a darle a entender al público —en la puesta en escena— que la obra está por terminar.<sup>4</sup> Esta segunda función de la luz es el hecho de que ésta se intensifica en el punto del escenario donde estarán los actores y que el resto del espacio quedará a oscuras. Este es un código escénico que tiene como propósito enfocar la atención del espectador en un solo punto y condensar la energía de momento. Sin embargo, esto no separa del todo la función de la luz de la primera parte de la acotación, la que corresponde al acontecimiento fantástico. El recurso escénico, en este caso, corrobora la interpretación neofantástica de que los cuatro personajes ahora son, de alguna manera, una nueva ‘familia’.

Así queda demostrado que la casa no solo un símbolo sino que interviene de manera activa en la historia, como un personaje más. Interviene manifestándose de las formas expuestas y en los momentos en los que ella decide. Estas intervenciones, que no causan mayor desconcierto en los personajes, sí pueden llamar la atención del lector/espectador que está viendo el paisaje completo. Los crujidos de la casa no son aleatorios, y de alguna manera son una especie de lenguaje propio. La atmósfera que se va creando a partir de las

---

<sup>4</sup> Esta es una indicación de escena que se encuentra en el texto por decisión del autor, por ende, forma parte de la trama de la obra. Si fuera una decisión de dirección no podría tomarla en cuenta para mi análisis, ya que -- como lo mencioné al inicio-- como objeto de estudio sólo estoy usando el texto.



manifestaciones de la casa nos va preparando para el acontecimiento principal. La casa que cruje es un elemento fantástico indirecto, similar al que encarna Daniela, y que de igual manera está integrado a la trama y no aparece solo por casualidad o como una anécdota. Tal como los personajes llegan a esta casa y se dan con la sorpresa de que no es lo que esperaban, nosotros como lectores o espectadores, también nos vamos dando una idea de que lo imposible es posible a través de lo ominoso en la casona Sileri.

### **1.2.3 La lluvia**

El título de la obra nos sugiere que esta lluvia imposible (como el mismo autor la llama) puede suceder en cualquier momento. No sabemos cuándo ni por qué, pero entendemos que será un evento crucial para la obra. A pesar de la referencia inmediata en el nombre de la obra, el autor utiliza cierto sarcasmo al decir que ‘nunca’ lloverá en esta ciudad, y también se vale del conocimiento de este hecho por parte de los habitantes de Lima. Como mencioné al inicio del capítulo, lo fantástico va a depender de lo que consideremos real (Roas, Teorías, 20) y en esta obra lo real se establece con el título. Este hecho les pasa a los lectores o espectadores que no están familiarizados con la realidad de esta ciudad, la consigna de lo que es y lo que no es posible en ella.

El mismo título parece desafiar las circunstancias y resulta hasta provocador, lo que nos anticipa un acontecimiento extraordinario que podría acaparar la obra entera, pero no lo hace, permitiendo que sean otros los conflictos por ser solucionados, dándole a la lluvia características de síntoma y no de problema. Me referiré a la lluvia como el acontecimiento imposible y no sobrenatural, ya que este último concepto suele asociarse a otro tipo de relatos dentro de ‘lo fantástico’. La lluvia en sí misma es una ocurrencia climática que existe en el mundo real, tanto del lector/espectador como el de los personajes, pero que resulta imposible en las circunstancias geográficas específicas de Lima. En cierto momento, al inicio del

acontecimiento imposible, Daniela menciona que probablemente la lluvia sea sólo una ‘llovizna’, que es un tipo de lluvia muy ligera a la que sí están acostumbrados los personajes. Sebastián, dentro de su necesidad psicológica de certezas, menciona que antes ha habido lluvias de verano en fechas específicas, que probablemente y que estas fueron las precipitaciones más fuertes que hubo nunca en Lima<sup>5</sup>; sin embargo, poco después, se revela que este no es el caso:

De pronto, un rayo y trueno irrumpen la noche, haciendo retumbar la casa. Luego de un momento, empieza el sonido de lo que pronto será una lluvia torrencial, una lluvia imposible, gotas enormes que rebotarán contra el techo de la casona, sobre el jardín. Todos miran al frente, hacia el jardín, mientras que llueve, llueve y llueve. (41)

A partir de ese momento la lluvia no parará hasta el final, con la partida de Daniela. Con el inicio de la lluvia se cierra el primer acto, vale decir que durante la primera mitad de la obra la lluvia no ha estado presente; ni siquiera se la menciona hasta un par de páginas antes de este momento, cuando uno de los personajes ingresa a la casa con el cabello algo mojado. Este hecho imposible no es, entonces, un elemento en el cual se centre la obra, pero sí es un síntoma de lo que está sucediendo y una oportunidad para que los conflictos entre los personajes se resuelvan, o no. Sobre esto me extenderé en el siguiente subcapítulo.

El autor nos ahorra las preguntas de ‘¿por qué?’ o ‘¿cómo así?’ iniciando el Acto II tres días después, dentro del tiempo ficticio de la obra. Esto permite que el lector/espectador se concentre en los personajes y los acontecimientos internos de la trama, dejando que la lluvia sea un elemento que tensiona los hilos, abriendo la oportunidad de desarrollar los

---

<sup>5</sup> Las fechas que se mencionan en la obra son datos reales de ocasiones cuando hubo fuertes lluvias en Lima, pero igual nada comparado con la lluvia imposible de la obra.

conflictos. Lo primero que permite la lluvia es la convivencia de estos personajes, que en otras circunstancias no habría sido posible. Podría argumentarse que un acontecimiento no fantástico podría causar el mismo efecto, pero la idea de que sea una lluvia, que en sí misma no es una amenaza propiamente, permite una presión suficiente para que los visitantes a la casa se queden un tiempo largo y, al mismo tiempo, no estén tan preocupados por este hecho. Al ser un suceso ‘imposible’ no tienen lista una reacción para poder afrontarlo, y solo les queda esperar.

La lluvia no causa un efecto de terror, tal como se pensaba que debía funcionar lo fantástico en el siglo XIX y antes (Todorov y Caillois), pero sí irrumpe en la realidad de manera sorpresiva desestabilizando la situación de los personajes. A pesar de ello, la trama de la historia no se centra en entender el motivo del acontecimiento imposible. Tres días después del comienzo de la lluvia (inicio del Acto II) la trama nos presenta a los personajes en una situación casi de supervivencia, repartiendo el espacio de la casa para poder habitarla todos juntos, tratando de comunicarse con el exterior a través de los teléfonos celulares, intentando buscar señal en la radio para tener noticias de lo que sucede y preguntándose cómo podrán sobrevivir con las escasas provisiones que tienen. Esto transcurre sin que nadie se haga la obvia pregunta de ‘por qué está sucediendo esto’. En ningún momento se la hacen, y esto se puede considerar una marca de lo fantástico contemporáneo, dónde los acontecimientos no vienen a “demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino a postular la posible anormalidad de la realidad” (Roas, *Tras los límites*, 98). En otras palabras, algo se pudre en esa ciudad.

La lluvia como elemento fantástico funciona como un hecho concreto externo (una precipitación abundante de agua que produce una inundación) y como reflejo de lo que sucede entre los personajes. El hecho concreto externo sirve para causar desconcierto en el

público, y aunque no podamos ver lo que sucede fuera de la casa, el texto se encarga de que los personajes sean testigos de ello para luego contarnos cuál es la situación. El personaje de Roy es el primero que se arriesga a salir de la casa en medio de la lluvia para conseguir comida. Su testimonio, en la conversación que tiene con Daniela, es la primera imagen clara que tenemos de los efectos de la lluvia en la ciudad:

ROY: ¿Sabes que no me dio miedo la corriente? Había que nadar con fuerza, agarrarse de los postes, de vez en cuando tenía piso. Era la gente. Tus vecinos. Me miraban desde los techos de sus casas, o las ventanas del segundo piso, o rodeados de agua en medio de sus salas. Me miraban como esperando que me lleve el río, que el caudal me arrastrara gritando, asustado... La curiosidad de ver un desastre. (63)

Esta imagen de la ciudad inundada descrita por el personaje se instala en la mente del lector/espectador como un referente de lo que sucede afuera de la casa y que forma parte de lo imposible: una ciudad como Lima, donde nunca llueve, es inundada. La forma en que se presenta esta descripción es acertada, ya que el autor no fuerza la credibilidad de lo que está sucediendo, sino que nos lo presenta como un testimonio de la experiencia de uno de los personajes.

En otro momento de la obra, la lluvia ya no es solo un acontecimiento externo, sino que empieza a resonar en el interior de los personajes, específicamente el de Daniela quien, como ya he desarrollado, es una de las claves para el inicio y el fin de la lluvia.

DANIELA: ¿Sabes que soñé? Que todo se hundía. La ciudad entera. El país. Todo. La casa se desprendía de sus cimientos y se convertía en nuestra propia versión del arca de Noé. [...] Y yo pensaba, ¿cómo vamos a hacer para crecer y multiplicarnos? ¿A quién se le ocurre elegimos como sobrevivientes? Pero

ahí seguía el arca, dejando todo atrás, y en el horizonte solo había más lluvia y nubes negras...Esta casa seguía flotando a pesar de todo. Y yo no podría escapar nunca más. (70)

En la cultura occidental el arca de Noé es el referente de un diluvio. En esa historia la lluvia viene a limpiar la Tierra y crear un nuevo comienzo. Aquí la lluvia parece también ser una oportunidad de transformación, pero desde un ángulo diferente y especialmente en el caso de Daniela: la lluvia fuerza a los personajes a enfrentarla saliendo a la calle. Antes de su partida parten Gladys y Roy, ayudados por rescatistas que empiezan a circular por la casa, pero no es hasta que parte Daniela que la lluvia cesa por completo, instantáneamente, como si hubiera estado esperando a que eso sucediera, como si esa fuera la clave de todo.

La lluvia no es un personaje ni tiene agencia propia pero, como propuse al inicio, es un síntoma de que algo no está funcionando. Este acontecimiento imposible es el elemento fantástico directo que irrumpe en la realidad de la trama para crear una oportunidad de reconstrucción del orden preexistente. La presencia de la lluvia –como intento demostrar en este capítulo— está conectada a los conflictos entre los personajes de la obra y el contexto en el que se desenvuelven, de manera que la lluvia tiene una razón de ser así como soportes en el entramado de lo fantástico –los anteriores elementos indirectos presentados. En el siguiente subcapítulo desarrollaré las conexiones entre los temas sociales que se problematizan en la obra y cómo lo fantástico entra a tallar en ellos.

### **1.3 Las causas del síntoma.**

Beatriz Risk, una reconocida investigadora del teatro latinoamericano, en su ensayo sobre la escena contemporánea en Latinoamérica nos recuerda la función del teatro en la sociedad: “[...] seguimos asumiendo el teatro como una práctica político cultural que

produce significados en los que se refleja cada comunidad, de acuerdo a su contexto social-simbólico, y por lo tanto está históricamente determinado” (33). Teniendo esto en cuenta, nos aventuramos a revelar los significados que para nosotros tiene este objeto de estudio con relación a la sociedad limeña. Asimismo, lo fantástico nos permitirá observar la realidad desde una nueva perspectiva, ahora incrédula de lo que antes consideraba ‘verdadero’.

Como se presentó en el subcapítulo anterior, la lluvia no es un problema que los personajes deban resolver, sino más bien la manifestación de la crisis de conflictos ya existentes que ha llegado a un punto de tensión en el cual la realidad se ve rajada para dar paso a lo imposible. Lo fantástico, entonces, presenta una oportunidad de problematizar las tensiones que aparecen en la obra y las ideas preexistentes de los personajes, oportunidad que de otra manera no se hubiera dado. Para abordar los diferentes temas planteados en la obra que corresponden a la crítica social, empezaré por las relaciones interpersonales familiares. Allí hallaremos el conflicto entre los padres y los hijos y la falta de aceptación a la neurodiversidad, para luego pasar al tema del cual participan todos los personajes. En esta obra veremos solo una primera capa para luego entrar a fondo, en el siguiente objeto de estudio, en el clasismo/racismo que pervive en Lima. *Nunca llueve...* nos presenta personajes que sirven como una muestra de cómo continúa vigente un sistema de valoración de ciertos grupos sociales basados en conceptos poscoloniales, que derivan en el clasismo y el racismo actuales.

La obra nos presenta dos familias: una de tres generaciones –los Sileri— y la otra de dos. No aparece el apellido de esta familia en la obra –esto lo veremos más adelante. En ambas familias los más jóvenes tienen la misma edad -principios de los veinte— y luego vienen sus respectivos padres -de ambas familias solo aparecen los padres, no las madres. En la familia Sileri tenemos además al abuelo, el dueño actual de la casa, cuyo padre fue

quien la construyó. Para abordar los temas interpersonales familiares, comenzaré por el conflicto en la relación de padres e hijos, que inmediatamente conecta con la falta de aceptación de la neuro-diversidad, para más adelante entrar al tema del racismo/clasismo. Estos temas forman parte de la brecha generacional que planteé en un inicio y que aquí se hará más evidente.

### **1.3.1 Padres e hijos en conflicto.**

La paternidad en esta obra se presenta a través de tres personajes con distintas características que nos muestran un espectro diverso e interesante y representativo del rol paternal en la sociedad limeña. Las distintas formas de paternidad se encuentran en conflicto desde el inicio de la obra. La relación padre e hijo entre Rafael y Sebastián comienza ya en tensión, por motivo de la venta de la casa y por la condición de neurodiversidad de Sebastián, y que desarrollaré más adelante. El acontecimiento fantástico trae a la superficie lo que se han estado guardando estas familias, y genera la oportunidad de encarar el problema. Otro padre que se presenta en la obra es Juan Carlos, quien también tiene una relación complicada con su hijo y, aunque no resuelve con una confrontación, se termina aliviando con un acto drástico: la partida del hijo. Esta partida es posible gracias a la lluvia que destruye planes y abre nuevas posibilidades, sobre todo para los más jóvenes, como desarrollaré líneas más abajo. A diferencia de Rafael, que representa un arquetipo pretérito de paternidad autoritaria y distante, Sebastián y Juan Carlos son un paradigma diferente de paternidad, más abierto y vulnerable. Este es un giro interesante en la figura del padre en familias representativas del teatro peruano, donde por lo general se presenta una imagen de paternidad fallida, ya sea por

ausencia o por configurar una presencia violenta o tóxica.<sup>6</sup> Ciertamente, esta obra de Rodríguez Risco le da una vuelta a la conocida afirmación de que somos un país huérfano de padre, mostrando solo a los padres de ambas familias, todos ellos carentes de autoridad y en una situación precaria. Esta visión resulta refrescante y no considero que este sea uno de los problemas que ‘atrajo’ la lluvia. Sin embargo, estos personajes forman parte de una generación que, al no hacerse cargo de ciertos elementos de sus roles, perjudican a los más jóvenes.

La obra nos presenta un desbalance en los roles sociales que le corresponden a cada generación. Daniela y Roy están estancados en un problema que nos les pertenece y que les impide avanzar en busca de un camino propio. Durante la lluvia, estos dos personajes jóvenes se encuentran conversando sobre su situación actual con respecto a sus familias. Ambos se cuestionan por qué siguen viviendo con sus respectivas familias. Daniela mantiene la economía de la casa y es, por decirlo de alguna manera, ‘la adulta responsable’. Por otro lado, Roy, como se revelará más adelante, vive con su padre para que éste pueda vivir en un departamento que pertenece a la familia de su madre –son divorciados. Es así cómo podríamos decir, también en este caso, que es el más joven quien mantiene la estabilidad económica de su casa.

Se puede plantear, asimismo, un paralelo entre el estado de Daniela y Roy y de una generación que parece tener que hacerse cargo de lo que la anterior no supo manejar. Como vimos párrafos atrás, Daniela le cuenta a Roy el sueño que tuvo de la casa convertida en un arca que se alejaba en el mar, con lo que concluye que no podrá escapar de esta casa nunca

---

<sup>6</sup> Algunos ejemplos de obras de teatro que muestran figuras de paternidad fallidas o ausentes son *Ruido* de Mariana de Althaus, *El día de la Luna* de Eduardo Adriansén, *Vladimir* de Alfonso Santistevan, *El último barco* de Cesar de María y *Números Reales* de Rafael Dumett, donde el hijo llega a asesinar a su padre.



más (70). La lluvia imposible ha venido a ser el peor escenario para la situación de ambos personajes que ahora se encuentran, literalmente, atrapados y atados a sus familias. Por otro lado, la lluvia también presenta una situación límite de la cual sólo queda resurgir o terminar de hundirse.

La liberación de los hijos de las responsabilidades asumidas por la falta de acción de los padres es posible gracias a la presencia de la lluvia imposible. Pero las circunstancias de ambos personajes hacen que la decisión de dejar a sus familias y avanzar ocurra para cada uno en distintos momentos. Roy es el primero en irse, al darse la oportunidad concreta de que un bote rescatista pase cerca de la casa. Roy intenta convencer a Daniela de que también lo haga, pero ella se niega. Más que por decisión o convicción, podemos percibir que ella se queda porque está estancada. Desde ese momento hasta cuando finalmente decide irse no sucede nada en concreto. Simplemente se queda, como lo dice el texto, ‘en el mismo lugar entre adentro y afuera’ (84). A partir de ahí una acotación de escena sobre que la lluvia manda que la lluvia “es ahora un sonido vacío, como estática” (84) con lo que vemos a los demás personajes entrar en una nueva normalidad, ya acostumbrados a este hecho imposible y proyectando un futuro dentro de este. Daniela, al ser testigo de ello, decide enfrentarse a lo imposible y partir, sin decir nada, ella sola, pero con la silenciosa aceptación de su padre:

*Daniela se detiene junto a la puerta. Mira a Sebastián, a Rafael, a Elena...  
Como presintiendo algo, Sebastián levanta la vista y la mira. Luego de un momento, Sebastián asiente. Daniela sale hacia la puerta de la calle. (90)*

El contexto no ha cambiado, la supuesta ‘amenaza’ sigue allí afuera, pero aun así ella sale, avanza. Esto se puede interpretar como una analogía sobre cómo la generación más joven puede ver más allá de lo imposible que es lo mantiene estática a la generación anterior. La lluvia no era un impedimento o ‘amenaza’ sino una alerta y la señal para que finalmente los

jóvenes den el paso.

Como ya hemos señalado, las relaciones intrafamiliares se encontraban en tensión hasta la llegada de la lluvia, evento que permitió sacar a los personajes de la rutina y enfrentarlos a la realidad que ahora ya se podía sostener. Queda en evidencia que los roles de paternidad no terminan de funcionar y obligan a los hijos a asumir roles que no les corresponden. A pesar de ello, estos logran liberarse enfrentando circunstancias imposibles, pues lo fantástico, en forma de la lluvia, revela una situación que antes ya era insostenible. Es posible, incluso, hablar de una conciliación entre las generaciones, a pesar de que reconciliarse haya significado su separación.

### **1.3.2 Neurodiversidad que incomoda.**

Sebastián, hijo de Rafael y padre de Daniela, es un personaje que sufre algún tipo de condición mental que, por momentos, lo hace perder el control sobre sí mismo:

*Sebastián camina por el cuarto. Abre un cajón al fondo, saca una pelota y la hace rebotar en el piso. La deja en el cajón. Apunta en su cuaderno. Rafael lee lo que ha escrito Sebastián.*

RAFAEL: La fecha está mal. Hoy es jueves.

*Sebastián deja de escribir y lo mira confundido.*

SEBASTIÁN: ¿Qué-? No.

*[...] Sebastián mira a su alrededor, busca su celular en el bolsillo. Notamos que está al borde de un ataque de pánico.*

SEBASTIÁN: Es viernes. Ayer fue... Hoy...

ELENA: Sebastián. Tranquilo, es viernes. Tu papá te está confundiendo.

*Sebastián sigue mirando a los lados. Está aterrado. (22)*

Sebastián necesita certezas, datos concretos que le den seguridad, y que se desate la lluvia imposible termina de desestabilizarlo y lo pone en un estado de fragilidad. “En Lima no llueve” (39) es una de las certezas a las cuales se aferra este personaje, certeza que es totalmente destruida por este acontecimiento imposible.

Este personaje puede interpretarse como un ejemplo potenciado de la necesidad de estabilidad y certeza dentro de una realidad en constante cambio. Sebastián, además, es percibido por los otros miembros de la familia como el más ‘débil’: su padre espera que controle a la fuerza sus manías, y su hija tiene que estar cerca para ayudarlo a mantener la calma. Su condición lo hace dependiente de los demás, pero también hay incompreensión y falta de aceptación de su estado, de parte de su padre. En la primera escena del Acto II, Rafael confronta a Sebastián sobre su necesidad de certezas y sobre cómo la lluvia lo ha desestabilizado al punto de pasar varios días a solas y en su cuarto.

RAFAEL: Ya sé que odias que las cosas cambien, Sebastián, pero déjame decirte algo: Todos sentimos lo mismo. Todos quisiéramos que el mundo vaya en orden, que las cosas salgan como las esperamos. Todos queremos ser felices. ¿Te imaginas cuanta gente quiere que ya pare esta maldita lluvia que está llevándose la ciudad? Queremos muchas cosas... Pero vemos que así no funciona, y seguimos. *Yo* sigo. Tú no, tú sufres; porque no hay plata, porque tu esposa no pudo aguantarte, porque no encuentras tu cuaderno... [...] Es ‘lluvia.’ No es de día ni de noche, da lo mismo la hora, o el día de la semana, o si es fin de semana, es ‘lluvia’. Así no debería funcionar el mundo, Sebastián, pero así es como funciona ahora. Y no te has muerto. No ha pasado nada. (60)

Este discurso sobre la inevitabilidad del cambio no solo está dirigido a Sebastián, sino

también a Rafael. Parece que el personaje mismo estuviera tratando de convencerse de que las cosas no van a permanecer como él quisiera y que “el mundo cambia”. Tuvo que llegar una lluvia imposible para hacerlos entender que nada permanece para siempre y que el cambio es inevitable e imparable.

La lluvia lleva a Sebastián a un punto de crisis que lo obliga a encontrar nuevas estrategias para manejar su condición. No estoy diciendo que su condición de neurodiversidad sea un problema. El problema es la forma en que ha sido tratada, tanto por él mismo como por la gente que lo rodea, especialmente su padre. Su condición no va a cambiar. Lo que sí puede cambiar es la manera que tienen de asumirla.

### **1.3.3 Racismo/clasismo.**

Entraré al tema que abarca gran parte de la obra y que pervive hasta el segundo objeto de estudio en el capítulo siguiente: el clasismo/racismo. Este tema también genera una brecha entre generaciones, ya sea por la forma que los personajes tienen de hacer frente al problema o por cómo se ven afectados por este. Es necesario señalar que en diversas ocasiones usaré ambos conceptos (racismo y clasismo) como una sola entidad, para así conducir el análisis del funcionamiento de lo fantástico como un medio concreto para visibilizar y poner en conflicto este complejo tópico.

Nugent plantea que el racismo que conocemos hoy en el Perú, más que insistir en la superioridad de unos sobre otros, intenta poner a los otros por debajo de uno. Es decir, no es querer estar ‘yo’ arriba, sino querer ponerlos a ‘ellos’ abajo. “El desprecio (es) más importante que el mérito” (48). Esta jerarquización se basa en la dicotomía suciedad/limpieza, que desplazó a la de puro/impuro, que era como se veía la diferencia de razas durante la Colonia. Esta idea se asentó en la época de las grandes migraciones a Lima en la segunda mitad del siglo XX. Lo sucio se asocia con la pobreza, la falta de recursos, el

desorden, todas estas como características predominantes en las personas que venían de la sierra y no se adaptaban a la vida en la capital.

Un primer ejemplo dentro de la pieza es el comentario de Rafael sobre cuánta gente Juan Carlos y su familia van a meter en la casa (18), haciendo referencia a que ‘ellos’ son desordenados y probablemente estén acostumbrados a vivir aglomerados. Rafael da muestras de este prejuicio instaurado que Nugent postula, y que sirve como una forma de subvalorar al otro, al ‘sucio’. Esto no es más que un rasgo agonizante de la oligarquía poscolonial.

La oligarquía moderna es un proyecto fallido del siglo XIX en el Perú y que agoniza hasta el día de hoy. Pratt, en su ensayo *Modernidades, otredades, entre-lugares*, nos presenta un panorama latinoamericano post-independentista en el que señala que “el ideario de la modernidad a menudo tuvo el efecto no de cambio, sino de conservar y prolongar las estructuras sociales existentes”, (31) lo cual se mantiene hasta el día de hoy, como podemos constatar en la trama de *Nunca llueve en Lima*. Por otro lado, acerca de la discriminación desde el racismo, Portocarrero afirma que “en el Perú fue imposible acomodar la realidad social a las teorías racistas” (220). Es decir, las teorías racistas en el Perú no reflejan la realidad social. El racismo en el Perú tiene su propia complejidad debido a su historia de colonización y posterior paso a ser República, como señalé anteriormente: no se podía discriminar por ‘raza’ de una manera simple debido al mestizaje. Por ello se buscó otras formas de ubicar a unos por encima de los otros (suciedad/limpieza). El teatro, en este caso, presenta una oportunidad de discusión del tema desde el escenario. Teniendo en cuenta esto, realizaremos el análisis de las relaciones entre los personajes con respecto a este factor y cómo interviene aquí lo fantástico.

El centro de la tensión del racismo/clasismo se da entre Rafael y Juan Carlos, y se presenta en la trama de manera sutil pero perceptible. Esta forma solapada de discriminación

muestra los rezagos de una oligarquía que se niega a morir, en oposición a una clase media que surge a partir del trabajo y la educación. Desde el inicio de la obra percibimos la negativa de Rafael por vender su casa, pero conforme avanza la trama nos queda más que su resistencia no es a la venta misma, sino a quienes comprarían la casa.

RAFAEL: Creo que deberías llamar de nuevo a Julio o a Martín... Y yo puedo ir al Club y hablar con Ricardo Sifuentes... En la puerta me conocen así que--

SEBASTIÁN: Papá, las cosas están avanzando muy bien con Juan Carlos.

Parece muy interesado. Aún no hemos cerrado lo del precio, pero—

RAFAEL: No me parece que ellos--

DANIELA: No tiene que parecerle nada, abuelo. Si tienen la plata, entonces-

RAFAEL: No todo es plata, Danielita.

DANIELA: No, por supuesto que no. Pero en este caso estamos vendiendo la casa. Por plata. (17-18)

No se percibe un odio ni un rechazo absoluto de Rafael a los visitantes de la casa, sino una postura de discriminación y superioridad al compararse con ellos. Esta persistencia del personaje de Rafael por mantener una estructura en la cual él y su familia se encuentran en una posición superior y de privilegio es solo un ‘manotazo de ahogado’, ya que esta no es la historia del resurgimiento de una familia, sino de su caída. En cierto momento Gladys hace mención del “tremendo apellido” (26) que tienen los Sileri, y lo hace para resaltar el contraste entre el estatus que les debería dar ese nombre y la real situación precaria en la que viven. Esto se evidencia desde el inicio en la descripción de esta casa ‘venida a menos’, y se nos explica en detalle en un diálogo entre Daniela y Roy: Rafael heredó la casa y el dinero de su familia y se lo gastó en una vida de lujo, sin trabajar. Más adelante, un acontecimiento

financiero real que ocurrió en el Perú terminó por hacer que perdieran todo.<sup>7</sup> Esta es la historia de los Sileri y de otras familias de Lima, lo que permite una cercanía o familiaridad del público con las circunstancias. Lamentablemente, también nos resulta familiar este intento de perpetuar la separación de clases por motivos sociales o económicos, donde unos están por encima de otros. Esto puede interpretarse, tal como he señalado, como un rezago del pensamiento oligárquico que se mantiene aún vigente, aunque más como una práctica social que como un orden establecido. Conforme avanza la trama, la relación entre Rafael y Juan Carlos va mejorando con bastante facilidad, y queda establecido que no hay una oposición drástica ni un repudio de Rafael a Juan Carlos, sino una resistencia al cambio o, más bien, a presenciar el final de un estatus de privilegios que ya no se puede sostener.

Este conflicto se resuelve de una manera diferente al conflicto generacional, ya que los personajes más jóvenes, a pesar de también haber experimentado la situación, se aproximan a esta y la resuelven de manera diferente. Durante el Acto II se desarrolla la historia anterior de la relación en el colegio (o falta de ella) entre Daniel y Roy, causada por este estado de separación social por clases y razas:

ROY: Es la primera vez que tú y yo conversamos.

DANIELA: Creo que sí.

*Se besan. Roy sonríe.*

ROY: No te imaginas como te odiaba en el colegio.

DANIELA: Sí me imagino.

ROY: Hasta ahora me taladra el cerebro la risa burlona de tus amigas. Solo a mi vieja se le pudo ocurrir meterme a un colegio lleno de gringos pitucos...

---

<sup>7</sup> Bancarrota de Mutual Perú en 1986.

‘Pero si nos alcanza’, decía, ‘nos alcanza’.

DANIELA: Yo era becada. Aunque era tremendo secreto, para preservar el Honor Familiar. Nadie podía saber que éramos pobres.

ROY: ¿Y qué importaba si eras pobre? Tú eras blanca. Eres.

DANIELA: Era. Ahora solo me queda el color de piel, pero el resto...

*Silencio. Miran la lluvia. Vuelven a besarse. (65-66)*

Nuevamente, se manifiesta la carga impuesta por una generación anterior a la siguiente, pero esta vez en el ámbito de lo social. Estos dos personajes recibieron la misma educación escolar, pero fueron separados por los prejuicios sociales de sus círculos amicales, a pesar de que la situación económica de ambos era inversa al prestigio de los grupos a los que pertenecían. A esto, se suma que Roy sí ha logrado culminar una carrera universitaria y que en el tiempo presente de la trama parece haber entablado una mejor relación con sus compañeros ‘pitucos’ del colegio. Por otro lado, Daniela se ha alejado de esos círculos. La oportunidad para sostener este diálogo y reflexionar sobre la situación actual de cada uno aparece gracias al acontecimiento imposible, sobre todo en el caso de Daniela, ya que esta reflexión aporta a la decisión que tomará de partir.

Juan Carlos es el personaje que mejor refleja el conflicto de esta separación de clases en decadencia, y es también un punto de quiebre en esa ecuación. Este personaje muestra desde el principio un afecto especial por la casa, a pesar de estar ahí para comprarla y sabiendo que la van a demoler. Más allá de la añoranza de una vida ilusoria que puede estar representada por la casa, un hecho concreto lo lleva a reconocer en la casa algo de su propia historia.

JUAN CARLOS: Mi abuela trabajaba de empleada en una de estas casonas, en Trujillo. Otra de esas familias con apellidos a las que ahora solo les



queda eso. A ella la querían bastante, decían que era ‘como parte de la familia’, que casi nunca es verdad. Llegaba al barrio cuando ya era casi de noche, y hablaba de ‘los niños’ y ‘la casa’ como si fuera suya. Eso le daba cólera a mi abuelo. Como si su casa fuese el lugar donde dormía y su *hogar* fuera el otro, el de los *señores*. [...] Cuidó a tres generaciones de esa familia, pero al entierro solo fue uno de los nietos. (29)

La casa Sileri no es propiamente un ideal, como sí lo fue para su abuela la casa de Trujillo, pero se adivina su deseo escondido de conocer una casa como la que escuchaba describir cuando era niño. Lo importante de esta imagen es la intención con la que Juan Carlos llega a esta casona: comprarla y derribarla, pero no por venganza sino en pos de su propio progreso laboral.

Otra perspectiva que nos ofrece esta línea de la trama es que la abuela de Juan Carlos era, probablemente, de la misma generación que el abuelo de Sebastián y padre de Rafael. Estos dos personajes, que son sólo mencionados, no podrían haberse encontrado de la manera en que ahora sus descendientes se encuentran: de igual a igual. Hace solamente dos generaciones estas dos familias estuvieran separadas por la invisible pero gruesa línea del clasismo oligárquico y en la actualidad se hallan en situaciones opuestas: los Sileri al borde de perderlo todo y la familia de Juan Carlos en pleno ascenso. La casona en sí misma es el objeto físico que representa este cambio y con sus manifestaciones —a través del lente de lo fantástico— parece estar de acuerdo con este. Recordemos que en cierto momento la casa parece tomar partido por Juan Carlos, respondiendo al insulto de ‘cholito que baja la cabeza’ (77) que profiere Gladys. La misma casa que, en su momento, fue construida para ser un monumento a la superioridad, ahora es aliada del cambio.

La casa también es un símbolo importante respecto a la discriminación, ya que es —o

ha sido— la representación física y material de un grupo social privilegiado. Cuando Roy regresa a la casa después de aventurarse a conseguir provisiones en medio de la lluvia, trae consigo noticias de la situación en el exterior. Es una catástrofe: ‘lluvia por todos lados, y agua y agua... Gente parada en sus techos-’ (57). Estas noticias les traen preocupación a los personajes, pero no a Rafael.

RAFAEL: Yo no me preocuparía mucho por eso. Mi padre le pidió al arquitecto que la casa quedara por lo menos dos metros más arriba que el resto del barrio. Sin importar el costo. Creo que le gustaba poder mirar a los vecinos desde arriba. Jamás hubiera imaginado que estaba construyendo una isla. (58)

En este texto se muestra de manera explícita la posición de una familia como la Sileri, que aparentemente está ‘por encima de las demás’, o al menos en su momento pretendió estarlo. Esta imagen es contundente y funciona también como una analogía: al igual que las casas, resulta difícil derrumbar las ideas que llevan años establecidas. A esto añadiré el otro lado de esta situación, porque ayuda a complementar la imagen del estado de cosas que el acontecimiento imposible ha venido a hacer evidente.

Elena, la vecina de los Sileri que vive en una quinta vecina, que los ayuda todos los días con las labores de la casa —por cariño a la familia y amor a Rafael— y que a partir de la lluvia ha quedado también encerrada en la casona, ha perdido su propia casa por la lluvia. Pero no solo su casa se ha perdido, sino que toda la quinta ha sido arrasada por la inundación.

ELENA: Había mucha gente allá dentro. Diez familias. Cuando el río empezó a llevarse los escombros, vi que pasaba ropa, cojines, almohadas, la pelota de fútbol de mi tercer nieto, una que compré hace unos meses para sus pichangas de los domingos... Todo lo que tenía en el mundo pasó flotando, como un desfile... Y después apareció el cuerpo del hijo menor de los Zubiato, Miguel

o Manuel, algo con ‘m’, y después mi comadre Zulema, y los hermanos del 3 A, no me acuerdo sus nombres, abrazados, con los ojos abiertos, mirando hacia la lluvia. (73)

La casona Sileri, dos metros por encima de las demás casas, es una isla que mantiene a salvo a sus ocupantes. Los vecinos de la quinta, que están al nivel del suelo, son arrasados por la lluvia imposible. Esta es la imagen que lo fantástico nos pone a la vista. La casona y la quinta ya existían, tal como existían la desigualdad de oportunidades, la brecha económica y la discriminación, pero nunca ha sido tan evidente como cuando hemos visto pasar, ahogados y flotando río abajo, a aquellos que están ‘abajo’. No es ‘culpa’ de la lluvia esta tragedia. La lluvia es lluvia, como dice uno de los personajes. Este elemento fantástico inundó la ciudad y puso a flote los problemas ya existentes, solo que en vez de subir a la superficie (neofantástico) el elemento fantástico vino de arriba.

La casona Sileri también funciona como el epítome de la caída de una antigua estructura social y el establecimiento de un nuevo orden. Esto se puede interpretar desde dos ángulos.

El primer ángulo es desde el ángulo de la relación de la casona con la lluvia, ya que esta no ha venido a destruirla, sino a concientizar a sus habitantes y a ‘lavarla’.

La dimensión más resaltante de la marginación social fue la suciedad, aspecto fácilmente simbolizable en una ciudad como Lima, que posee la singularidad climática de no conocer las lluvias propiamente dichas, pero a modo de compensación tiene un velo de humedad que oficia de extendido pegamento de tierra en las paredes de edificios y casas. (Nugent 49)

Esta suciedad que ha sido motivo de marginación (y que desarrollé al inicio del subcapítulo)

es lavada por la lluvia, ese fenómeno tan imposible en Lima. Esto puede interpretarse desde la manera en que lo fantástico le permite a la ciudad un ‘borrón y cuenta nueva’, para que la suciedad ya no sea sinónimo de una ‘clase’ de personas y excusa para ponerlas por debajo de aquellos que se ven a sí mismos como los ‘limpios’. Como bien señala Nugent, toda la ciudad está sucia –también lo está la casona Sileri— y es por ello que necesita ‘lavarse’ de esos prejuicios arcaicos.

El segundo ángulo es desde la función que cumple lo ominoso dentro de este cambio social: la casa se está enajenando de la familia Sileri, que ya no puede sostenerla. Las manifestaciones de la casona que presenté en el subcapítulo anterior, son la forma que tiene ésta de manifestar su postura frente a los acontecimientos que llevarán finalmente al nuevo orden. Desde el inicio la casona acoge a Juan Carlos mostrándole su lado bello (el juego de luces en forma de flor), que probablemente sus habitantes actuales habían olvidado. Más adelante vemos también cómo la casa sale en defensa de Juan Carlos cuando lo insulta Gladys, dejando caer sobre ella una acumulación de agua.

Los Sileri ya no pueden mantener la casa y es tiempo de dar paso a algo nuevo, aún en contra de los deseos de Rafael de aferrarse a un trono que ya no existe. Él es un ‘pequeño rey’ de un reino en total decadencia y Juan Carlos trae consigo la ‘modernidad’, pero no desde su naturaleza ‘no aristocrática’. sino desde las ideas que tiene para darle a la casa un nuevo valor: al final de la obra, Juan Carlos propone convertir la casona en un ‘Hotel Boutique’ para capitalizar el bien y mantenerlo aún con vida. El final de la obra, con la imagen de los cuatro personajes bañados en la luz en forma de flor, nos deja la idea de un futuro esperanzador donde la casa pueda resucitar a una nueva vida dentro de un orden nuevo.

#### 1.4 Conclusión.

La lectura que he presentado de esta obra a partir de la idea de la brecha generacional me ha permitido poner en evidencia los temas claves que son objeto de la crítica social que la obra hace. Comencé con el conflicto entre las generaciones, que nos muestra cómo la tensión en la relación de padres a hijos no permitía el cambio ni el avance de ninguno. La lluvia imposible como un elemento irruptor (Caillois) permite que esta tensión sucumba y el diálogo o la acción se abran paso. En esa línea, he incluido también al tema de la neurodiversidad, dado que se ha tenido que generar un cambio en la forma de asumirla. Asimismo, la lluvia puede ser leída como un elemento neofantástico que se ha colado en la realidad a través de las grietas que los conflictos han generado, y nos muestra el desbalance que ha existido no solamente en los roles familiares sino también en las estructuras sociales. La lluvia viene a poner en evidencia las taras del racismo y el clasismo de la sociedad limeña, representadas tanto por la declinación de una familia ‘aristocrática’ venida a menos, como por el surgimiento de una familia de clase media trabajadora. Las manifestaciones de esta casa que cruje son aliadas del cambio social y nos muestran cómo también las estructuras más firmes pueden ceder.

Lo fantástico, como bien dice Roas, muestra que nuestro mundo no funciona como creíamos (Tras los límites de lo real, 98). Lo fantástico desafía nuestras nociones de lo que es posible dentro de la realidad que conocemos, utilizando como espejo una historia ficticia —en este caso, la obra de teatro. Al desafiar nuestro concepto de la realidad, lo ficticio nos permite repensar lo que puede resultar siendo posible previo cambio en las variables, y con esto no me refiero a que debe suceder algo ‘fantástico’ para que haya un cambio, sino que lo fantástico nos da la oportunidad de ver las cosas desde una perspectiva distinta a la usual. En el caso de *Nunca llueve en Lima*, la lluvia imposible aísla a los personajes y los hace convivir

en una situación extrema, permitiéndoles replantearse sus propias decisiones, sus formas de relacionarse, sus prioridades, su contexto y sus posibilidades futuras. La lluvia es un elemento fantástico directo y quizás sea el más evidente, pero hay otros que van creando esa red que sostiene lo fantástico y que aporta a su labor dentro de la trama.

Se podría argüir que la oportunidad del quiebre también se puede dar en circunstancias realistas, quizás usando un desastre tan natural como ya experimentado (terremoto, huayco, inundación o epidemia). Sin embargo, considero que lo trascendental de este acontecimiento imposible —la lluvia en Lima— es, por un lado, que resulta inimaginable dentro de su contexto —¿qué es lo último que se esperaría que suceda en la ciudad de Lima?— y, por el otro lado, resulta siendo el reflejo alarmante de una crisis que se ha normalizado al punto de ser aceptada de manera pasiva. Nos preguntamos: ¿qué tiene que suceder para que ciertos valores sean cuestionados? Por supuesto que la pieza no es una fábula con una moraleja final, sino que más bien cuestiona al lector/espectador y deja la puerta abierta a posibilidades que parecen ‘imposibles’.

El siguiente capítulo continuará el análisis de dos de los temas sociales tratados, y podrá estudiarlos a fondo gracias a sus elementos fantásticos y a la trama planteada. La falta de aceptación de la neurodiversidad y el racismo están presentes en este segundo objeto de estudio, exponiéndose de forma más evidente mediante un vínculo aún más directo con lo fantástico. Asimismo, la brecha generacional planteada desde el inicio también se encuentra en este objeto de estudio, pero casi como una conclusión a partir de los temas que trabajaré

## **CAPÍTULO 2. EL LENGUAJE DE LAS SIRENAS.**

En el capítulo anterior abrimos la puerta de lo fantástico y comenzamos a reconocer sus posibilidades para el tratamiento de temas sociales en un texto dramático. Con el análisis del primer objeto de estudio busqué demostrar que lo fantástico, como medio para la crítica social, no funciona mediante elementos aislados o aleatorios, sino que es más bien una red que sostiene y forma parte de la trama. En este segundo capítulo, la complejidad del texto me permite un análisis no solamente desde lo fantástico, sino también desde lo real maravilloso. Para ello, retomaré conceptos e ideas ya desarrolladas en esta investigación, e incorporaré este criterio nuevo, lo real maravilloso, que acompañará a lo fantástico y sumará un enfoque más al análisis del texto. Estos dos conceptos, a pesar de ser distintos, se relacionan por alejarse del realismo, y contribuyen a la profundización del análisis de la crítica social.

La estructura que sostiene a este capítulo es similar a la que sostiene al anterior: primero desarrollaré un nuevo concepto, lo real maravilloso, que se sumará a lo fantástico, ya visto; luego identificaré los distintos elementos fantásticos, singularizando aquellos que también pueden ser vistos desde lo real maravilloso; a partir de esto, desarrollaré la conexión entre estos elementos y los temas sociales que señalaré desde la lectura elaborada por la presente investigación. Como indiqué anteriormente, dos de los temas que veremos aquí ya han sido introducidos en el capítulo anterior pero ahora, debido a la naturaleza misma de este texto dramático, tendrán más presencia y un mayor desarrollo. A estos dos temas —la falta de aceptación hacia la neurodiversidad y el racismo— se le sumará uno nuevo: la masculinidad tóxica.

Para comenzar a profundizar en este nuevo objeto de estudio saldremos del espacio doméstico ominoso de la casona, propuesto por Rodríguez Risco, y nos introduciremos en un ambiente muy característico y anexo a la vida urbana limeña: una playa.

Como empecé señalando en el capítulo anterior, Lima es una capital ubicada en la costa, lo que brinda a sus habitantes la posibilidad de buscar el paisaje marino en cualquier época del año, pero sobre todo en el verano. Ir a la playa es una costumbre social de la vida en Lima, y es una característica de esta sociedad que estos espacios ‘públicos’ tengan cierto ordenamiento social: la playa a la que asistes dice bien cuál es tu posición socioeconómica. Por ley, las playas no pertenecen a entidades privadas y se encuentran bajo el cuidado de los municipios. Sin embargo, los terrenos anexos a las playas sí pueden ser privatizados, lo que genera que muchas personas construyan ahí sus propiedades y piensen que también son ‘dueñas’ de la arena y del mar.

*El lenguaje de las sirenas* nos presenta la historia de una familia de altos recursos económicos, de piel ‘blanca’ y con casa en Playa Blanca que decide, a pesar de estar vigente una alerta de posible tsunami, pasar el día a la orilla del mar.<sup>8</sup> La familia está conformada por un padre, una madre, una hija y un hijo; tienen a su servicio una empleada doméstica que los acompaña (se entiende por el contexto que es ‘chola’). El padre ha invitado a su socio a pasar el día con ellos. El socio, a diferencia de ellos, es ‘cholo’, pero tiene un estatus importante dentro de la empresa, por lo que cuenta con la estima del padre. Desde el inicio percibimos las tensiones que hay dentro de esta familia, generadas sobre todo por la figura dominante del padre. Estas tensiones aumentan cuando el hijo se entera de que no obtendrá el codiciado ascenso dentro de la empresa de la familia, sino que lo tendrá el socio ‘cholo’. La marea, como la tensión, sube constantemente hasta que una enorme ola trae una sirena que queda varada en la orilla. La familia reacciona de diferentes maneras ante este acontecimiento, pero es el padre quien toma la iniciativa y decide usar a la sirena para ganar dinero. Ante esta

---

<sup>8</sup> Esta es una playa que existe en el litoral limeño. El que la autora haya escogido este nombre que parece creado para ficción también participa de la misma trama, como ya se trabajará más adelante.



situación, la empleada doméstica, que desde el principio se ha compadecido de la sirena, hará todo lo posible por evitar que esto suceda, intentando devolverla al mar. El desbalance que esta situación genera termina por destruir la frágil estabilidad de la familia, pero sobre todo desencadena la ruina del padre ‘omnipotente’.

Lo fantástico será el concepto principal para trabajar el objeto de estudio pero, por otro lado, lo real maravilloso permitirá una segunda lectura de algunos de los elementos sobrenaturales que encontraremos en esta obra dramática. Los temas sociales que se abordan en el texto alcanzarán un nivel más profundo de lectura, ya que el texto mismo lo permite al presentar estrategias tanto desde lo fantástico como desde lo real maravilloso. Asimismo, y a diferencia de la obra anterior, en la que la brecha generacional es evidente desde el inicio, en esta obra se vuelve evidente cuando los hechos concluyen.

## **2.1 Lo real maravilloso.**

Lo real maravilloso es un concepto más complejo aún de presentar que los propuestos anteriormente, y por ello vuelvo a subrayar que no es la intención de esta tesis definirlo de manera absoluta ni limitar su potencial. En *El lenguaje de las sirenas* buscaré darles sentido a algunos de los hechos sobrenaturales de la obra a partir de las características y posibilidades de este campo. Para empezar a lidiar con este concepto conviene citar a su creador y presentar cómo lo han definido otros autores.

Alejo Carpentier, en el prólogo a *El reino de este mundo*, fue el primero en postular este término. Según Leonardo Padura, lo plantea como la conclusión de una etapa de formación cultural que le ha permitido una visión inédita de las potencialidades literarias de América, pero que no significaba un hecho definitivo sino un primer escalón en la progresiva comprensión de las verdades existentes en la realidad y el devenir americano (7-8). Lo que

Carpentier postula en ese prólogo como lo ‘real maravilloso’ sería solo el inicio del desarrollo de un concepto que, según el autor cubano, es propio de la creación literaria posible de darse en el continente americano. Padura afirma que aquello que buscaban los surrealistas en la decadente conciencia de la posguerra europea, Carpentier lo encontró en la realidad cotidiana e inmediata, en la historia, en la sociedad, el espíritu, y la cultura americana (24). Lo real maravilloso le pertenece, entonces, a América Latina y se distingue de las otras formas europeas y norteamericanas anglosajonas. Pero entonces, ¿qué es lo real maravilloso? Carpentier no nos ofrece una definición absoluta. A través de todo el prólogo de *El reino de este mundo* nos presenta su descubrimiento, que luego veremos ejemplificado en su obra.

[...] lo real maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‘estado límite’. Para empezar, la sensación de lo real maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos [...]. (23-24)

Esta cita nos presenta características importantes que nos permiten reconocer lo real maravilloso. Lo primero es que lo real maravilloso forma parte de la realidad objetiva presente: no es algo que viene de ‘otro lugar’ ni irrumpe de manera violenta.<sup>9</sup> Lo segundo es

---

<sup>9</sup> Esto se opone a las propuestas de lo fantástico de Caillois y Todorov. Estamos aquí ante una perspectiva que busca diferenciarse de todo lo creado fuera del continente americano.

que para percibir esto ‘maravilloso’ hace falta una ‘iluminación inhabitual’, lo que presupone una fe. José Antonio Bravo identifica este factor y lo desarrolla planteando que la fe de las personas, dentro de una ficción, puede hacer que sucedan acontecimientos extraordinarios. La realidad objetiva y lo real maravilloso pueden convivir en un mismo plano formando un todo indivisible y coherente. (32)

Alexis Márquez propone también una lectura de esta observación de Carpentier. Márquez descompone lo real maravilloso en dos factores: uno reside en la realidad misma, “cuyo carácter maravilloso tiene su fundamento en uno cualquiera de varios fenómenos más o menos objetivos” y otro que reside en la persona que los percibe. (Padura 93) Estos dos factores, o momentos, son indivisibles y necesarios para que lo real maravilloso tenga efecto. No obstante, aquello que reside en la persona necesita una fe, que no es la que podemos vincular con la fe en una doctrina religiosa, sino más bien con la aceptación y convivencia con lo maravilloso que, por ende, permite “ampliar las escalas y categorías de la realidad”. Como señala Padura, esta *fe* es propia de aquellos que conviven con lo real maravilloso, es decir, los personajes que forman parte de la historia narrada –o, en este caso, de la obra de teatro- pero esta fe no es necesariamente la fe del autor (32-33).

Lo neofantástico, presentado y desarrollado en el primer objeto de estudio, también estará presente en esta parte de la investigación y convivirá de manera armoniosa con lo real maravilloso, ya que no se oponen, sino que más bien se complementan al momento de analizar la obra de Mariana de Althaus.

Lo neofantástico sustenta el concepto de que ‘lo fantástico’ se encuentra en una capa que está cubierta por la máscara de aquello que se puede percibir como ‘la realidad’, sólo que esta capa encuentra la forma colarse a la superficie de tal máscara. Se puede afirmar, entonces, que lo fantástico siempre estuvo ahí, aunque permanecía oculto. Lo real

maravilloso, como hemos visto, pertenece a un contexto cultural que entiende que lo sobrenatural forma parte de la realidad, y solo los que forman parte de esta cultura lo pueden entender así. En ambos casos lo sobre natural no es ajeno, menos aún violento en su presentación, sino que más bien convive o es parte de la realidad objetiva.

Establecidos los parámetros de este nuevo concepto, así como su capacidad de convivencia con lo neofantástico, comenzaré el análisis de los diferentes elementos fantásticos y de lo real maravilloso en *El lenguaje de las sirenas*, bajo la lectura que de la obra presenta esta tesis. A pesar de que se puede anticipar que uno de los elementos por analizar en el texto es la sirena, no es el único. En esta obra la sirena varada es el elemento directo, como lo fuera la lluvia en el capítulo anterior, pero que tampoco opera sola. En la obra nos encontramos con un narrador que nos sumerge en una atmósfera no cotidiana; con una joven que puede hablar el lenguaje de las sirenas; con un fenómeno natural -un posible tsunami- que será la puerta de ingreso a lo fantástico y, por supuesto, encontramos también una sirena, una sirena chola.

## **2.2 El narrador, el puente, el mar y la sirena chola.**

Como postulé en el primer capítulo, no basta con un solo acontecimiento imposible, ni con la presencia de un elemento sobrenatural, para poder afirmar que estamos ante un ejemplo de lo fantástico. Es así como, al estudiar esta obra, me encargaré de analizar los distintos elementos de la trama que permiten movilizar el aparato de lo fantástico y de lo real maravilloso. Más adelante podré demostrar la injerencia que tienen estos componentes en el acto de abordar los temas de crítica social.

En este subcapítulo presentaré la interpretación de los elementos fantásticos que aparecen en el texto. Asimismo, en algunos casos desarrollaré una interpretación desde lo

real maravilloso. Algunos de estos casos son más evidentes que otros, pero en conjunto crean la estructura que sostiene la posibilidad de lo imposible. El primero en desarrollar esto será el narrador. La obra incluye una voz narradora que pertenece a uno de los personajes, pero que se trasmite a través de su voz sin origen en el escenario (voz en *off*). A este personaje le seguirá aquel que se convierte en un nexo entre lo fantástico y los seres humanos: el personaje de Camille. Luego, de manera figurativa, ‘entraré’ al mar para explorar cómo este elemento natural y familiar se convierte en el lugar donde habita lo fantástico. Así nos concentraremos después en la criatura que nos congrega, tanto a los lectores/espectadores como a los personajes de la obra, obligándonos a mirar el rostro de la víctima de la discriminación: la sirena.

### **2.2.1 Paul**

Paul será el narrador de la historia y, como tal, será el primero en aportar a la creación de una atmósfera que dé paso a lo fantástico –similar, en cierta medida, a Daniela con su lectura del tarot. Este personaje se manejará en dos niveles durante el trascurso del texto dramático: uno es en el presente de la trama, nivel en el que él tiene el mismo conocimiento de los hechos que los demás personajes; el otro nivel es el del narrador, que sabe lo que va a suceder y se dirige sobre todo al público o al lector. Es este segundo nivel el que servirá a lo fantástico, ya que será una voz externa y sin cuerpo la que presagia lo que sucederá, o explica lo que sucede al interior de algunos personajes.

Al inicio del texto dramático aparece una descripción del personaje de Paul, de pie en el espacio vacío del escenario y acompañado de un efecto de sonido de olas que nos sugiere la cercanía del mar. Luego el texto indica que escucharemos su primera intervención desde una voz desde fuera de escena. Esto nos sitúa en la función de narrador que cumple Paul, y en el ‘dónde’ y ‘cuándo’ de la trama, pero además sugiere un pensamiento propio del

personaje que se irá convirtiendo en el *leitmotiv* de la obra: “Hay días en los que uno debería quedarse en cama. Pero se pone de pie, y sale con un puñal, dispuesto a clavárselo en el corazón a la mala suerte”. (115) Esta primera intervención como narrador establece que este personaje no solo servirá para comentar lo que sucede en el presente de la trama, sino que también nos remitirá, como un oráculo, a una visión del futuro que nos anticipa una catástrofe. Esta es la parte más importante de su función como narrador: tener al público o al lector en un estado extra cotidiano en el que cualquier cosa puede suceder. Que haya un narrador y un segundo nivel de narración de la historia no es un recurso ajeno al realismo. Sin embargo, aquí adquiere un significado diferente, porque es parte de una historia donde aparecerá una sirena.

Paul, como personaje en el presente de la trama, no es de los que más comunica, ni el que lleva la acción dramática propiamente dicha. Él es uno de los que más secretos guardan. Sus intervenciones como narrador nos revelan sus pensamientos y la forma como interpreta las acciones de los personajes a su alrededor –que podrían ser, o no ser, ciertas. A pesar de ello, esto nos propone una situación donde no solo existe lo que vemos/leemos en la trama que se desarrolla ante nosotros, sino que existen elementos ocultos, como los pensamientos que se nos develan y que no se podrían dar en la ‘realidad real’. Un ejemplo claro de esto es cuando el personaje de Félix, padre de Paul, insulta a su esposa Margot y se queda en silencio:

PAUL: (voz en off) Es aquí que frena el impulso de abrazarla y pedirle perdón, por haber olvidado su promesa de cuidarla siempre, frena el impulso y se limita a mirarla, como un perro herido por su propio mordisco; [...] siente la tentación de retroceder, de devolverle estos años de entrega, de pedirle perdón a sus hijos, de regalarle una sirena al mar, pero en lugar de eso se recupera, se

recarga de fuerzas para retomar, ahora con más ganas de ser una bestia, de destruir de una vez por todas este maldito mundo de mierda. (173)

Esta descripción, hecha por el narrador, corresponde al proceso interno de uno de los personajes que es el inicio de su inminente caída, debida a su decisión de destruirlo todo y abandonarse en su propia soberbia. Ésta no es solo una descripción del pensamiento del personaje, sino también una interpretación del narrador, y también es una forma de hacer que el receptor sea parte de la vorágine que está sucediendo, pero que no podemos ver.

La forma en que este narrador se presenta dentro de la trama —como una voz sin cuerpo, o voz en *off*— también contribuye a la experiencia de lo extra cotidiano: Este recurso —utilizado en el teatro para señalar que la voz que se oye es de un personaje que no está presente en el escenario— permite que la experiencia de escuchar la voz del narrador sea como la de escuchar a un emisor que se encuentra en ‘otro lugar’. En este caso, la voz en *off* del personaje de Paul, cuando está en su función de narrador, puede ser interpretada desde lo fantástico. El narrador se encuentra en un nivel o capa diferente a la de la realidad actual de los personajes -incluida la del mismo Paul del ‘presente’— y por momentos se deja ver: al inicio para darnos contexto y prevenirnos de la catástrofe, luego en el momento en que aparece la sirena, cuando los personajes tienen algún tipo de anagnórisis, y luego al final, cuando nos relata el epílogo de todo lo sucedido.

La obra por momentos se convierte en una historia oral donde el creador de la imagen es el receptor. La imagen final que el narrador describe sólo podemos imaginarla a través de su relato. Lo que se puede ver en el escenario, según la acotación de escena de la autora, es a Paul y Félix de pie, mirando al frente, y hacia el final también podemos ver a Camille. Con este recurso de sólo relatarnos el final sin que lo veamos, para que tengamos que imaginarlo,

se acerca a la tradición de la narración oral y le da un cierre a la figura del narrador que se nos presentó desde el inicio.

El narrador de esta historia nos contextualiza, nos advierte, nos sumerge y nos transporta a momentos que ya no están presentes en el escenario (el final de la obra), dando así lugar a lo fantástico. Este elemento fantástico indirecto nos presenta otros niveles de la realidad planteada dentro de la trama, como son los pensamientos de los personajes o el futuro mismo que les espera. Por otro lado, se puede conectar con la tradición oral de las leyendas o mitos, ya que la historia que narra incluye un elemento que puede ser entendido desde lo real maravilloso: la sirena. En suma, este narrador predispone al público/lector a abrirse a la posibilidad de lo extraordinario y contribuye a la introducción de lo real maravilloso dentro de esta obra de De Althaus.

### **2.2.2 Camille**

Camille es un personaje con un fuerte vínculo con lo fantástico, a pesar de que al inicio ella no es consciente de esto. Ella es la única que puede comunicarse fluidamente con la sirena quechua-hablante, pese a no haber sido instruida en esta lengua. Este personaje no es propiamente una 'criatura fantástica', pero su fuerte vínculo con estas manifestaciones la hace parte de ese universo.

Camille se convierte en la intérprete de la sirena. Para sorpresa de todos, ella entiende perfectamente el quechua. Lo fantástico de este acontecimiento es que los otros personajes aseguran que Camille no conoce este idioma. En un momento se sugiere que Elvira, la empleada doméstica, pudo haberle enseñado, pero la misma Elvira no lo habla ni lo entiende con la destreza que Camille muestra. Ante esta situación, se menciona un acontecimiento que sirve de explicación de este hecho:

CAMILLE: No sé nadar



ELVIRA: ¿No te acuerdas? Tú nadabas hasta el fondo...

CAMILLE: No...

ELVIRA: Te quedabas sola ahí adentro por mucho tiempo, parecía que querías estar ahí para siempre, hasta que ese día, ¿no te acuerdas? Ese día en que viste algo, viste algo en el mar, algo que te rodeó, y casi te ahogas, Paul te sacó en brazos... Sí te acuerdas... ¿Qué viste, Camille? ¿Qué fue lo que viste en el mar? (181)

Basándose en lo que ha estado sucediendo, Elvira intuye que Camille vio una sirena, y se puede deducir que ese encuentro le otorgó la conexión que ahora siente con la sirena, que no tiene 'explicación lógica'. Esto se sostiene con el final de la obra, cuando Camille, a pesar de haber sido arrastrada por el fuerte oleaje, no sufre daño y reaparece intacta, afirmando que ella misma es una sirena. (210) Se puede interpretar que Camille, al ir detrás de la sirena una vez que Paul y Elvira la han regresado al mar, fue protegida por la sirena misma- o el mar, como interpretaré más adelante- del fuerte oleaje. Camille pudo haber tenido un nuevo encuentro con estas criaturas fantásticas, como en aquel otro momento que Elvira relata.

Camille es, igual que el narrador, un elemento indirecto, pero cumple una función de puente entre lo fantástico y lo real. Ella es la mediadora en cuanto a la comunicación, pero su lealtad está del lado de la criatura fantástica. Desde un principio Camille se muestra diferente al resto de su familia, debido a su condición de neurodiversidad, pero aquí también la trama le da un giro a esta situación, potenciando su diferencia al conectarla con lo fantástico. Seguiré desarrollando este punto más adelante, tanto dentro del tema de la falta de aceptación de la neurodiversidad, como dentro del tema del racismo.

### **2.2.3 El mar**

El mar es y será fuente de inspiración para muchos, pero sobre todo para quienes

habitamos cerca de él. El mar es sinónimo de misterio. Sus profundidades aún no han podido ser del todo exploradas por el ser humano. Es por esto que el mar es el espacio perfecto como hábitat de lo fantástico. En este texto dramático se nos presenta un mar embravecido, casi al punto de poder ser catalogado como tsunami. Esto, a pesar de ser poco común, es posible en el territorio costero de Lima. En este objeto de estudio, el mar no deja de ser un elemento natural, pero lo incluiré dentro de lo fantástico ya que se manifiesta en respuesta a los conflictos que suceden entre los personajes —algo similar a la casona en el primer capítulo— y porque es el espacio de dónde emerge la criatura fantástica.

A diferencia de la casa que cruje en el primer objeto de estudio, aquí la autora presenta las acciones del mar —las grandes olas— de manera más impredecible, mostrando su carácter indomable y salvaje. Los personajes en la obra son conscientes del peligro del mar, pero deciden ignorarlo ante la insistencia del padre, quien insiste en menospreciarlo. Las olas gigantes están marcadas en las acotaciones del texto y se convierten en inesperados detonantes de alerta para los personajes, que no pueden evitar reaccionar ante ellas. No podríamos catalogar de la misma manera a este mar y a la casona que cruje, ya que aquí no está supuesto que el mar se manifieste directamente a los personajes. Lo que sí podemos afirmar es que el mar aparece como un elemento impredecible que está, sin embargo, conectado con lo fantástico.

Hay momentos en los que el mar parece estar en sintonía con lo que sucede en la playa, de tal manera que las situaciones de conflicto entre los personajes generan una respuesta en sus aguas. Las tensiones entre los personajes de la familia, que ya hemos percibido al inicio de la trama, aumentan con la llegada del personaje de Richard. Paul se acaba de enterar que Richard recibirá el ascenso que él esperaba. Paul intenta atacar a Richard con comentarios discriminatorios, pero Richard logra sortearlo. Esta actitud de Paul

genera tensión e incomodidad en sus padres, en especial en su madre que funciona como la ‘guardiana de las apariencias’. Richard está a punto de perder la paciencia cuando una inmensa ola los asusta a todos y detiene la discusión. Es en esa ola que llega la sirena, pero está maltratada y se entiende que ha varado en contra de su voluntad. El mar no se ha querido deshacer de la sirena: la ha perdido en el caos del tsunami y la necesita de regreso.

El mar pide que le regresen a la sirena, y es ella misma quién lo comunica a través de Camille.

*La sirena le habla a Camille en voz baja. Luego Camille se dirige a todos.*

CAMILLE: Va a ocurrir una tragedia. Hay que devolverla al mar e irnos de acá.

FÉLIX: (Riendo) ¿Eso dice la sirenita?

ELVIRA: (A la sirena) ¿Por qué dices eso? ¿Va a venir el tsunami de verdad?

CAMILLE: Al océano no le gusta que le quiten lo suyo. ¿No oyen su furia?

(187)

Aquí podemos ver la conexión que tiene el mar con la sirena, y como ésta forma parte indispensable de aquel. El mar habla, pero no todos los personajes pueden entenderlo. Esa conexión le pertenece a la sirena, a Camille y a Elvira. Las tres parecen entender al mar y también saber lo que hace falta hacer.

El mar, sin dejar de ser un elemento natural, puede ser interpretado desde lo fantástico por los misterios que guarda y que se presentan en este texto teatral. Como señalé, el mar es un espacio que el ser humano no puede terminar de conocer ya que en él cual no puede sobrevivir. Es así como el mar funciona aquí como un elemento neofantástico, e incluso como metáfora misma de este concepto: lo fantástico se encuentra debajo del mar, oculto de la vista, hasta que logra colarse a la superficie o, en este caso, ser expulsado en un momento de

crisis.

*Se acerca una ola enorme. Todos voltean hacia el mar y corren en dirección contraria, gritando a la misma vez. [...] Apagón. Se oye la reventazón de la ola, y gritos. Luego se retira el mar. Silencio. Vuelve la luz. En la orilla agoniza una sirena. Es chola (150-151).*

El ‘apagón’<sup>10</sup> que propone la autora marca un momento de cambio en la trama, y es una forma de resaltar el acontecimiento fantástico que se dará después: la aparición de la sirena. Esa oscuridad puede también servir para marcar el espacio de la luz que le sigue: estaba oscuro y de pronto se prendió la luz y pudimos ver a la sirena.

El mar es un espacio misterioso para el ser humano y por ello es un medio que permite que lo fantástico suceda. Este elemento es, como parte de la naturaleza, impredecible e indomable, pero además vemos aquí cómo se vincula con lo que sucede entre los personajes humanos, y cómo reacciona ante la pérdida de una de sus criaturas: la sirena. Más adelante detallaré cómo este elemento, que funciona como vehículo de lo fantástico, es una de las formas en que se pone en jaque a los personajes discriminantes y a sus acciones, ya que el mar les recuerda lo pequeños que en realidad aparecen ante su indomable inmensidad.

#### **2.2.4 La sirena**

La sirena es el elemento fantástico directo de este objeto de estudio, ya que es el más explícito y el que tiene agencia en la trama. Este personaje llega a desestabilizar las creencias en la realidad que tenían la mayoría de los demás personajes, pero sobre todo llega a cuestionar, y problematizar, las tensiones que ya veíamos entre ellos. Esta criatura,

---

<sup>10</sup> *Apagón* es una forma de señalar en el texto que la luz del escenario se apagará de manera súbita, sin una explicación dentro de la trama ya que esta oscuridad es válida para el público, pero para los personajes no existe.

comúnmente asociada a la mitología griega y nórdica, adquiere un nuevo significado por sus características en este texto dramático: es chola y habla quechua. En esta sección también demostraré cómo esta sirena en particular puede leerse a partir de lo real maravilloso, encarnando significados propios del contexto cultural de la obra. Así mismo presentaré la interpretación que este estudio ha desarrollado de esta criatura, que responde a la función de medio para la crítica social. Para lograr esto último, comenzaré con un breve recuento de lo que la figura de la sirena representa como criatura fantástica, para luego ubicarla en este contexto específico.

Meri Lao hace una extensa investigación, análisis e interpretación de la figura de la sirena en su libro *Las sirenas, historia de un símbolo*, del cual tomaré solo lo necesario para darle sentido a la sirena de De Althaus, y proponer una interpretación propia de su rol dentro de la trama de este objeto de estudio.

Ante todo, las sirenas son híbridos. Mitad mujeres, mitad animales. O mejor: divinidades femeninas que comparten el orden animal. Coexistencia de dos identidades, doble índole. [...]. Imágenes de lo irracional, que continúan provocando y turbando. (Lao 22)

Esta interpretación que presenta Lao está sobre todo basada en la imagen original de esta criatura, donde no era mitad pez, sino mitad ave. Pero la imagen de híbrido sigue funcionando, en especial porque esta ‘coexistencia de dos identidades’ es una forma de contradecir eso que la razón cree seguro y cierto. Es interesante, además, su afirmación de que ante todo son ‘híbridos’, ya que en la obra de De Althaus la sirena lo es, no solamente por su ser sirena, sino por su ser chola, entendiendo este concepto desde la idea de que es ella producto de una ‘mezcla de dos razas’. Esto genera un efecto contradictorio en algunos de los personajes que, en vez de maravillarse ante este acontecimiento imposible, lo toman con

cinismo y rechazo, como es el caso de Paul.

Por otro lado, Lao también señala su ineludible conexión con el agua:

Las sirenas personifican el agua, el elemento que más responde a la ambivalencia. La acción del agua, en efecto, es dual. Poder benéfico, por un lado, pues el agua apaga la sed del hombre, abrega la tierra, es fuente de vida y abundancia [...]. Poder destructivo, por otro lado, pues comporta el diluvio, la inundación, el naufragio, el ahogamiento, la cancelación. (28)

Como aquí se apunta, no podemos separar a la sirena del agua. Están unidas no solo físicamente -la primera habitando en la segunda- sino también porque ambas son símbolos de dualidad. Podemos, por cierto, encontrar esta dualidad en la sirena de De Althaus, pero desde una perspectiva diferente: la sirena es 'chola' (mezcla de dos razas) y el mar es benéfico/destructivo. En este texto dramático el mar se encuentra por lo general en estado destructivo, pero al final cambia a benéfico, al perdonarle la vida de los personajes que le devuelven a la sirena.

Otro de los aspectos que desarrolla Lao en su investigación, y que resulta siendo uno de los más importantes en este texto dramático, es la conexión entre las sirenas y los sonidos: “El goce de las sirenas reside en el oído. [...] Ellas ejercen un tipo primordial de seducción: el canto, la voz que canta y encanta” (26). En *El lenguaje de las sirenas*, como el título bien lo expone, más que en el canto nos enfocamos en las palabras y el idioma, pero esto también está en el campo de lo auditivo. En el objeto de estudio, la autora escogió el lenguaje oral para representar esta característica de las sirenas, de manera que sostiene el concepto de una sirena chola y el quechua como el 'canto' que encanta. Por otro lado, el que la sirena sea chola y quechua hablante abre la posibilidad a otra lectura de esta criatura sobrenatural. A continuación, presentaré una interpretación de la sirena desde lo real maravilloso.

Existen en el Perú, como en otras partes del mundo, distintos mitos o leyendas relacionadas con las fuentes de agua. Cesar Toro hace una breve recolección de varios de estos en su publicación *Mitología del agua en el Perú*. Aquí separa los mitos de costa, sierra y selva, y los relata de manera resumida, señalando los distintos nombres que se les da a las criaturas, dioses o personajes que forman parte de la mitología peruana. En la sección de la sierra encontramos dos mitos sobre ‘sirenas’. Uno de ellos cuenta que, de estas criaturas, también conocidas como ‘sagra’, no se sabe con exactitud si son varones o mujeres, habitan en las caídas de agua y se les asocia con la música (17). Este mito parece ser el que cuenta el personaje de Elvira sobre las sirenas:

ELVIRA: [...] Mi abuela me contaba que allá en su tierra, en Andahuaylas, los músicos dejaban sus arpas y charangos junto a las cuevas de las lagunas, para que los afinaran las sirenas. En la noche podían escuchar cómo cantaban, pero no las podían ver. (181)

Aunque es probable que no todo aquel que se aproxime a este texto dramático conozca el mito que recoge Toro, es pertinente señalar la fuente de este relato, ya que la autora se está basando en un mito que pertenece a la cultura andina. Esto ancla la figura de la sirena a un aspecto de la ‘realidad’ que presenta la obra de teatro y permite una interpretación desde lo real maravilloso.

La figura de la sirena ya no es solo una adaptación o un préstamo de otra cultura, sino que adquiere un sentido propio. Ya sea que la llamen ‘sirena’ o ‘sagra’, esta criatura existe en la ‘realidad’ del objeto de estudio, que se construye en el contexto limeño. Lima, como capital del Perú y antiguo centro del virreinato español sudamericano, tiene una cultura híbrida que podemos categorizar popularmente como ‘criolla’. Esto hace que Lima no sea completamente ajena a las tradiciones culturales andinas. Lima es una capital cosmopolita,

donde habita un tercio del país y que por ende alberga todo tipo de creencias populares. El personaje de Elvira es un ejemplo de ello: Elvira todavía retiene parte del idioma quechua que probablemente heredó de sus padres o de su abuela, quien vivía en Andahuaylas y la instruyó en el conocimiento de las sirenas. Elvira cree inmediatamente que lo que ha traído la marea es una sirena y, sobre todo, entiende su importancia y el respeto que se le debe a esta criatura. La 'fe' de Elvira es la misma que propone Carpentier: no es una fe religiosa, sino la capacidad de ver esa realidad que luce una 'iluminación inhabitual'. Elvira ve aquello que a los demás les cuesta ver. Y aquello que se le presenta no viene de 'otro lugar', sino del mar, que es parte de la realidad objetiva de los demás personajes de la obra.

Otro punto, uno que sustenta la interpretación de la sirena a partir de lo real maravilloso, es el hecho de que esta criatura haya surgido del mar:

En la teoría de Carpentier, lo maravilloso se vincula a situaciones o hechos insólitos, por lo que se corresponde más con lo inesperado, pero que es cierto porque existe o sucede, y no corresponde a la invención del hombre, sino a la de la naturaleza o a condicionantes y circunstancias culturales. (Horta 29).

La sirena es parte de la naturaleza, ha coexistido con el ser humano y se ha presentado a causa de un fenómeno natural: un fuerte oleaje. Existe, y es comprobable, su presencia, e incluso queda a la merced de los otros personajes que tienen, ante tan insólito suceso, sus propias reacciones, acordes con sus personalidades. Ellos no bajaron a la playa esperando encontrarse con una sirena, pero como bien lo presenta el narrador al inicio, éste se perfilaba como un día muy particular.

Ahora bien: Elvira es la primera en reconocer el hecho real de la aparición de la sirena, pero rápidamente los demás personajes, una vez que han podido comprobar que no es una mujer disfrazada, aceptan la idea de la sirena en su totalidad e incluso uno de ellos, Félix,



planea incorporarla a sus negocios, con la ayuda de Richard, para lucrar con ella a través de un ‘espectáculo’ o circo. Así también, la reacción que tiene su esposa Margot es bastante mundana, al negarse a tener una sirena en su piscina pues tiene clases de *acuaerobics* y no quiere que su agua se ensucie. Más que discutir de dónde viene esta, si habrá más sirenas, o el simple hecho de que existan las sirenas, ellos se limitan a aceptarla como parte de lo que consideran ‘real’. Definitivamente podemos encontrar influencia del cuento de García Márquez *Un señor muy viejo con unas alas enormes*.<sup>11</sup> En este cuento una criatura sobrenatural aparece y, después de un breve momento de asombro, se la empieza a tomar como algo cotidiano, al punto de que se empieza a lucrar con ella. También la presencia de los cangrejos que ve Camille en la playa antes que aparezca la sirena parece ser un guiño a la obra del autor colombiano, que también empieza su relato con la presencia de cangrejos en la casa.

La sirena es el elemento fantástico directo en este texto dramático, pero no opera sola. Para sostener su presencia la autora nos provee de otros elementos, tal como hizo en el primer objeto de estudio, con el propósito de que entremos en la convención de lo fantástico. Por otro lado, también se puede hacer una interpretación de esta criatura sobrenatural a partir de lo real maravilloso, ya que los personajes, especialmente Elvira, aceptan su existencia como algo posible e incluso beneficioso para algunos de ellos. Debo señalar que esta criatura tiene múltiples significados e interpretaciones, pero he decidido presentar aquí solo las necesarias para el posterior análisis de la obra, dejando de lado de manera consciente otros aspectos.

---

<sup>11</sup> *Un señor muy viejo con unas alas enormes* es un cuento del afamado escritor colombiano en el cual, tras una tormenta, un ángel aparece herido en el patio de una casa humilde. Los dueños, tras la breve sorpresa, deciden retener al ángel en el gallinero y cobrarle a la gente del pueblo por verlo.

### **2.3 La desestabilización que trae lo fantástico.**

En este último subcapítulo conectaré los elementos fantásticos antes analizados con los temas de crítica social que he seleccionado, mostrando así cómo lo fantástico viene a confrontar estos temas y genera desestabilización en aquello que los personajes de la obra consideran ‘normal’.

Los tres temas del texto dramático que se abordarán no son excluyentes entre sí, ya que están relacionados: la masculinidad tóxica, la falta de aceptación de la neurodiversidad y el racismo. Los últimos dos temas tuvieron un primer desarrollo en el capítulo de *Nunca llueve en Lima*. Sin embargo, este objeto de estudio nos presenta una más, y más enfática, aproximación a ellos.

#### **2.3.1 Masculinidad tóxica.**

En *El lenguaje de las sirenas* el principal representante de la masculinidad tóxica es Félix, el padre de la familia en torno a la cual gira la obra. Desde el inicio se nos presenta como autoritario, egocéntrico, machista, despreocupado y ambicioso: es el epítome de la masculinidad tóxica moderna. Es un hombre que se ve a sí mismo por encima de los demás, que constantemente busca, sin necesidad aparente, demostrar que es fuerte y viril. Su nombre mismo, que significa ‘feliz’, nos refiere a la abundancia y bienestar que este hombre goza. No obstante, la forma en que se nos va presentando no es ‘negativa’ de manera evidente: sus comentarios ‘graciosos’, su lenguaje ‘criollo’ y su aparente buen humor hacen que lo toleremos e incluso nos resulte ‘divertido’. Félix será el principal antagonista y representante de la masculinidad tóxica normalizada en la sociedad limeña, pero no será el único: los otros dos personajes masculinos también siguen sus pasos. Este padre es muy diferente de los que vimos en el primer objeto de estudio que, a pesar de sus falencias, estuvieron abiertos al cambio. Asimismo, los hijos de esta historia están, en gran medida, sometidos a su voluntad,

y el desprendimiento de él será violento. En esta sección veremos cómo lo fantástico desestabiliza y destruye el orden establecido por la masculinidad tóxica.

Félix es un pequeño rey que ostenta un poder basado en características que, en el contexto cultural limeño, le otorgan una posición privilegiada: es varón, es blanco y tiene dinero. No estoy aquí sugiriendo que estas características son determinantes de todo su comportamiento, pero es precisamente estas características las que conforman uno de los problemas de la sociedad limeña que este texto dramático expone: Félix es un arquetipo de la masculinidad tóxica privilegiada. Nadie lo contradice, al menos no directamente, y si por algún motivo buscan contradecirlo, Félix hace caso omiso de lo que puedan decirle. Los personajes que se encuentran, de una u otra manera, sometidos por él. Los demás personajes en distintos momentos buscan oponerse a las directivas de Félix, pero él ‘no los escucha’, vale decir que no toma en cuenta lo que los otros dicen: esto lo mantiene por encima de los demás, y a los demás los mantiene subordinados a él.

Richard es otro de los personajes que encarna la masculinidad tóxica y, aunque hasta cierto punto está subordinado a Félix, parece justamente buscar ‘imitar’ el paradigma que este representa. Félix confía más en él que en su hijo Paul, y es a él a quién le plantea el negocio de lucrar con la sirena. Richard y Félix comparten la ambición del capitalista que ve todo como una oportunidad de sacar provecho económico; esto hace que Félix vea a Richard, más que a su propio hijo, como su ‘heredero’. Richard refuerza las ambiciones de Félix, hasta el punto de dañar a otros, sobre todo a la sirena: Richard no tiene reparo en amarrarla, someterla, e incluso hacer burla de ella.

FÉLIX: Oye, pero, en serio, ¿de dónde habrá salido esta sirena?

RICHARD: Del Amazonas tiene que ser. Allá siempre dicen que hay sirenas.

FÉLIX: No, una empleada se metió a escondidas una noche al mar, se cruzó

con un delfín y tuvieron hijitos.

RICHARD: Entonces no debe ser la única, ¿no?

FÉLIX: Y cómo se hace para tirar con una sirena, ¿ah? ¿Tendrá un huequito?

*La sirena se mueve con violencia.* (198-199)

Félix y Richard no tienen respeto ni piedad por la sirena. Sus comentarios machistas y discriminatorios son una estrategia para mantenerse en un estado de poder y superioridad. Su ignorancia será su condena, ya que la sirena y el mar se encargarán de quitarles todo, pero no con la violencia que es propia de ellos, sino reflejando su pequeñez. Camille les advierte que “no hay retorno si un hombre deja morir a una sirena que le ha robado al mar”. (192).

Paul es rechazado por su padre de manera directa e indirecta, y se entiende, a través del desarrollo de la trama, que lo rechaza sobre todo porque es homosexual. Este parece ser un secreto a voces dentro de la familia: todos de algún modo lo saben, pero no lo mencionan, simplemente lo ignoran, en especial Félix. Esto haría de Paul uno más de los personajes víctimas del machismo tóxico que Félix encarna pero, al ser Félix su padre, Paul parece —al menos en el suceder de la acción— querer emular las actitudes que puedan ponerlo en mejor estima. Paul muestra ser un personaje cínico y amargado quien, en cada ocasión que tiene, busca menospreciar a Elvira, y más adelante a Richard.

De niño, Paul solía tener una relación cercana con Elvira, pero ahora ha cambiado por completo:

ELVIRA: Se va a morir, Paul.

PAUL: Tú cállate.

ELVIRA: No me hables así.

PAUL: Te hablo como se me da la gana.

ELVIRA: ¡Paul!

PAUL: ¡Cállate!

*Pausa. Arrepentido por haberlo gritado a Elvira, oculta la cara entre sus brazos.*

ELVIRA: Cuando tenías ocho años, un niño de tu clase te pegó en el ojo. Al llegar a la casa tu papá te observó durante mucho rato. ‘Tienes que aprender a defenderte’. Los dos lo sabían. Eras un pajarito herido. [...]. Luego tu papá te miró con tristeza, y se fue a trabajar, y tú te fuiste a mi cuarto. ¿Te acuerdas?

*Paul niega.*

ELVIRA: Yo te abracé. Desde ese día, cada vez que alguien te pegaba, regresabas a la casa e ibas a buscarme a mí.

PAUL: No me acuerdo.

CAMILLE: Sí te acuerdas. Salva a la sirena, Paul. [...]. (193-194)

Elvira era el refugio de Paul, la que lo aceptaba y quería, siendo él ‘un pajarito herido’. Eventualmente, este personaje seguramente tomó la decisión de parecerse al padre para ser aceptado. Eso significó alejarse de Elvira, e incluso rechazarla, ya que ella representaba su debilidad. Salvar a la sirena representa ahora la oportunidad que reconectar con Elvira, de estar de su lado y no del lado del padre. Paul se resistirá a hacerlo para mantener su estatus y recuperar la oportunidad de ascender laboralmente: no salvar a la sirena le demostraría al padre que no es ‘débil’.

No obstante, Paul también es muy duro con su madre y no le presta apoyo en los momentos en que ella lo necesita. Por el contrario, la chantajea para conseguir que haga cambiar de opinión a su padre acerca del cargo en la empresa. Paul sabe que Margot y Richard tienen una relación, y amenaza a su madre con contarle a su padre sabiendo que eso podría destruirla. Cuando Margot se encuentra en su momento más vulnerable, después de que Félix

la ha insultado en frente de todos, Paul se burla de sus sentimientos.

MARGOT: (A Paul, triste) Eran de mi abuela. Me los regaló antes de morir.

PAUL: ¿Qué?

MARGOT: Los aretes. Me los regaló cuando cumplí dieciséis. [...] Ella decía que esos aretes eran pedacitos de la Luna.

PAUL: Ya cállate, mamá.

MARGOT: Ya no los hace así. Eran únicos.

PAUL: No te vas a poner a llorar, ¿no? (174)

Margot no es una madre ejemplar, pero en ese momento, después del insulto de Félix, algo se rompe en ella y busca consuelo en su hijo. Paul no es capaz de mostrar compasión, como posiblemente tampoco la halló en su padre en algún momento. Esta masculinidad tóxica es casi como un virus que se contagia y se expande.

A pesar de ello, lo fantástico no hará caer en desgracia a Paul, sino que le brindará una oportunidad de redención: ayudar a la sirena a retornar al mar será su acto de emancipación del padre. La criatura fantástica se convierte en la oportunidad extraordinaria de Paul para decidir quién quiere ser, y decide no ser como su padre al rechazar su ambición y su aprobación, poniéndose del lado de la sirena, que por cierto representa todo lo opuesto a Félix –como desarrollaré más adelante.

El mar, que como queda señalado responde a los conflictos que suceden entre los personajes, es el primero en oponerse a Félix cuando este desafía su fuerza. Félix se nos presenta desde el comienzo muy seguro y arrogante, desafiando la alerta de tsunami y obligando a toda su familia, y a su empleada doméstica, a bajar a la playa a pesar de las señales y advertencias municipales. Este personaje parece querer ir la playa especialmente porque han avisado que hay peligro, como si estar ahí, desafiando a la naturaleza misma,

fuera algo imperativo.

MARGOT: Ya, Félix, se realista: no te vas a meter al mar.

FÉLIX: Ustedes no me conocen.

ELVIRA: Tampoco hay ceviche, señor. [...] No hay pescado en el club. Los pescadores no han querido salir al mar. [...] Por el tsunami.

FÉLIX: ¿Cómo es posible? ¿Qué clase de pescadores son esos, que se acobardan ante la primera olita?!

ELVIRA: No es una olita, señor; es una olota.

FÉLIX: ¡Hazme el favor! ¡Es su trabajo! [...]

ELVIRA: Tienen familia, señor... Los guardianes de la entrada también se han ido corriendo.

FÉLIX: ¡Están despedidos! [...] ¡Qué tales maricas! (135-136)

Solo Félix y su familia continúan ahí ante la irracional determinación de este personaje por demostrar que sólo son unas ‘olitas’ que no lo van a asustar. Esta falta de respeto a la fuerza de la naturaleza se puede entender como uno de los detonantes que preceden al quiebre que abre la puerta a lo fantástico. El mar se manifiesta, enviándole a Félix un adversario inesperado que, a pesar de su estado de vulnerabilidad, logra oponerse a su soberbia y a su ciega creencia en su propio poder. Es también el mar quien, al final, está a punto de arrebatarse sus dos hijos. Finalmente, solo se lleva a Camille, aunque en el epílogo nos enteramos de que la devuelve sana y salva.

La sirena llega a generar una situación en la que contradecir o hacer cambiar de opinión a Félix se hace muy urgente, ya que devolver a la sirena al mar es la acción opuesta a la voluntad del padre de llevársela para lucrar con ella. Las primeras aliadas de la sirena son Elvira y Camille, quienes inmediatamente intentan ayudarla. Esta criatura indefensa –

indefensa porque está fuera de su elemento primario y lastimada por su abrupta salida del mar— genera inmediatamente compasión y empatía en estos dos personajes femeninos. Esto permite que haya un propósito más grande por el cual luchar. Y esto mismo podría darse con un personaje ‘realista’ en peligro, pero el hecho, tan particular, de que se trate de una criatura fantástica, refuerza la oportunidad urgente y extra cotidiana de romper con los preconceptos de lo que ‘se puede’ y ‘no se puede’ hacer. Camille nunca había desafiado a su padre de esa manera: se limitaba a ignorarlo, pero su conexión con el mar, y sobre todo con la sirena, hace que el personaje tenga esta necesidad especial de ayudarla. Así mismo, el respeto que, desde sus propias raíces culturales, tiene Elvira por este hecho maravilloso, le da el valor necesario para enfrentar a la figura del ‘patrón’, el que le da ese trabajo que tanto necesita y que no puede abandonar. Este personaje al inicio también manifiesta su miedo de estar en la playa ese día, pero está allí porque es su ‘trabajo’ y, a pesar de sentir que pone en riesgo su vida, no puede decir que no. Incluso, en sus primeros intentos de ayudar a la sirena, lo hace tratando con gran insistencia de convencer a otros de que lo hagan. Ella misma aún no se ve con la fuerza de ir en contra de Félix y perder su trabajo. Sin embargo, después de verlo derrotado, abandonado por Richard, su aliado principal, derribado de su trono y sin familia que lo apoye, Elvira reconoce que puede hacerlo.

*Paul golpea a Félix, que cae a la arena. Inmediatamente después, Camille corre hacia su papá y trata de reanimarlo.*

[...]

PAUL: Yo no soy como tú. [...] Elvira, vamos.

*Elvira duda. Luego se atreve. Paul y Elvira llevan a la sirena hacia el mar.*

*Camille los mira asustada.*

[...]



*Camille mira hacia el mar. Luego va hacia allá, tras la sirena. (207-208)*

Esta imagen de los personajes finalmente ayudando a que la sirena llegue al mar es el momento en que dejan de ser subordinados de Félix y manifiestan libremente su propio deseo. Paul lo hace también verbalmente al rechazar el querer ser ‘como él’ y al dejar de intentar complacerlo.

Félix, como epítome de la masculinidad tóxica que infecta a los demás personajes masculinos, es la enfermedad misma, y la sirena y el mar resultan siendo la cura. La situación caótica y límite en que lo fantástico coloca a todos estos personajes los obliga a definir quiénes son y de qué lado están: del opresor o del oprimido.

Este es uno de los ángulos que podemos señalar para la interpretación del rol que cumple lo fantástico para dar visibilidad o combatir los problemas sociales.

Pero aún queda camino por recorrer en esta investigación. A continuación, expondremos uno de los temas ya tratados en el primer capítulo, pero que aquí se desarrolla a mayor profundidad y tiene una conexión más evidente con lo fantástico.

### **2.3.2 El potencial de la neurodiversidad.**

En este apartado desarrollaré cómo la neurodiversidad es un facilitador de la presencia de lo fantástico en la trama, y cómo se puede percibir una valoración particular de esta condición. Aquí, a diferencia del primer capítulo, no solo veremos cómo lo fantástico visibiliza la escasa aceptación de esta condición, sino que además empodera, y le da un nuevo sentido de su vida al personaje ‘diferente’. Este personaje, como apunté en el subcapítulo anterior, será Camille. Ahora veremos más a fondo su relación con la sirena y con el mar.

Conforme avanza la trama, Camille y la sirena crean un fuerte vínculo a partir del lenguaje. Al inicio de la obra, Camille casi no se comunicaba verbalmente con los demás, o si lo hacía era con frases cortas que resultaban ‘extrañas’ o incluso incómodas para el resto

de su familia. Camille decía lo que pensaba de manera frontal, manteniéndose aparte del canal de comunicación que su familia usa. Por ello su familia prefiere no hacerle caso a lo que Camille dice, o subvalorarlo. Esto cambia por completo con la llegada de la sirena. Camille, sin proponérselo, se convierte en su intérprete. Al ser ella quien entiende el quechua, incluso más que Elvira, se queda junto a la sirena, y poco a poco va creando un vínculo muy fuerte con ella, al punto que se sugiere que se convierten en una sola:

CAMILLE: ¿Qué clase de hombre le hace daño a una sirena?

FÉLIX: Una lorita resultó ser esta sirena, ¿no?

CAMILLE: (A Félix) ¿Por qué no respondes? ¿Te da miedo escuchar a una sirena?

FÉLIX: ¿Me estás hablando a mí, Camille?

CAMILLE: Responde.

FÉLIX: Camille, ¿eso me lo estás diciendo tu o me lo está diciendo la sirena?

PAUL: Las dos. (189-190).

Antes no se había visto a Camille enfrentarse o cuestionar a su padre, simplemente lo ignoraba. En cambio, ahora es decidida, lúcida y confrontadora. Realmente no se sabe si está traduciendo lo que dice la sirena o si lo dice en nombre propio. La interpretación más probable es la que da Paul: ambas hablan, porque ya se ha generado esta particular conexión entre las dos a través del idioma. De ser un personaje silencioso que no participaba de las conversaciones superficiales de los demás, Camille ha pasado a ser la voz que genera tensión y miedo en quienes temen ver más allá de la superficie. El lenguaje se convierte en un instrumento poderoso que solo Camille puede dominar en su totalidad. Camille entiende el lenguaje de las sirenas, más no parece poder hablarlo. Esto se puede interpretar como que Camille es un elemento que no pertenece totalmente a lo fantástico, sino que está en un punto

medio. Camille es la puerta de ingreso de lo fantástico.

Desde lo real maravilloso podemos dar una interpretación a esta capacidad de Camille de conectar con la sirena y entender su lenguaje: ella logra percibir aquello maravilloso que ya era parte de la realidad y esto se debe, en parte, gracias a que ella es neurológicamente ‘diferente’. Como señalé anteriormente, Elvira tiene los antecedentes de su cercanía con la cultura andina y la familia de Camille y Richard también aceptan lo real maravilloso por la diversidad cultural de su propio contexto (Lima como capital que alberga varias culturas del país). En el caso de Camille, quien tiene la capacidad de conectarse con la sirena y de entender su idioma sin conocerlo, es otra la fuente de su conexión con lo real maravilloso. Camille no ha tenido cercanía a los mitos y leyendas como sí lo ha tenido Elvira, aunque es probable que, siendo Elvira quien más cuida de ella, pueda habérselos transmitido. Sin embargo, lo que sí tiene Camille es un rechazo al mundo moderno, entendido esto como la cultura y la civilización occidentales. Ella tiene una mayor conexión con lo natural, tal como lo señala Paul: “Cuando te metías al mar...era como si el mundo te quemara y solo el agua del mar pudiera aliviarte. Solo cuando estabas en el mar parecías estar a salvo. ¿Por qué nunca has vuelto a meterte al mar, Camille?” (195). Camille amaba el mar, este le producía seguridad y tranquilidad. En contraposición, ella ahora rechaza la cultura moderna y la sociedad superficial a la que pertenece su familia: Camille quemaba los vestidos y las revistas de moda que le daba su madre (120), viste de negro y no participa de las convenciones sociales de su entorno ni juega el juego de las apariencias como sí lo hace el resto de su familia. No tendrá la ‘fe’ de Elvira, que proviene de la cultura andina, pero tampoco se identifica con la sociedad limeña de la cual forma parte su familia, y que les impide percibir lo real maravilloso de forma inmediata. Camille es un personaje sin prejuicios, y por ello tiene la apertura para percibir lo real maravilloso.

Camille, como representante de la neurodiversidad, es la principal aliada de la sirena, no solo por ser su intérprete sino para sumarse a su lucha. Asimismo, hemos visto cómo lo real maravilloso opera en este personaje: su neurodiversidad la diferencia de los demás y le permite conectarse con aquello maravilloso que ya es parte de la realidad pero que no puede ser percibido por todos.

### **2.3.3 La choledad**

En esta sección, desarrollaré el tema central de la obra de De Althaus, que también es una constante en esta investigación, puesto que este tema también ha sido usado en el objeto de estudio anterior: se trata de la discriminación racial.

A diferencia de *Nunca llueve en Lima*, en *El lenguaje...* el racismo es el eje en torno al cual gira la obra, y la principal tara que lo fantástico y lo real maravilloso vienen a combatir. Lo que buscaré demostrar en los siguientes párrafos es cómo lo fantástico y lo real maravilloso confrontan al racismo, dándole vuelta a los paradigmas que perpetúan esta situación. Señalé en el primer capítulo el problema de la discriminación racial en el Perú, que es sumamente complejo, y por ende problemático en el momento de combatirlo. Sin embargo, este objeto de estudio lo presenta de manera abierta y directa. Es así cómo lo fantástico y lo real maravilloso en esta obra de teatro sirven para desestabilizar el *status quo* de los personajes hegemónicos, de tal manera que quede expuesta la frágil máscara que cubre las taras de la sociedad limeña.

Para hablar del problema del racismo en el Perú es necesario abordar la palabra que -por ser parte importante de la obra- se ha venido repitiendo en este capítulo y que todavía causa controversia. Esta palabra es ‘cholo’. Para ello regresaré a Nugent y a su importante trabajo *El laberinto de la choledad*. Este ensayo, como ya hemos visto en el primer capítulo, nos plantea que los peruanos ponemos a unos por debajo de otros mediante el desprecio; es

decir que no se trata de la superioridad de una raza sobre otra, sino de la subvaloración de algunos por estos otros, usando las asociaciones despectivas que han ido generándose. Según la propuesta de Nugent, en los primeros años de la república los criollos intentaron separarse de los ‘serranos’ y de los inmigrantes para mantener sus privilegios, pero ya que no podían hacerlo estrictamente por raza – esto debido al muy antiguo mestizaje— lo hicieron asociando lo ‘cholo’ a la suciedad, el desorden y la fealdad. Jorge Bruce sintetiza el trabajo de Nugent resumiendo que ‘la choledad es la otredad en nuestro país’ (53). Es así como ‘el cholo’ es el otro: aquel que debe quedarse abajo para que el discriminador pueda estar arriba, y aunque tiene su origen en un tema ‘racial’ se suman otras asociaciones como la suciedad y el desorden. Ya esclarecido el concepto de la ‘choledad’, podemos empezar el análisis del texto para develar cómo lo fantástico y lo real maravilloso entran a jugar un rol importante en la desestabilización de aquello que perpetúa ‘lo cholo’ de manera peyorativa y discriminadora.

El mar embravecido, presente desde el primer momento de la obra –y que incluso antecede la llegada de los personajes a la playa— es una manifestación de una crisis que ya existe. Presenciamos distintos casos de cómo opera, que van desde Paul burlándose de Elvira solapadamente, hasta la incomodidad de Margot por la presencia, días antes, de personas ‘del pueblo’ en la playa. Toda esta introducción que nos presenta el texto de De Althaus es lamentablemente, para los limeños, bastante familiar y se pueden reconocer los códigos de comportamiento que ponen en evidencia una subvaloración del grupo social ‘cholo’. Un ejemplo claro es cuando Margot le dice a Paul, en inglés y en frente de Elvira misma, que no se burle de lo que esta dice. Podría pensarse que Margot está tratando de proteger a Elvira, pero al decirlo en inglés para que solo la entienda Paul, Margot está tratando de soslayar el comportamiento de Paul en vez de confrontarlo. Así, por medio de sus privilegios, Margot

vuelve a excluirla. Como mencioné al inicio, el mar está movido, y seguirá creciendo conforme la situación se vaya poniendo más tensa entre los personajes. La disputa entre Paul y Richard resulta el punto de tensión más alto, y parece ser la gota que derrama al mar. Paul trata de menospreciar a Richard haciendo referencia a su origen y a su ser cholo, y aunque en un inicio Richard puede manejarlo, la situación va llegando a un grado de tensión e incomodidad que se resuelve en el estallido de una ola gigante que asusta a todos. La sirena llega en esta ola casi para callarlos.

PAUL: (Voz en off) Cuando el mar quiere hacernos ver algo, se molesta y grita. Destruye nuestra ciudad. Se roba a quién más queremos. O vomita una sirena para que dejemos de hablar y empecemos a escuchar la verdad de las cosas. (202)

Esta es la conclusión a la que Paul llega desde su lugar de narrador. Esta afirmación en voz del narrador es una síntesis de cómo el mar, elemento natural, reacciona ante una situación tan 'antinatural' como es la discriminación racial. Aquí el narrador también funciona como una manifestación de lo real maravilloso, ya que evidencia aquello que los personajes no pueden ver a primera vista pero que ya estaba ahí: el sabio y poderoso mar que 'vomita una sirena' para hacer que los personajes enfrenten lo que está sucediendo y vean lo equivocados que están.

La sirena chola y quechua hablante es la antítesis de todo lo que, hasta el momento, ha representado 'poder' en la obra. En lo que respecta a la 'raza', Richard y Elvira son los otros personajes cholos de la obra. Aunque se encuentran en condiciones distintas, también son discriminados. Richard es un personaje conflictivo dentro de la dicotomía racismo/clasismo que antes presenté: es un 'cholo guapo' (144), vive en una zona considerada 'limpia' (Miraflores), tiene una educación superior de prestigio (estudió en

Harvard) y un muy buen puesto de trabajo en una empresa (va a recibir un cargo de gerencia).

Se podría decir que está del otro lado del clasismo, y él mismo se presenta así:

RICHARD: Es cierto lo que dice Paul. A los cholos no les gustan los cholos.

PAUL: Qué gracioso.

RICHARD: ¿Qué? ¿Qué es gracioso?

PAUL: Cómo hablas de ellos en tercera persona. (A todos) ¿Se han dado cuenta? Habla como si fueran distintos de él. [...] Son iguales a ti. Son cholos.

Ellos y tú.

[...]

RICHARD: Claro, pero hay una diferencia, Paul: yo he recibido una educación, he estudiado en el extranjero. (197)

Richard acepta que su piel es del mismo color que la de los llamados ‘cholos’, pero se esfuerza por diferenciarse de ellos ‘blanqueándose’, es decir, haciendo todo lo opuesto a lo que se entiende como ‘lo cholo’. La educación resulta aquí un medio importante para abrirle puertas y oportunidades a un ‘cholo’. El gran problema es que perpetúa el concepto negativo de lo ‘cholo’, cuando él también discrimina. Nuevamente, no solo busca subir, sino que lo hace poniendo a otros por debajo, es decir, ‘choleando’. La criatura sobrenatural se convierte en el punto principal de su desprecio a lo cholo, ya que además de ser chola es aquello que lo congraciará con Félix. Sin embargo, sus esfuerzos resultan en vano ya que al final la desestabilización que genera la sirena provoca que se revele su romance con Margot, y termina recibiendo de parte de Félix el insulto más común usado en contra de la choledad: “cholo de mierda”. Todo el camino de ascenso que había construido Richard se desmorona con ese apelativo pero, como él mismo señala, puede volver a empezar.

El efecto que provoca la presencia de la sirena –revertir (o destruir) estos paradigmas

de discriminación— se evidencia mejor aún en el caso de Elvira. Este personaje se proyecta en la sirena y busca ayudarla de principio a fin, sin darse por vencida. Desde el momento en que aparece tendida en la arena, Elvira busca cubrirla con algo, darle agua, asistirle y salvarla. A pesar de que la solución es muy simple -llevarla al mar- Elvira se ve impedida de hacerlo debido a la fuerte estructura invisible que la limita.

CAMILLE: Sálvala.

ELVIRA: En este mundo algunos pueden meterse al mar, y otros no pueden. Si yo me meto, cambio el mundo. Y si cambio el mundo pierdo mi trabajo, y mis hijos no van a tener nada para comer. (181-182).

Así se resume el dilema de Elvira, basado en una estructura generada por aquellos que quieren mantener alejados a los ‘otros’ de los espacios que consideran de su propiedad, como el mar. En las playas elegantes de Lima las empleadas domésticas deben bajar a la playa en uniforme de empleada doméstica y jamás meterse al mar. La lucha de Elvira es romper las estructuras internalizadas en ella misma. La sirena chola, como criatura fantástica, no solo desestabiliza la noción de realidad de los otros personajes, sino que contradice totalmente la idea de las sirenas como jóvenes blancas, tal como establece la tradición europea, destacándose Lorelei, la criatura alemana que vive en un monte sobre el río Rin, y la muy famosa sirenita danesa, cuya bella escultura descansa sobre una roca en el mar del puerto de Copenhagen. Al ser fantástica y chola, la sirena le otorga al personaje de Elvira una validación de su propia identidad: ‘lo fantástico es como yo’. Por otro lado, si lo vemos desde lo real maravilloso, la sirena puede interpretarse como una criatura que, al ser sobrenatural, es también sagrada y debe ser respetada. Elvira tiene esto claro desde el inicio y adopta como objetivo ayudarla a regresar al mar, forzándose a sí misma a romper las estructuras



internalizadas que la han limitado.

Un tema muy importante es el lenguaje, que desde el título nos presenta la interrogante ‘¿cuál es el lenguaje de las sirenas?’, que luego se convertirá en ‘¿qué provoca el lenguaje de las sirenas?’. En sentido estricto, el lenguaje de las sirenas en esta obra es el quechua, el segundo idioma más hablado en el Perú y motivo de discriminación de quienes lo hablan, ya que se asocia con lo andino, y por ende también con lo cholo. Lo interesante es que en la obra aparecen tres idiomas: el castellano, el quechua y el inglés. El castellano es el idioma principal de la obra; el inglés, como señalé anteriormente, es usado por Margot para evitar que Elvira entienda algunas de sus conversaciones o comentarios, convirtiéndose en una especie de código que sólo algunos de los personajes entienden. Margot no usa el inglés para referirse a Elvira de manera negativa sino, por el contrario, para evitar que ‘se sienta mal’ por algo que se ha estado diciendo, pero el efecto que crea es de condescendencia y separación. Por otro lado, el quechua se convierte en el idioma de la criatura sobrenatural, que es comprendido por Camille.

Como ya hemos mencionado, sólo Camille puede entender y traducir de manera fluida lo que dice la sirena que se debe, conjeturalmente, a un encuentro previo con estas criaturas que Camille puede haber tenido en su infancia. El quechua, como idioma de la criatura sobrenatural, les otorga a sus hablantes un ‘poder’ especial. Gracias a él, Camille abre un canal de comunicación que se va haciendo más y más fuerte conforme avanza la obra. Al traducir lo que dice la sirena, Camille encuentra en sus palabras una verdad, y se compromete con esta al punto de que ella ya no es solo un medio, sino también una emisora del mensaje que la criatura trae consigo.

El mensaje que trae la sirena, no solo con sus palabras sino también con su presencia, desestabiliza esa estructura discriminadora que el racismo y el clasismo sostienen. Esto

genera temor y rabia en los personajes beneficiados por estas formas de discriminación.

Las sirenas llaman al hombre para pedirle que abandone lo que es, para que se vuelva un tráfuga. Tenerles miedo a las sirenas significa tener miedo de romper el equilibrio logrado, de transformarse, de ser remplazado, aun en una mínima parte, por algo que no se puede predecir. Miedo a lo desconocido, a perderse, desaparecer, disolverse. (Lao 29)

Esta interpretación de Lao, que aparece en su investigación sobre las sirenas como símbolo, fundamenta mi afirmación: el mensaje que trae la sirena viene a cambiarlo todo, aunque no haya sido éste su propósito inicial. Quién más se opone a la sirena es Félix, sin saber que es ella quien lo obligará a cambiar. Poco a poco su obsesión por someterla será reflejo del miedo ‘irracional’ que la sirena le provoca, ya que no puede entender cómo él no puede superar y someter a este ser que no posee las cualidades que él tanto valora en sí mismo, relacionadas todas con su idea de ‘masculinidad’.

Paul también tiene un cambio importante una vez que ‘escucha’ a la sirena y se permite a sí mismo ayudarla. Pero el aporte más importante que hará Paul es relatarnos esta historia en su rol de narrador. Al ser la voz narradora, este personaje funciona como testigo de lo sucedido (ya que narra desde un tiempo ficticio posterior al de la trama) y valida sucesos que podrían parecer inverosímiles. Paul también nos ofrece reflexiones sobre el acontecimiento. Estas se generan después de haberlas procesado, y ayudan a fijar ideas importantes respecto a los temas de la obra.

La desestabilización generada por la sirena logra destruir estructuras que someten, romper relaciones sostenidas por ataduras que oprimen, y liberar a algunos de los personajes. La criatura sobrenatural resulta ser la ruina de quien se aferraba a estructuras de desigualdad. Al final de la obra, el mar no solo protege a Camille, sino que le perdona la vida a Félix. Esto

puede interpretarse como la oportunidad del cambio, tan urgente, que puede brotar de las ruinas de este imperio caído.

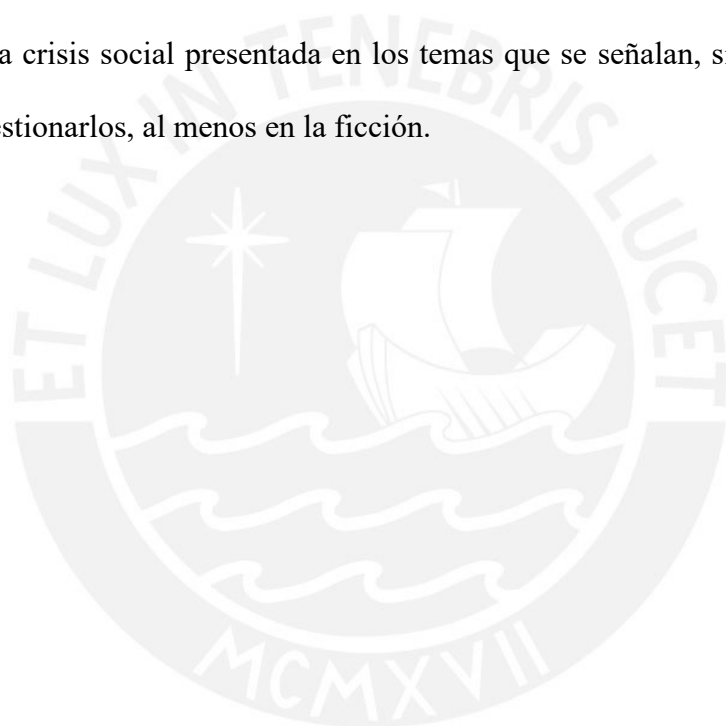
## **2.4 Conclusión**

En este capítulo la lectura de una pieza nos llevó a enfocarnos en los tres temas que son motivo de crítica social, y que terminan acentuando la brecha generacional entre los personajes. La masculinidad tóxica es presentada como un virus que contagia y genera destrucción en el ambiente. Esta familia tenía como centro forzado la figura paterna de Félix, epítome de una masculinidad enfocada en el poder por la fuerza y el sometimiento ajeno. Ante esta situación, la sirena y el mar se convierten en sus más grandes oponentes, pero no desde la violencia, sino desde la libertad que representan. Por otro lado, la neurodiversidad se convierte en un aliado de lo fantástico y de lo real maravilloso, teniendo a Camille como puente entre la sirena y los demás personajes. Finalmente, el racismo también es encarado desde la choledad de la sirena y desde la desestabilización que su presencia genera dentro de esta tan deteriorada estructura familiar. Por otro lado, la idea de que lo maravilloso convive con lo real, y que para verlo sólo hace falta fe, permite una percepción distinta de la ‘normal’ o ‘real’, tal como la aparición de la sirena chola cambia la percepción de la sociedad que pervivía en esa familia. La sirena ha estado ahí siempre, pero no la podían ver. Al final de la obra, lo que nos queda es un paisaje de ruinas, ya que las estructuras iniciales han sido destruidas. Pero aún dentro de ello, también podemos percibir una tenue luz de esperanza, al ver a todos los personajes finalmente liberados, incluyendo al mismo Félix.

Mariana de Althaus ha escrito una obra de teatro que no da tregua, y que de principio a fin nos revuelca como una brava ola, mostrándonos la ‘increíble’ realidad de la sociedad limeña, tan llena de taras aún sin resolver. Estas pueden ser las mismas que aquejan a otras sociedades provenientes de una historia de colonización, o incluso de aquellas que han sido

colonizadoras. En el prólogo a la publicación de sus obras, De Althaus comenta su proceso al escribir *El lenguaje de las sirenas*, cuando aún no había incluido a la criatura sobrenatural como parte de su trama: “Entendía que faltaba algo: un elemento perturbador, simbólico, algo que me trasladara a esa zona de la imaginación adonde no ingresan ‘las ideas’” (16). Esta intuición, como hemos visto en ese capítulo, fue acertada, sobre todo para abordar el tema de la discriminación, que muchas veces se queda en el espacio de ‘las ideas’ solamente.

La intervención de lo fantástico y de lo real maravilloso en la trama funciona no solo para evidenciar la crisis social presentada en los temas que se señalan, sino también como una forma de cuestionarlos, al menos en la ficción.



## CONCLUSIONES.

Esta tesis ha estudiado, en dos obras de teatro peruano, lo fantástico como medio para la crítica social. Me he concentrado en el caso específico de la sociedad limeña y he escogido dos obras de autores de esta capital, con trayectoria y reconocimiento en el medio: *Nunca llueve en Lima*, de Gonzalo Rodríguez Risco y *El lenguaje de las sirenas*, de Mariana de Althaus. Al escoger obras limeñas actuales, ha sido también mi propósito contribuir a la escasa investigación de teatro peruano que existe, ya que considero que aún no se presta atención suficiente a este campo. Otro de los objetivos de esta tesis ha sido elaborar una lectura propia de estos textos teatrales desde el enfoque de los temas de crítica social que en ellos seleccioné.

Trabajar cada texto teatral por separado, a pesar de que tienen temas en común, me ha permitido ofrecer una interpretación de cada obra y complejizar las ideas a medida que la tesis avanzaba: los conceptos y temas tratados en el primer capítulo han aparecido nuevamente en el segundo, pero con otro nivel de profundidad y desde un enfoque diferente. En el primer capítulo he demostrado que lo fantástico funciona como una red de elementos inmersos en la trama que facilitan la oportunidad de cuestionar un conflicto preexistente. Por otro lado, el propósito del segundo capítulo ha sido profundizar en los temas propuestos, sumándose uno nuevo, que ofrece una interpretación posible desde lo real maravilloso. Trabajar con Todorov y Caillois, desde una aproximación más tradicional, me ha permitido explorar conceptos clásicos de lo fantástico, mientras que Roas y Alazaraki me han otorgado una visión más contemporánea. En el capítulo siguiente he trabajado el concepto de Carpentier de lo real maravilloso, y he retomado lo fantástico y lo neofantástico para completar el marco teórico.

He demostrado, entonces, que en ambos textos teatrales se puede encontrar elementos

directos e indirectos que conforman el aparato de lo fantástico. Los elementos directos son aquellos que resultan más notorios, y que tienen un impacto mayor en la trama; tal es el caso de la lluvia en la obra de Rodríguez Risco y de la sirena en la obra de De Althaus. Los elementos indirectos son aquellos que aportan la atmosfera de lo fantástico y se manifiestan de manera más sutil, pero también aportando a la estructura fantástica de la obra entera. En *Nunca llueve en Lima* aparece el personaje de Daniela, que parece estar conectada con lo fantástico de manera inconsciente, manifestándose lo fantástico a través de la lectura del poker-tarot, así como el hecho de que su partida inmediatamente detiene la lluvia; por otro lado, tenemos la casona Sileri, que de manera ominosa se manifiesta a través de sonidos y algunas manifestaciones físicas, como las formas de luz que se proyectan desde las ventanas, y el chorro de agua que cae en el momento preciso. En *El lenguaje de las sirenas* tenemos como elementos indirectos al narrador, en la voz de uno de los personajes de la obra, que nos presagia lo que sucederá desde otro nivel de narración, y nos describe el mundo interior de algunos personajes; asimismo, tenemos al personaje de Camille quien, como Daniela, tiene una conexión con lo fantástico, pero aquí de forma consciente, mucho más activa y más determinante de los sucesos de la obra, ya que es el puente de comunicación entre la sirena y los demás personajes; y finalmente tenemos al mar que, a pesar de ser un elemento natural, es convertido por la pieza en un espacio misterioso donde habita lo fantástico (la sirena). Ambos parecen ser aliados.

Mi tesis también ha señalado los temas que son motivo de crítica social en los objetos de estudio, y cómo los elementos fantásticos y lo real maravilloso intervienen como parte su problematización y, en algunos casos, de su resolución. Estos temas, como he señalado, coinciden en ambas obras, pero son tratados desde distintas perspectivas o niveles de profundidad. La brecha generacional es una constante en ambas obras, y a partir de esta

brecha se revelan los temas de crítica social: conflicto de roles entre padres e hijos, la intolerancia a la neurodiversidad, la masculinidad tóxica y la discriminación por racismo y clasismo.

El conflicto entre padres a hijos es desarrollado en el capítulo correspondiente a *Nunca llueve en Lima*, donde la figura del padre se encuentra en desbalance causado ya sea por un intercambio de roles con los hijos –ellos asumen responsabilidades que no les corresponden— o por incapacidad de comunicación con la generación más joven. Aquí lo fantástico viene a forzar el diálogo y a impulsar en los hijos la decisión de liberarse. En *El lenguaje de las sirenas*, este tema tiene un enfoque diferente y se desarrolla desde la perspectiva de una masculinidad tóxica, ya que aquí no todos los personajes son padres o hijos, sino personajes masculinos con características que generan un ambiente de opresión, e incluso de violencia. Hay una figura dominante en la trama, que es el padre de la familia central, pero a éste se le suman dos personajes que buscan su aprobación y favores: el hijo y un socio.

El tema de la intolerancia a la neurodiversidad está presente en ambas obras, pero en distinta medida y participación en la trama. En la primera obra, Sebastián, el padre de Daniela e hijo de Rafael, es quien presenta el caso de neurodiversidad: lo fantástico viene a cuestionar la forma en que él mismo, y los demás, lidian con la discapacidad. En el segundo capítulo, el personaje de Camille es quién representa este tema, pero su función es mucho más activa en el desarrollo del conflicto y en su conexión con lo fantástico.

Los últimos temas son el racismo y el clasismo, que aún se mantienen en la sociedad limeña y que se perciben en los personajes que las dos obras nos proporcionan. En *Nunca llueve en Lima*, estos temas se presentan de manera más general, siendo el clasismo el más notorio. Lo fantástico, vale decir la lluvia que inunda la ciudad, obliga a los personajes a

cuestionarse sus ideas sobre discriminación para cambiarlas. En *El lenguaje de las sirenas*, el racismo es el tema central y la sirena chola es quién de manera más evidente viene a problematizarlo.

Así ha quedado comprobada mi hipótesis sobre la pertinencia de lo fantástico en estas dos piezas, como medio para la crítica social. Del mismo modo, he aportado una lectura de ambos textos desde los temas trabajados, así como desde la perspectiva de lo fantástico y, en el caso de la segunda obra, de lo real maravilloso. A continuación, presento las conclusiones a las que he llegado.

Primero, lo fantástico opera como una red que contiene todo el texto dramático, con elementos fantásticos directos e indirectos. Cada uno de estos elementos contribuye en distinta medida a la crítica social. En *Nunca llueve en Lima*, el elemento fantástico directo es la lluvia imposible, que se presenta al final del primer acto, pero antes de esto aparecen otros elementos indirectos que, de forma sutil, permiten crear una atmósfera capaz de dar la bienvenida a la lluvia, y que continúan operando a favor del cambio necesario en los personajes. La lectura que he elaborado de esta obra es que este pequeño ecosistema de los personajes en el lugar que habitan –la casona— son una muestra de una parte de la sociedad limeña, en la que una oligarquía agonizante e insostenible se niega a darse por acabada, y una clase media surge gracias a la educación y al trabajo, buscando instalarse en un espacio equitativo. Lo fantástico, entonces, viene a aportar a este cambio, tanto desde el elemento directo como desde los indirectos. Estos elementos indirectos son la oportuna y acertada lectura del poker-tarot por parte de Daniela, y las manifestaciones de la casona Salieri que la convierten en un objeto con vida propia. La forma en que se presentan estos elementos directos e indirectos está asociada a lo neofantástico, donde lo fantástico no aparece de forma abrupta, sino que emerge hacia la ‘realidad’ desde una capa que está por debajo de



ésta.

En *El lenguaje de las sirenas* también tenemos elementos indirectos que nos van introduciendo a lo fantástico antes de que aparezca un elemento directo contundente, que funciona como oponente principal de aquello que es motivo de crítica social dentro de la trama. La lectura que he elaborado de este texto teatral es que la discriminación racial sigue siendo una tara que se disfraza de comentarios superficiales y chistes y actitudes normalizadas, haciendo que muchas veces la discriminación pase desapercibida. El mar embravecido es una señal de lo insostenible que es esta situación y la sirena, chola y quechua hablante, es el elemento fantástico que rompe los estereotipos y creencias de los personajes hegemónicos. En la trama de *El lenguaje...* no solamente se plantea que los personajes tomen conciencia de su situación, sino que la obra presenta la destrucción de la estructura opresora. Nuevamente, esto no sucede solamente gracias al elemento fantástico directo (la sirena) sino que es un tejido del que los elementos indirectos también forman parte. Al inicio tenemos la presencia del narrador, que funciona como un oráculo que presagia una tragedia, así como la tenemos la inusual posibilidad de un tsunami. La sirena viene a ser el elemento directo de lo fantástico, ya que entorno a ella se desarrolla el conflicto, y se la presenta como un personaje con agencia propia. El mar es un elemento indirecto, que puede ser interpretado desde lo neofantástico ya que, siendo un elemento natural que forma parte de la realidad de los personajes, se convierte en una puerta hacia lo fantástico, siendo también el lugar donde habitan las sirenas. Asimismo, el mar demuestra tener voluntad propia, protegiendo a Camille y perdonando la vida de Félix al final de la obra.

Segundo, en ambos objetos de estudio lo fantástico llega a romper con una 'normalidad' vinculada a diferentes temas que son parte de los vicios de la sociedad y que,

además, generan tensiones entre los personajes. En el primer objeto de estudio, la lluvia viene a forzar la convivencia de los personajes, de esta manera enfrentando problemas interpersonales tanto al interior de las familias como entre ellas. No obstante, la trama permite que los personajes también hagan una reflexión interna sobre las decisiones que han tomado y los pasos que seguirán en el futuro, generando cambios importantes en sus vidas conforme avanza la trama. En la obra de De Althaus, la sirena llega a desestabilizar y a confrontar a los personajes acerca de la forma que tienen de percibir la realidad y a ellos mismos. La sirena chola y quechua hablante viene a romper las estructuras de poder. El principal 'afectado' es Félix, pero todos los personajes terminan confrontándose consigo mismos y confrontando las relaciones entre ellos.

Lo fantástico tiene el poder de llevarnos más allá de las 'ideas', como lo señala De Althaus en el prólogo de su libro, y nos permite 'desfamiliarizarnos' de lo que consideramos 'normal', como menciona Murphy en su introducción, ya que el gran problema de muchos de los vicios de nuestra sociedad es que los tenemos normalizados, y aproximarnos a ellos desde el realismo puede generar indiferencia o hasta rechazo. Lo fantástico permite replantearnos lo que entendemos como realidad e incluso cuestionarnos lo que hemos permitido que sea posible y 'normal' en nuestro entorno.

Tercero, mi tesis también ha demostrado que los textos alejados del realismo pueden lograr el mismo objetivo de ser un medio para la crítica social. Esto es lo real maravilloso en la obra de De Althaus. En *El lenguaje de las sirenas* realicé un análisis desde la perspectiva de lo real maravilloso para mostrar su potencial en un texto que tiene en el centro del conflicto la falta de aceptación y discriminación hacia una cultura originaria del contexto (en este caso, la cultura andina). Esta aproximación me permitió analizar determinados elementos sobrenaturales en la trama y cómo funcionaban como medio para

la crítica mediante mecanismos más relacionados con la cultura del contexto social. Sin embargo, lo fantástico sigue siendo la aproximación predominante en el objeto de estudio, y aquello que conecta ambas obras.

Cuarto, lo fantástico no cambia a los personajes, pero sí ofrece un contexto extraordinario que permite el cambio. No se trata de que lo fantástico genere una transformación ‘mágica’ que transforma la manera de ser o de pensar de los personajes, sino que los lleva al límite de una situación, generando así un quiebre. En *Nunca llueve en Lima*, lo fantástico permite que el personaje de Rafael acepte la idea del cambio al ceder su casa y entender que no está por encima de otros, sino que comparte el mismo suelo (literal y figurativamente) con otros que no tienen un apellido como el suyo. Por otro lado, Daniela y Roy deciden liberarse de la responsabilidad forzada que tenían con sus padres y vivir su propia vida; mientras que Juan Carlos y Gladys aceptan el final de su relación. En el caso de *El lenguaje de las sirenas*, no siempre se da un cambio completo en los personajes, pero sí se da el fin de una etapa: Paul deja de intentar complacer a su padre y de querer ser como él; Margot se decide a dejar Félix; Elvira se libera de su idea de ‘servidumbre’; Camille se reconecta con el mar y Félix se da cuenta de lo pequeño que es.

En suma, lo fantástico en el teatro tiene amplias posibilidades, y en Lima encontramos ejemplos como estas dos obras de teatro escogidas como objetos de estudio para mi investigación. Es mi deseo que esta tesis fomente la producción de más textos teatrales con elementos fantásticos que sirvan al propósito de comunicar las ideas de sus autores de maneras inesperadas y refrescantes. Del mismo modo, con esta investigación espero seguir fomentando el trabajo académico y crítico sobre obras de teatro peruano, que permitan un autoanálisis de nuestra producción dramática. La profesionalización del arte dramático en el país (una carrera profesional con título universitario) tiene alrededor de

treinta años de vida y, sin embargo, la investigación en este campo sigue siendo escasa; esto, sumado a la falta de una crítica especializada en el medio teatral, no permite un crecimiento sustancial en la calidad e innovación de los productos escénicos. Si el teatro es un reflejo de la sociedad, la falta de investigación sobre el teatro peruano es un reflejo de nuestra incapacidad de autoanálisis como sociedad. A más estudios y trabajos de investigación teatral, mayor crecimiento en la calidad de las producciones dramáticas, tanto escritas como performativas, y este es el deseo de esta investigadora hacia el arte que profesa.



## BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime. '¿Qué es lo Neofantástico?'. *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, 2001, pp 265-282.
- BRAVO, Jose Antonio. *Lo real maravilloso en la narrativa latinoamericana actual*. Lima: UNIFE, 1984.
- BRUCE, Jorge. 'Racismo y psicoanálisis' *Nos habíamos choleado tanto*. Lima: Universidad San Martín de Porres, 2007.
- CAILLOIS, Roger. 'Del cuento de hadas a la ficción'. *Imágenes, imágenes...*, 1ra ed., Edhasa, 1970.
- CARPENTIER, Alejo. 'Prólogo'. *El reino de este mundo*. La Habana: Pueblo y Educación, 1981.
- DE ALTHAUS, Mariana. 'El lenguaje de las sirenas' *Dramas de familia*. Lima: Penguin Random House, 2015, pp. 112-210.
- DUNCAN, Cynthia. 'Introduction: The Fantastic as Literary Genre' *Unraveling the Real: The Fantastic in Spanish-American Ficciones*. Filadelfia: Temple University Press.
- FREUD, Sigmund. 'Lo ominoso'. *Obras completas*. Vol XIVV, ed. James Strachey y Ana Freud, Amorrortu editores, 1988, pp. 217-251.
- GARCÍA, Licet. 'Breve panorama del discurso teórico sobre el género fantástico'. *Nomenclatura: Aproximaciones a los Estudios Hispánicos*, vol 6, 2018, pp 1-15.
- LAO, Mery. 'La sirena como símbolo'. *Las sirenas: historia de un símbolo*. México: Era, 1995, pp. 21-28.
- MURPHY, Patrick D., ed. 'Prologue'. *Staging the Impossible: The Fantastic Mode in Modern Drama*. Connecticut: Greenwood Publishing Group, Inc., 1992.

- NUGENT, Guillermo. 'Puro-impuro/limpio-sucio' *El laberinto de la choledad*. 2da ed. Lima: Universidad de Peruanas Ciencias Aplicadas, 2012, pp. 43-56.
- PADURA, Leonardo. *Lo real maravilloso: creación y realidad*. La Habana: Letras cubanas, 1989.
- PORTOCARRERO, Gonzalo. 'El fundamento invisible: función y lugar de las ideas racistas en la República Aristocrática'. *Mundos interiores: Lima 1850-1950*, Universidad del Pacífico, 1995, pp. 219-259.
- PRATT, Mary Louise. 'Modernidades, otreidades, entre-lugares'. *Desacato: revista de antropología social*, Primavera, Ciesas, 2000, pp. 21-38.
- RISK, Beatriz. 'La sociedad del espectáculo y la 'estética de lo real' en el teatro latinoamericano contemporáneo'. *Gestos: revista de teoría y práctica de teatro hispánico*, vol. 30, no.60, University of California. Irvine, 2015, pp 33-46.
- ROAS, David. 'El miedo'. *Tras los límites de lo real*, 1ra ed. Digital, Páginas de Espuma, 2016, pp 73-101.
- 'La amenaza de lo fantástico'. *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, 2001, pp 7-46.
- RODRÍGUEZ RISCO, Gonzalo. *Nunca llueve en Lima*. Versión Temporada Teatro Británico, 2016.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*, Editora El Comercio, 2000, pp 21.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Mexico D.F.:Premia, 1980.
- TORO MONTALVO, Cesar. 'Mitos de la sierra'. *Mitología del agua en el Perú*. Lima: Sociedad Geográfica de Lima, 2017.
- VELARDE, Sergio. 'Entrevista a Gonzalo Rodríguez Risco'. *El oficio crítico*. 2 de febrero, 2017. Consulta: 9 de septiembre, 2020.

<http://eloficiocritico.blogspot.com/2017/02/entrevista-gonzalo-Rodríguez>

-

risco.html

