

Universidad Internacional de La Rioja

Maestría en Teatro y Artes Escénicas

*Dramaturgia femenina en Lima: Estudio comparativo
entre la obra de Sara Joffre y Estela Luna.*

Trabajo fin de maestría presentado por:

Daisy Sofía Gabriela Sánchez Bravo

Director:

Dr. Benjamín Castro Ruíz

Ciudad de México

Fecha: 10 de enero del 2022

Resumen

El presente trabajo que lleva por título Dramaturgia femenina en Lima: Estudio comparativo entre la obra de Sara Joffre y Estela Luna; tiene como objetivo general examinar la dramaturgia femenina de la última mitad del s. XX a partir del estudio comparativo de dos de las dramaturgas más emblemáticas del Perú: Sara Joffre y Estela Luna desde dos de sus obras más emblemáticas: En el Jardín de Mónica (Joffré, 1961) y Eva no estuvo aún en el paraíso (Luna, 1971). La metodología empleada es el análisis comparativo histórico y del análisis de los componentes dramáticos. Los resultados obtenidos nos muestran la influencia que representó el contexto de cambios de los años sesenta y setenta que influyeron fuertemente en la producción dramaturgical de las autoras. Así mismo, que podemos encontrar un espíritu de ruptura con los cánones establecidos desde la normatividad de la tradición, buscando tener una propia voz estética y estilística.

Abstrac

The present work entitled Feminine Dramaturgy in Lima: Comparative study between the work of Sara Joffre and Estela Luna; Its general objective is to examine the female dramaturgy of the last half of the s. XX from the comparative study of two of the most emblematic playwrights of Peru: Sara Joffre and Estela Luna from two of their most emblematic works: In the Garden of Mónica (Joffré, 1961) and Eva was not even in paradise (Luna, 1971). The methodology used is the historical comparative analysis and the analysis of the dramatic components. The results obtained show us the influence represented by the context of changes of the sixties and seventies that strongly influenced the dramaturgical production of the authors. Likewise, that we can find a spirit of rupture with the canons established from the normativity of tradition, seeking to have its own aesthetic and stylistic voice.

Palabras clave:

Dramaturgia Femenina, Teatro Peruano, Sara Joffre, Estela Luna.

Keywords:

Female Playwright, Peruvian Theater, Sara Joffre, Estela Luna.

Índice de contenidos

ÍNDICE DE CONTENIDOS	4
1. INTRODUCCIÓN	5
1.1 JUSTIFICACIÓN	6
1.2 OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	7
2. MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	7
2.1 LA NO VIOLENCIA COMO FORMA DE ACTIVISMO DESDE LAS ARTES.....	9
2.1 FEMENINA, FEMINISTA O HECHO POR MUJERES	10
2.2 DRAMATURGIA FEMENINA.....	11
2.3 DRAMATURGIA FEMENINA EN AMÉRICA LATINA	13
2.4 DRAMATURGIA FEMENINA EN PERÚ.....	14
2.5 SARA JOFFRE: VIDA Y OBRA.....	15
2.6 ESTELA LUNA: VIDA Y OBRA	17
3. METODOLOGÍA	18
3.1 ENFOQUE, ALCANCE Y DISEÑO	19
3.2 ESTUDIO COMPARATIVO HISTÓRICO	21
3.3 ESTUDIO COMPARATIVO DESDE EL ANÁLISIS DEL TEXTO DRAMÁTICO	23
5. CONCLUSIONES	33
6. LIMITACIONES Y PROSPECTIVA	37
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	39

1. Introducción

Según Doménech (2016), dramaturgia se denomina al arte de escribir obras dramáticas y se le dice dramaturgo al que las escribe, al autor dramático. Escribir obras de teatro como profesión y arte tiene larga data y registro (p. 16). La dramaturgia femenina en América del Sur viene siendo visibilizada desde finales del siglo XX. Es por ello que encontramos varios artículos, libros y eventos en Perú y otros países de la región sobre obras de temática femenina, feminista y hecha por mujeres. Como señala Ravetti & Rojo (1997), se trata de reescribir la historia literaria sin necesariamente entrar en un juego de poderes pero incluyendo elementos de *lo otro* que reestructure el orden previo.

Un panorama alentador es el que muestra García Ferrón & Ross – Berenger (2017) quienes afirman que en la escena española “la proporción de estrenos de obras escritas por mujeres en la primera década del siglo XXI era comparable a la que existía prácticamente un siglo antes” (p. 10). En Perú sucede algo similar como lo dice Guichot (2014) << La dramaturgia femenina, recogida escasamente en la historia oficial de la literatura peruana, posee desde finales del siglo XIX voces de dramaturgas que se suceden con éxito y permanencia en cada una de las generaciones.>> El registro de autoras peruanas es muy amplio iniciándose desde 1960.

Sara Joffré y Estela Luna son autoras peruanas importantes del s. XX por sus temáticas, la constancia en su trabajo, la variedad de éste que iba desde teatro para niños, teatro de denuncia social y algunas piezas más simbólicas y menos figurativas. Ambas ya fallecidas, dejan un amplio trabajo que consideramos debe ser estudiado y puesto en valor para las futuras generaciones. Luna es reconocida en su real dimensión a raíz de su partida, homenajeándola con una publicación con sus obras más destacadas en diciembre del 2020 por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático. (ENSAD)

Desde el punto de vista académico, consideramos que estudiar a dos dramaturgas coetáneas, con una abundante producción y de intereses similares y/o complementarios nos pueden ayudar a aclarar y reconocer el ambiente, características y otros elementos que tengan en común y aquellos elementos que sean diferentes a pesar de ser escritoras de una misma época en el Perú del siglo XX. De esta forma poder aportar al mapa de la dramaturgia femenina de esa época.

Hacer un estudio comparativo de su obra representa no solo el deseo de realizar un estudio exhaustivo a nivel de análisis dramático sus implicancias con el contexto que les tocó vivir y con el cual establecen un diálogo desde su papel de artistas de su época. Además consideramos que dado que ambas vivieron y desarrollaron su carrera de escritoras en espacio y tiempo compartido (Perú de mediados del siglo XX hasta las primeras décadas del siglo XXI) puede ser valioso el aporte que este estudio pueda brindar sobre la escritura femenina y de ese tiempo.

1.1 Justificación

Hasta ahora lo que hay en los estudios sobre autoras peruanas del siglo XX, son reseñas, descripciones de obras y registro de nombres. No hay aún un estudio exhaustivo de los universos y menos aún poder estudiar a dos o más autoras de un mismo período para encontrar sus similitudes y diferencias con el afán de conocer ese universo de común referencia, una visión de mundo desde la perspectiva femenina; en este caso dos dramaturgas del siglo XX.

Y es esto lo que me planteo: reconocer a estas dos mujeres escritoras que desarrollaron sus carreras en la Lima de la segunda mitad del siglo XX desde su universo personal, desde la forma y el fondo de algunas de sus obras más representativas que nos permitan establecer vasos comunicantes, cercanías y distancias en dos escritoras importantes y valiosas tanto por sus obras, la posibilidad de editar o circular sus piezas, sus temáticas, pensamiento y formas novedosas de escribir teatro.

Para ello haremos un estudio comparativo de dos obras: En el jardín de Mónica de Sara Joffre y Eva nunca estuvo en el paraíso de Estela Luna. Partiremos de cuestiones histórico – contextuales que rodeaban a ambas autoras para luego y a partir del estudio de los componentes dramáticos poder adentrarnos en sus universos creativos ficcionales a partir de la metodología propuesta por Lajos Egri.

1.2 Objetivos de la investigación

1.2.1 Objetivo General

Examinar la dramaturgia femenina de la última mitad del s. XX a partir del estudio comparativo de dos de las dramaturgas más emblemáticas del Perú: Sara Joffre y Estela Luna.

1.2.2 Objetivos Específicos

1.2.2.1 Visibilizar la dramaturgia femenina limeña de la última mitad del s. XX a partir del estudio comparado de dos de ellas: Sara Joffre y Estela Luna

1.2.2.2 Analizar la obra de ambas autoras utilizando el método comparativo desde su contexto histórico y el análisis de la construcción dramática.

1.2.2.3 Identificar las semejanzas y diferencias entre ambas autoras; y con ello poder entender mejor el universo de la dramaturgia femenina de última mitad del s. XX

2. Marco teórico y estado de la cuestión

Introducción

Como señala Serrano, V (1994) << Acercarse al teatro contemporáneo desde una perspectiva investigadora para estudiar a quienes lo representan... y plantear su estado actual es siempre difícil >>. Hay dificultad en el acercamiento a los autores, textos y su registro. Mucho más si se trata de mujeres. Entonces, dice Serrano, el rescate llega a ser una empresa titánica (p. 343).

La mayoría empieza a escribir de manera privada y por expresarse dramáticamente como señala Serrano. Les resulta, continúa la misma autora un espacio muy público y sienten como si se desnudaran ante todos. Por otro lado están las consideraciones del mercado literario que consideran a las dramaturgas mujeres como un grupo minoritario o de elite como indica Serrano, y que representa un riesgo de experimento que muchos no están

dispuestos a correr. Toda esta es la problemática que rodea al movimiento cultural que la autora llama *dramaturgia femenina*. La crítica literaria se ha ocupado de muchos novelistas y poetas, pero en la dramaturgia el panorama era desolador como señala la autora. (p. 343 – 344)

En los 80, Patricia O' Connor aporta datos sobre la dramaturgia española femenina y a partir de ello las autoras españolas son más visibilizadas en el espectro editorial y de estrenos. Sin embargo, este auge duró poco, como señala Serrano, porque se volvieron a las viejas prácticas de mayor espacio para la dramaturgia hecha por hombres que aquella hecha por mujeres.

No hace mucho tiempo que la mujer se incorporó de manera pública y colectiva a la creación del texto teatral. Por ello, es buena aún la parcelación según Serrano porque aún resulta novedoso y desconocido este tipo de escritura. Además, las escritoras están en la búsqueda de un lenguaje propio. El objetivo del trabajo de Serrano es avivar el interés por este movimiento. Su rango de trabajo está entre 1983 y 1986, teniendo como referente la constitución de la Asociación de Dramaturgas que ya no tiene vigencia en la actualidad.

Al acercarse al teatro escrito por mujeres, surgen muchos cuestionamientos, por ejemplo de si es que hay alguna diferencia en la escritura dependiendo del género del autor. Griselda Gambaro se preguntaba si es posible y deseable una dramaturgia específicamente femenina. Y responde:

La contribución al teatro de las dramaturgas es independiente de su sexo, pero nace de su propia identidad que también tiene sexo, naturalmente. Nuestra identidad, señala, nos viene de nuestra inserción en el mundo, de la mirada que lancemos a este mundo intentando desentrañar sus riquezas, carencias y conflictos. Yo no creo que las mujeres tengan que escribir un teatro especial en tanto mujeres. Deben escribir un teatro especial y una contribución especial al teatro en tanto valor intrínseco de las obras, por la propuesta ética, por la riqueza de la imaginación, de síntesis y de juego que encierran las obras. (Gambaro, G. 1980. p. 21)

2.1 La no violencia como forma de activismo desde las artes

Judith Butler se pregunta en su libro *La fuerza de la no violencia* qué es violencia y qué no lo es. Para algunos, las palabras pueden ser expresiones de violencia y para otros solo el golpe es lo que hace referencia a ella. (p. 13 – 14). Las instituciones públicas, como señala Butler, son las que califican socialmente qué es y qué no es violencia. A veces una manifestación, acampes, boicots, asambleas y huelgas pueden ser consideradas formas de violencia aunque no haya lucha física, como señala Butler, y otras formas de violencia más sistémica y estructural contra grupos raciales, sociales y sexuales. (p. 15)

Entonces, Butler propone la no violencia como una práctica de resistencia frente a otras prácticas violentas que parecen justificarse y ser obvias. Son actos o procesos que enfrentan prácticas violentas y de manera sostenida. Esto último, señala la autora, que:

<< ...no podemos pensar la no violencia simplemente como la ausencia de violencia o como el acto de refrenar el impulso de cometer violencia sino como un compromiso constante, incluso como una forma de reorientación de la agresión con el objetivo de afirmar los ideales de igualdad y de libertad>> (p. 41)

Como señala Butler, en una de sus propuestas es que <<...la no violencia carece de sentido sin un compromiso con la igualdad>>. Sistémicamente o estructuralmente hay vidas, según Butler, que merecen ser defendidas y otras no tanto y dice una de las razones es que <<... sus vidas no se consideran dignas de llorarse o de duelo>>. Las razones pueden ser muchas para Butler desde racismo, xenofobia, homofobia, misoginia y el desprecio por los pobres o desposeídos>>. Ella se pregunta: << ¿Qué hace que una vida sea valiosa? ¿Qué es lo que determina la desigualdad a la hora de valorar diferentes vidas?>>. Nos habla de prácticas de la no violencia, de la resistencia que sean vigilantes. (p. 42 – 43)

Butler introduce el término de *relacionalidad en la vida* para las distintas formas de vida e incluye el concepto de interdependencia tanto de otros seres vivos como de todo aquello que puede rodear a esta vida y que contribuya a su mantenimiento y viceversa para sobrevivir. La violencia, señala la autora, intensifica la desigualdad

social. Así mismo, asevera que, <<la crítica de la violencia no es lo mismo que la práctica de la no violencia, aunque ninguna práctica puede emprenderse sin esa crítica. >> (p. 167 – 169)

En otra parte, Butler cita a Freud al hablar de la pulsión de muerte y destrucción que se enfrenta siempre a la búsqueda de todo lo que permita la vida, la supervivencia y el desarrollo. Aunque esta pulsión (la de muerte) parece, como señala la autora *inconquistable*, <<solo una parte de nuestra naturaleza orgánica desea que seamos pacifistas, la que valora los sentimientos de solidaridad, aquellos que buscan deshacerse de las fuerzas de la destrucción...>>. Freud convoca a esa parte de nosotros que busca la paz y que solo puede suceder ello <<... donde el crecimiento de la cultura ha producido un resentimiento hacia la guerra...>> (como se cita en Butler, 2020, p. 208). Cerramos esta propuesta de Butler, señalando que lo que ella llama como el crecimiento de la cultura frente a la pulsión de muerte o violencia va desde las prácticas educativas, culturales vistas como valores transmitidos por los grupos a los cuales pertenecemos y el uso de las prácticas culturales – artísticas para poder enfrentar como forma de no violencia esta situación permanente de muerte y violencia.

2.1 Femenina, feminista o hecho por mujeres

¿De qué hablamos cuando nos referimos a dramaturgia femenina, feminista y hecha por mujeres? ¿Son lo mismo? El teatro femenino trata temática relacionada con el universo femenino y puede ser escrito por mujeres y hombres. El teatro feminista es el realizado desde una perspectiva política feminista y considerado como una agencia política, es decir como señala Castro (2007) <<como una forma de acción política que busca producir un efecto que transforme las constricciones culturales por medio de diversas prácticas simbólicas y materiales. >> (p. 12). Y la dramaturgia hecha por mujeres es como algunas de ellas señalan diversa y que en la gran mayoría de los casos parece aún muy correcta, pero que cumple el rol de contar historias. Aún dentro de un proceso de aprendizaje de

descubrirse a ellas mismas como expresa María José Pizarro, actriz, periodista y dramaturga entrevistada por Jodar, P (2020) en su trabajo *Desmitificación, reivindicación y lucha: feminismo en las dramaturgias del s. XXI* trata de ofrecer al teatro actual escrito por mujeres utilizando como denominador común su componente feminista. Escribe, en primer lugar, sobre los antecedentes históricos de las autoras que trabajan en la actualidad para luego terminar con un acercamiento a treinta textos del siglo XXI elegidos por su relevancia (estrenos, publicaciones o premios) clasificándolos en tres temas fundamentales: la denuncia de la desigualdad de las mujeres en el arte, la lucha contra la violencia de género (institucional, simbólica o física) y la preocupación por otros tipos de desigualdad.

Señala Falcón, L. (2014) en su *Feminismo en tiempo de crisis* que la perspectiva feminista aparece como una ideología filosófica, un movimiento social y un programa político que recoge problemas mundiales derivados de la crisis global pero también ofrece un marco legitimador de las aportaciones de las mujeres a la conformación de un mundo más justo (como se cita en Jódar, 2020). Es como plantea Amelia Valcárcel (2006) en su *Ciudadanía global: sobre identidades, feminismo, globalización y multiculturalidad* un feminismo universalista que pretende luchar por la igualdad pero también denunciar otras discriminaciones fruto del mundo globalizado (como se cita en Jódar, 2020)

Para Ravetti, G. (1997, p. 104), se trata de <<reivindicar la participación de las expresiones de *Lo otro*>>. Se trata desde su perspectiva de <<un estudio subalterno de la línea de la poscolonialidad desde una perspectiva latinoamericana enfocada en la producción literaria de la mujer, específicamente de la dramática>>. Rizk, B (1992, p. 248) señala que a partir de los ochenta la teoría y la práctica feminista en el mundo de las letras y específicamente en el teatro ha ido cobrando auge y esto lo podemos ver no solo en Colombia que es el contexto sobre el cual escribe Rizk, sino en algunos otros países latinoamericanos como Perú; se empiezan a escuchar las voces de las dramaturgas y algunas mujeres empiezan a tener puestos relevantes en sus instituciones.

2.2 Dramaturgia Femenina

Para Cypess (1980), una muestra de que el teatro es el género que mejor manifiesta la realidad es como refleja el papel que ha tenido la mujer en el mundo teatral y en la sociedad misma también. Su pasividad y silencio se repiten tanto en el medio teatral a través de la historia como en su presencia social. Y esta autora se pregunta: << ¿Cómo han trabajado las circunstancias sociopolíticas y psicológicas en contra de la expresión libre de la mujer y en contra de su reconocimiento como dramaturga?>> (p. 63)

Señala la misma autora que <<el talento o reconocimiento de las autoras no depende solo de ellas y su trabajo sino que y sobre todo de las condiciones socio histórico que las rodean>> (Cypess, 1980, p.65). Así mismo, ella reconoce que <<puede decirse que existe una tradición en la dramaturgia femenina pero que es difícil seguirle la pista porque muchos de los tratados sobre teatro en Europa fueron escritos por hombres que pusieron énfasis en difundir la escritura de dramaturgos hombres>>. Además, en muchos casos, algunas mujeres literatas firmaban con seudónimos masculinos para poder ser publicadas y tomadas en cuenta. Cypess pone de ejemplo al caso presentado por Sidrid Novak (1972) en *The invisible woman: the case of the female playwright in German Literature* citada por Cypess (1980, p. 65) quien señala a la monja sajona Hrotsvitha de Gandersheim como la primera dramaturga de quien se tiene noticias. Ella escribió entre el fin de la tragedia latina (año 65 d.c) y principios del siglo XII. Se destaca en la reseña de su obra el carácter didáctico contra los pecados mundanos, pero esta óptica parece ser hecha no desde la visión femenina desde la que se puede observar una obsesión por el acto sexual de la violación que parece expresar, según Cypess, el pecado masculino y al opresión de la mujer. La problemática de interpretación de los textos femeninos lejos de la visión femenina es un problema que continua a través de los siglos.

No será hasta el s. XVI, con la comedia del arte que la mujer tiene otra oportunidad en el teatro con la llegada de Vittoria Pissimo e Isabella Andreini quienes fueron escritoras de sus propios universos dramáticos y contribuyeron con el desarrollo de la comedia. La siguiente dramaturga es hispana: Sor Juana Inés de la Cruz, en la que destaca según Cypess (1980, p.66) la profundidad de sus temas y la sutileza de su expresión. Como Hrotsvitha, Sor Juana conocía la tradición teatral en general y utilizaba algunos aspectos de ésta, pero también solía burlarse de los patrones establecidos. La prueba de esta tesis está según Juan José

Arrom (1973) que la cita en su *Cambiantes imágenes de la mujer en el teatro de la América virreinal*, en la comedia que escribe Sor Juana Inés, *Los empeños de una casa* que parodia *Los empeños de un acaso* del famoso Calderón de la Barca. Pero para Arrom es posible adentrarse en los contrastes entre las dos obras y encontrar que Sor Juana tramó cambios importantes en su obra; la mujer ya no es un juguete de los hombres sino que es ella quien juega con él. Ella está más atenta a la relación hombre – mujer y critica los límites impuestos a la mujer como ser humano. (como se cita en Cypess, 1980, p. 66)

2.3 Dramaturgia femenina en América Latina

Después de Sor Juana en el mundo latinoamericano, inglés y europeo como señala Cypess (1980) hay casos raros de la presencia de dramaturgas. Esta autora menciona a Gertrudis Gómez de Avellaneda en Cuba y Carmen Hernández de Araujo en Puerto Rico como figuras del s. XIX. En el siglo XX. Según la misma autora se verá que en la primera mitad en los países hispanoamericanos hay un número creciente de mujeres que utilizan el teatro para presentar su visión del mundo. Una figura que para Cypess no ha recibido el reconocimiento que se merece como dramaturga además de poetisa es Alfonsina Storni. Frank Dauster al comentar dos de sus farsas señala que *Antes de que se inventara el teatro del absurdo, lo cultivaba Alfonsina Storni* (como se cita en Cypess, p.66). Esto indicaría, dice la autora, que la mujer en el drama ha podido ingresar en nuevos caminos, pero no siempre fue seguida o reconocida por los críticos. (p. 66)

Gabriela Ravetti y Sara Rojo hacen un estudio de la dramaturgia de algunas escritoras latinoamericanas que se orienta dentro de lo que se conoce actualmente como los estudios poscoloniales (p. 104) desde una perspectiva latinoamericana. Para ello seleccionan a tres escritoras: Raquel de Queiroz (Brasil), Griselda Gambaro (Argentina) y a María Inés Stranger (Chile) considerando que han contribuido al proceso de descolonización y deconstrucción del modelo patriarcal en América Latina. Ellas – dicen Ravetti y Rojo - han creado sus propias formas de reapropiarse del lenguaje dramático y de reescribir la historia y la cultura. Han cuestionado las imágenes de la mujer y dado otras luces más representativas del estatus

aspirado. Han buscado sobre todo una palabra propia, una voz y un pensamiento que subvierte el orden establecido.

Mucho queda todavía por hacer, como señala Cypess, la obra de la mujer sigue ocupando un papel secundario en el mundo teatral. Lo importante es resaltar la contribución femenina cuando esta ocurra y saber apreciarla cuando la visión femenina aparezca; sabiendo que la expresión femenina también atañe a lo universal y que sus mejores exponentes trascienden las barreras nacionales y sexuales. (p. 67)

2.4 Dramaturgia femenina en Perú

Aida Balta en *Historia General del Teatro en el Perú* (p. 216 – 331) cita a varias autoras que considera representativas: De los 60, Sara Joffre, en los 90, Alicia Saco, Celeste Viale, Marcela Robles y Daisy Sánchez. Agregaríamos a Sarina Helfgot y Estela Luna a partir de los años 60. Hablaremos de algunas de las autoras citadas por Aida Balta. En los 60 además de Sara Joffre, destacan Estela Luna, de la cual hablaremos más adelante y Sarina Helfgot (Chiclayo, 1928) (Página de los dramaturgos del Perú), dramaturga desde 1953 en que escribe en La Red. Es autora de obras como: *La Jaula*¹ (Premio de teatro 1961 de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Intermedio y carta de Pierrot (1961); *Antígona* y *La Sentencia* (1964).

Sobre las autoras que destacan en los años noventa según Balta (p. 308 – 315) tenemos a: Alicia Saco, actriz egresada de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica; optó por la escritura a partir de los años noventa. Dos de sus obras de teatro: *Transitando* y *Sombras* obtuvieron el premio único de dramaturgia del Centro Latinoamericano de Investigación Teatral (CELCIT – Perú) en los años 1993 y 1998, respectivamente. Celeste Viale, dramaturga, directora y actriz, ha sido miembro de los grupos de teatro Alondra y Telba. Como autora ha destacado en los años 90 con sus obras: *En un árbol sin hojas* (1991) y *Zapatos de Calle* (1999). Marcela Robles, poeta, dramaturga y periodista; en 1988 escribe su primera obra *Mujer: modelo para armar* que en ese mismo año fue montada por el director Carlos Tolentino. Esta obra junto con *Género desconocido* (1990) y *Contragolpe* (1992) se publican

¹ *La Jaula* (1961) ha sido traducida al inglés y holandés.

en 1999 bajo el sello de El Santo Oficio. Balta menciona dos obras más de la misma autora: *Ésa es la cuestión* (1996) y *Una especie de ausencia* (1999). Daisy Sánchez Bravo, directora, actriz, crítica teatral y dramaturga (Balta, 2000, pág. 313 – 315.); considerada una de las autoras jóvenes más representativas, Balta registra sus tres primeras obras: *Remember Tarapoto* (1996), *Posdata: reunión urgente* (1998²) y *Morada Cero* (1999).

En el 2019, Rossana López – Cubas entrevista a varias jóvenes dramaturgas que en los últimos cinco años se han destacado por ser directoras, actrices y dramaturgas; así mismo porque sus obras a opinión de López – Cubas han roto los cánones establecidos. Ella menciona a: Mariana de Althaus, Claudia Sacha y Paloma Carpio, entre otras.

Mariana de Althaus (ECURED) es dramaturga y directora de teatro muy activa en el medio teatral limeño. Entre sus obras destacan: *Tres historias del mar* (2003), *Criadero* (2011) y *El sistema solar* (2012). Claudia Sacha (López - Cubas, 2019) viene de una familia de artistas (su madre y su padre son actores). Ella a partir de los veinte años es que decide incursionar en la escritura teatral y en los últimos diez años también es guionista de televisión. Se ha formado de manera informal en diversos talleres y de manera autodidacta. Paloma Carpio (López - Cubas, 2019) es graduada de la especialidad de Artes Escénicas de la PUCP, trabaja desde la dramaturgia de sala acompañando procesos de creación colectiva de la agrupación a la que pertenece, *Tránsito - Vías de comunicación escénicas*.

2.5 Sara Joffre: Vida y Obra

Sara Joffre (Biblioteca de la UNMSM)(Callao, 1935 – 2014) empieza su trabajo como dramaturga en 1961 con las obras *En el Jardín de Mónica* y *Cuento alrededor de un círculo de espuma* puestas por el grupo Alba en el Club de Teatro de Lima; institución que también publica las obras. En 1963, crea el grupo Homero, teatro de Grillos, pionero del trabajo con niños.

² La fecha que señala Balta es 1988, pero hay un error en el año, la obra se escribió en el año 1998 y se puso en escena con el Grupo Geniecillos Dominicales en el año 1999 en una temporada en la Alianza Francesa de Lima – sede Miraflores.

Como promotora y gestora cultural (Biblioteca de la UNMSM), Sara fundó en 1974 la Muestra de Teatro Peruano, evento que por muchos años permitió la circulación y valoración de espectáculos de Lima como de otras regiones del Perú. En 1986, funda también la Muestra de Teatro Universitario. En el campo de la publicación y edición destaca la autogestión de la Revista Muestra, que sirvió como espacio para la promoción de nuevos dramaturgos peruanos. Por su gran labor y contribución al arte teatral, el Instituto Nacional de Cultura la distinguió como personalidad Meritorio de la Cultura en el 2010.

En el plano de la dramaturgia a decir de Ruth Escudero, reconocida directora peruana, señala que es *una dramaturgia extraña, no simple sino compleja... como para interpretarla de diferentes maneras*. Según se menciona en el Programa de Presencia Cultural de TV Perú sus obras muestran una consciencia política entorno a la realidad nacional y un estilo vanguardista. A decir de Ximena Arroyo (Presencia Cultural, 2017), actriz peruana, al referirse a la obra *En el jardín de Mónica* dice que se trata de *una historia con una poética distinta, una historia no convencional*. Sobre la obra *Una guerra que no se pelea*, César de María, dramaturgo peruano, dice distinguirla por *ser una obra muy especial para adultos que desde material documental nos habla del aborto y que fue publicada en Estados Unidos por esa visión muy particular de lo femenino*. Y finalmente, *Bagua: ni grande ni chica* (Presencia Cultural, 2017), obra publicada póstumamente en la que reflexiona sobre los conflictos interculturales en el Perú.

Aquí la lista de sus obras teatrales:

- En el jardín de Mónica (1961)
- Cuento alrededor de un círculo de espuma (1961)
- Se administra justicia (1968)
- Se consigue madera (1968)
- Pre – texto (1968)
- Los tocadores de tambores o la parábola del servilismo (1974)
- Una obligación (1974)
- Una guerra que no se pelea (1979)
- Pañuelos, bandera, nubes (1989)
- La hija de Lope (1989)

- Niña Florita (1990)
- La madre (1994)
- Camille (1999)
- Camino de una sola vía (2000)
- El Lazarillo (2000)
- Monólogo n° 01 (2000)
- Bagua: ni grande, ni chica (2017) (Plataforma Digital Única del Estado Peruano, 2014)

2.6 Estela Luna: Vida y Obra

María Estela Luna López (1943 – 2020), es considerada una maestra y creadora extraordinaria por Yazmín Loayza en la presentación que hace de la autora en el libro en homenaje a esta autora (ENSAD, 2020, p. 7). Toda su obra tiene una mirada puesta en el Perú, sus temas y problemáticas universales. El texto publicado por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD, 2020, p. 7) recoge nueve obras de teatro, la mayoría no publicadas de Luna que reflejan en opinión de Loayza a una gran pensadora, visionaria y artista comprometida. Así mismo se señala en la presentación algo que se viene corroborando en otras autoras teatrales, ese incomprensible olvido histórico y del mundo que se abre a través de la publicación de sus creaciones.

Queda, como señala al final de la presentación del libro, Loayza pendiente la edición de un segundo volumen: *Estela Luna: obras de teatro para niñas y niños de cero a mil años*. Al 1984 como señala María Inés Vargas del Fondo Editorial de ENSAD, El Centro Peruano del Instituto Internacional de Teatro - Unesco (ENSAD, 2020, p. 9) registraba el estreno de cuatro obras de Estela Luna: *Eva No estuvo en el Paraíso (1971)*, *Collage (1971)*, *El Lobo viste de mandil blanco (1972)* y *¿Qué tierra heredarán los mansos? (1979)*. En la sección Puestas en escena en el extranjero, figura el montaje de *Eva no estuvo en el paraíso* realizado por el grupo The Black Alley en EE.UU en el año 1973; y un montaje de *Collage* en Argentina, en 1984³.

³ No se especifica el grupo o productora a cargo.

Adelantada a su época en tratar el tema del feminismo en el teatro, agrega Vargas, M (ENSAD, 2020, p. 10) es una de las pioneras de la dramaturgia escrita por mujeres en el Perú. El estreno de sus obras en 1971, es decir de: *Eva no estuvo en el paraíso* y de *Collage* se llevó a cabo en el Club de Teatro de Lima, con el elenco de Los Grillos, liderados por Sara Joffre y bajo la dirección de Víctor Galindo.

El maestro Ernesto Ruez, continúa Vargas cita a la obra de *Pecadoras a la hora del té* en su blog *El Consueta*⁴. En el texto de ENSAD figura esta obra, junto con las ya estrenadas y algunas otras como: *El antojo de Percy*, *Balada para recordar*, *Cuando el mundo se rompió*, *El hueso del horizonte*, el monólogo *La candidata* y la obra *El espacio*. No sería descabellado afirmar, dice Vargas, que la aguda consciencia crítica de Estela Luna sobre su entorno haya surgido de su vocación de maestra. Luna partió a los 77 años sabiendo que lo que había vaticinado en su obra *¿Qué tierra heredarán los mansos?* (1979) un mundo de mascarillas treinta años delante en el futuro nos ha alcanzado.

3. Metodología

Para dar respuesta a los objetivos planteados en el trabajo de investigación hemos elegido una obra de cada autora: *Eva nunca estuvo en el paraíso* (1971) de Estela Luna y *En el jardín de Mónica* de Sara Joffre. (1961). El análisis elegido es el comparativo desde sus contextos históricos que influyen decididamente en su producción creativa (sea para reafirmar ciertos contenidos y formas de la época o para romper con ellos erigiéndose como una vanguardia.) y así mismo desde sus poéticas y completándolo con un estudio semiótico teatral.

El método comparativo como señala Nohlen (2013) << *es el procedimiento de comparación sistemática de objetos de estudio que, por lo general son aplicados para llegar a generalizaciones empíricas...>>> Empleado sobre todo en las ciencias sociales, este método tiene una larga tradición y un variado modo de interpretarlas: como sinónimo de comparación, de análisis comparativo o de investigación comparativa (comparative*

⁴ Link del blog: <https://bit.ly/EstelaLunaBlog>

research) incluyendo el estudio de casos desde una perspectiva de estudio comparado. (p. 41)

Los estudios comparados pueden ser cuantitativos y cualitativos (Nohlen, 2013, p. 41), en nuestro caso si bien nos detendremos más en lo cualitativo, haremos algunas precisiones sobre las características morfológicas de ambas obras que sean relevantes para la investigación. Tonon, G. (2011) dice que << la tradición muestra tres modos de utilización de la comparación en estudios sociales: el análisis histórico, el análisis estadístico y los estudios cualitativos. >> En nuestro trabajo estaremos cerca del análisis histórico y los estudios cualitativos.

3.1 Enfoque, alcance y diseño

Desde el estudio de dos obras de teatro; una por cada autora, buscaremos deducir desde el estudio comparativo (histórico y desde el análisis del texto) algunos elementos que caracterizan a la dramaturgia femenina de la última mitad del s. XX. Ello nos permitirá visibilizarla y conocerla en mayor profundidad a partir de la perspectiva histórica, poética y semiótica.

Nuestro trabajo si bien será básicamente cualitativo, tendrá algunos componentes cuantitativos sobre todo al hacer la comparación de las estructuras en ambas obras. Es decir, será un enfoque mixto, pues haremos un acercamiento a la realidad de las piezas desde ambas perspectivas.

El alcance de nuestro trabajo será en un principio exploratorio, pues no hay un estudio previo de este tipo ni sobre las autoras, ni sobre estas obras en particular y con ello buscamos ampliar la visión que sobre la dramaturgia femenina latinoamericana, en particular peruana desde el estudio de estas obras de Sara Joffre y Estela Luna. También nuestro trabajo tendrá un momento para la parte descriptiva de los objetos de estudio y correlacional dado que es un estudio comparativo; para finalmente desembocar en una parte explicativa de los hallazgos propuestos.

El diseño

Quisiera empezar diciendo que el termino *no experimental* le va mejor a estudio que voy a abordar y para ello quiero esgrimir los siguientes argumentos que me parecen importantes dado el contexto actual en la investigación social, la investigación en artes escénicas y la situación de las comunidades⁵. Las ciencias sociales en la actualidad siguen evolucionando como lo afirma Rosado, M. (2018); <<el conocimiento se ha diversificado y la interdisciplinariedad ha hecho su aparición>>. El objeto de estudio sigue siendo el ser humano y las sociedades, pero las perspectivas y enfoques son tan amplios como disciplinas sociales hay ahora.

Como segundo punto, la investigación en artes escénicas (Fernández, M y Del Valle, J. 2019.) redefine lo que se entiende por investigación académica incorporando nuevos elementos. <<... no es una práctica fija sino que está en constante desarrollo>> (P. 14). Es decir siendo un campo distinto y tan amplio para la investigación social, científica y académica; permite jugar con diferentes posibilidades y variables que pueden o no estar contempladas en los modelos tradicionales, ortodoxos y rígidos de las ciencias sociales. Aunque ya desde una teoría anarquista del conocimiento que impulsaba Feyerabend, P. (1986) se señala que << la ciencia es una empresa esencialmente anarquista; el anarquismo teórico es más humanista y más adecuado para estimular el progreso que sus alternativas basadas en la ley y en el orden. >>. Para Feyerabend es el camino <<para la epistemología y la filosofía de la ciencia. >> (p. 1)

El último punto, la situación de las comunidades, nos habla acerca de este espacio no explorado del análisis comparativo de la dramaturgia femenina, latinoamericana, peruana que busca desde una perspectiva descolonizadora poder también, reflexionar desde nuestra propia visión a veces no tan occidentalizada los procesos y territorios que se juegan en las artes escénicas que van más allá de ser un vehículo de expresión a (Prieto, A, 2014) <<ser una herramienta para crear comunidad, descolonizar y empoderar a grupos históricamente marginados, denunciar practicas opresivas y celebrar identidades múltiples.>>⁶

⁵ Tomo el término de lo que José Antonio Sánchez (2016) señala como un marco o condicionamiento desde el cual poder actuar o investigar. Él habla del marco de situaciones de comunidad.

⁶ Prieto, A. (2014). Afirmación hecha durante la inauguración del V Coloquio Internacional sobre las artes Escénicas Entorno a la comunidad. Citado por Cortéz, P. En: Universidad Veracruzana. Recuperado en : <https://www.uv.mx/noticias/2014/09/22/artes-escenicas-herramienta-para-crear-comunidad/>

3.2 Estudio comparativo histórico

Para nuestro estudio como señalamos hemos elegido la obra de Sara Joffre *En el Jardín de Mónica* (1961) y de Estela Luna *Eva no estuvo nunca en el paraíso* (1971). Joffre nace en 1935 en la provincia constitucional del Callao, cuando en el mundo todavía se vivía los rezagos de la crisis del 29, se redujeron los sueldos y aumentó el desempleo; así mismo la clase media y las agrupaciones populares ingresan a la política⁷.

Entre 1935 y 1961 en que Joffre escribe su pieza teatral, han pasado 26 años, en los que según Fernando Durand, <<el poder económico ha estado concentrados en pocas familias de hacendados y enclaves extranjeros que consolidaron la oligarquía costeña exportadora de la costa.>>. El mayor desarrollo nacional es en la agricultura. Durand también menciona como característica de esta época <<el lento desarrollo urbano industrial hasta la década de los sesenta. >> (como se citó en Rosas, C. 2013,p. 546). Cinthia Rodríguez dice que en los 40, <<... se sitúan las bases de la estructura política, económica y social de la región, para poder comprender los cambios ocurridos en América Latina durante la segunda mitad del siglo XX. >> (2013, p.5) y que las guerras mundiales y la Guerra Fría fueron los acontecimientos más importantes que marcaron a nivel mundial y que influyeron en el proceso de modernización (p. 11). Es en el año 1943 que nace Luna, en Lima, empezando esta década convulsionada y de fuertes cambios. Los años 50 encontrarán a estas jóvenes futuras dramaturgas en una América Latina que <<vivió un período de profundas transformaciones sociales y culturales, las que se reflejaron en aspectos como la música o la moda, y también en las aspiraciones de las personas, quienes se movilizaron masivamente en busca de nuevas perspectivas. >> (p.11)

Francisco Durand menciona como característica de esta época <<el lento desarrollo urbano industrial hasta la década de los sesenta. >>(como se cita en Rosas, C. 2013,p. 546). Así mismo se habla de Procesos que no estuvieron libres de tensiones con la intervención de gobiernos autoritarios. (Franco, C. 2014, p.11). Como característica principal de la sociedad peruana hasta la década de los cincuenta es que es una sociedad rural y andina. (p. 12). La

⁷ APRA y la Unión Revolucionaria; así como sindicatos de obreros. (Orrego, L. 2008)

migración genera <<una ruptura en el corazón de las orientaciones valorativas los patrones conductuales, los modos de consciencia y la práctica social...>> (p.12).

En la década de los sesenta que es en la que Joffre escribe *En el jardín de Mónica*, después de la Guerra Fría, irrumpen los primeros grupos subversivos en Europa y EE.UU. (Cinema 23, 2022). Los países latinoamericanos crecen pero no en la medida de los países desarrollados⁸ (Hunt, S. 2020, p. 488) y optaron por economías capitalistas, socialistas o una mezcla de ambas. (Rodríguez, C. 2013, p.12). <<Los países latinoamericanos ya experimentaban la presencia hegemónica de la nación norteamericana a través de estrategias políticas y económicas para extender su influencia y evitar la instauración del comunismo en los países del sur. >> (Cinema 23, 2022). Hay mucha violencia en el mundo y grandes diferencias entre los países desarrollados y ricos (EE.UU y Europa) y los del tercer mundo o pobres de América Latina y África; en medio de un juego de poderes entre el Este y el Oeste. Podríamos aventurarnos a decir que *En el jardín de Mónica*, si bien puede ser vista como una obra de denuncia ante el maltrato que puede sufrir niñas y niños en la calle o en las manos de adultos que no cuidan de ellos; hay en la atmósfera y en algunos elementos propuestos desde el texto algo de evasión de la realidad tal cual se la conoce para jugar con la fantasía, la imaginación y atmósferas no realistas en escena.

En los setenta, década en la que Luna escribe *Eva no estuvo nunca en el paraíso* a la edad de 28 años (1961), algunos acontecimientos culturales importantes fueron: El inicio de la música disco, la muerte de Jimi Hendrix y Elvis Presley. (Valderrama, A, s/f). Otros desde el punto de vista político, social y tecnológico serían: el escándalo de Watergate, las dictaduras en América Latina. El auge del terrorismo mundial y la revolución tecnológica (disquetes, calculadoras, betamax y VHS). (Valderrama, A, s/f). Así mismo, algo importante de rescatar es que el feminismo a partir de los años 70 se institucionaliza, pertenece a la segunda ola, es decir, generalmente mujeres de clase media que <<se beneficiaban de un capital económico y cultural>> (Quiroz – Pérez, L. 2017.). Es una década de fuerte movilización política y social; grandes grupos de mujeres dejan las labores domésticas para incorporarse al espacio público y a la política: sindicatos, partidos políticos y hasta la guerrilla. Otras se fueron organizando en movimientos feministas. (Quiroz – Pérez, L. 2017.). Es muy

⁸ Shane Hunt (2020) considera en sus cuadros comparativos como países desarrollados a Estados Unidos de Norteamérica, Canadá y Europa occidental.

sintomática por ello la escritura de esta obra de corte feminista y reivindicadora de los derechos de la mujer a decidir sobre sí misma y no dejarse llevar por una sociedad eminentemente patriarcal. Por otro lado la economía peruana vive una gran depresión entre las décadas de los 70 y 80 que se caracterizó por enormes pérdidas en el PBI, patrones cíclicos y regulares. (Llosa, L y Panizza, U, 2015) que frustra el proceso de modernización social en el Perú (Franco, C. 2014)

3.3 Estudio comparativo desde el análisis del texto dramático

Empezaremos nuestro estudio haciendo una revisión de los elementos más importantes al escribir un drama y que nos servirán como estructura para poder analizar las obras de Joffre y Luna. Para ello, encontramos que el texto de Lajos Egri, *Cómo escribir un drama*, se ajusta bastante bien a lo que queremos reconocer y conocer en las obras de las autoras ya mencionadas. Hay reglas para todo como señala Egri, << ¿por qué, entonces, la escritura sería la única excepción? Evidentemente, no lo es. >>

Para Egri los elementos más importantes de la creación dramática escrita son: premisa, carácter, unidad de opuestos, conflicto, transición, punto de ataque, crisis, culminación y resolución. Nos parece que explica muy bien cada uno de estos conceptos y son de fácil reconocimiento en el análisis de cualquier drama y ello es lo que buscamos en nuestro trabajo. Para que el análisis sea dinámico iremos aplicando cada concepto al estudio de las obras elegidas de las autoras y al final de cada concepto buscaremos confrontar ambas obras para encontrar elementos afines y diferencias.

El primero de los elementos de la escritura dramática para Egri es la premisa y su concepto lo toma del Diccionario Internacional de Webster que dice sobre la premisa: es << una proposición establecida o supuesta como guía para llegar a una conclusión>> (p. 20). Podemos decir que en el caso de *En el jardín de Mónica* de Joffré, la premisa sería: El rescate de una niña a través del juego y la imaginación. En cambio en el texto de Luna, *Eva no estuvo*

nunca en el paraíso, la premisa sería: el tortuoso camino de la vida de la mujer para ser aceptada por la sociedad.

En ambos textos encontramos el tema de la mujer recorriendo ambas historias. En la obra de Joffré, la niña es peculiar como se señala en el texto: <<Mónica es una niña que podría tener hasta ochenta años, que es la máxima edad que puede tenerse. >>. Puede tratarse de una niña que ha tenido una vida dura como la de una adulta o de una adulta con una niña interior maltratada y que ello ha dejado heridas internas en su persona. En el texto de Luna, las edades de los personajes femeninos varían desde el nacimiento, niñez, juventud, adultez y vejez; siempre mujeres mal vistas, maltratadas por la sociedad, presionadas a ser de una forma para agradar, para estar acorde a las expectativas que sobre la mujer se hacen los grupos sociales. Si bien en el texto de Joffré se busca a través de las indicaciones y textos que escribe la autora mezclar la oscuridad de una realidad triste para la infante con la fantasía, el juego y la creatividad que ella crea para evadir este oscuro mundo. El texto de Luna por su parte si bien usa el humor lo hace desde la denuncia de situaciones que tiene que vivir las mujeres que eran mucho más evidentes en la época en que se escribe esta obra (1971)

El segundo concepto para el análisis del drama que nos propone Egri es: el carácter. Cuando Egri habla del carácter se refiere a seres humanos que crea el autor para la escena. Ellos tienen como señala <<...tres dimensiones inseparables: fisiológica, sociológica, psicológica. >> (p. 50). Además agrega que es necesario saber por qué es así. Así, indica Egri, tendríamos *caracteres tridimensionales* y para ello propone una plantilla con algunos indicadores para cada una de estas dimensiones. Por la profundidad que le da a cada uno de estos aspectos hemos creído conveniente aplicarlo solo a los personajes protagonistas.

En el caso del texto de Joffré, el personaje protagonista es Mónica y desde su dimensión fisiológica podemos decir lo siguiente: Su sexo es femenino, sobre la edad se dice que es una niña que puede tener hasta ochenta años. Sobre su altura no se dice nada claramente; solo se precisa que es << ágil, delgadita,...>> (Joffré, 1961, p. 140). Sobre el color de cabello, ojos y piel no se dice nada particular. Lo que sí se remarca bastante es la voz de Mónica: <<...ah, pero la voz de Mónica es lo importante. Eso es lo que realmente es Mónica: una voz. Envejece. Crece. Se hace pequeñita. Es agria y cortante. Es dulce. Es amarga. Retiene. Aleja. Nos acompaña, o nos deja terriblemente solos. >> (p. 140) Otros aspectos que subraya la

autora en la descripción del personaje son sus manos y su risa: <<La risa de Mónica no puede escucharse sin que produzca desazón, desconsuelo o sentimiento de sentirnos abandonados en un lugar donde todos hablan un idioma que no entendemos y nos rodean miradas hostiles, impúdicas. >> (p.140). Sobre sus manos precisa: <<Las manos de Mónica no pueden olvidarse si se las ha visto mintiendo alguna vez.>> (p.140)

En el caso del texto de Luna, no hay un personaje principal específico (no ha registrado un reparto en particular), pero podemos deducir que el personaje que más escenas tiene y que lleva de alguna forma el hilo conductor en esta sucesión de cuadros sobre historias de mujeres es la niña que nace al inicio de la obra y vuelve a aparecer en la misma escena al final de la misma, es decir en su nacimiento. En los demás cuadros, podríamos deducir, eso no se especifica que la niña, joven y mujer adulta que aparece en la obra y a la que le ocurren la mayor parte de los incidentes es la misma del principio por lo que la tomaremos como la protagonista. En cuanto al sexo se define como una mujer cuya edad va fluctuando desde su nacimiento hasta su edad adulta; que puede ser la misma como otra. Sobre su peso y medidas, es alguien muy preocupada por agradar al resto y tener las medidas modelo para mujer. Es bella, sin especificar de qué manera o detalles sobre ello. Tiene una buena postura, en algún momento de la obra se la llama *Belleza*. Si bien al inicio es una niña que no le preocupa tanto el físico, está más interesada en conocer el mundo, jugar y divertirse; poco a poco las condiciones sociales (familia, entorno de pares y contexto social) hacen que esté muy preocupada por la apariencia y por encajar en los modelos de mujer que se proponen.

En la dimensión sociológica, podemos decir sobre Mónica, el personaje protagonista de Joffré, es una niña que vive en un lugar pobre, aislada y que debe trabajar haciendo tareas de adultos como cocinar, limpiar y cargar objetos pesados en un lugar que parece su casa o el lugar donde vive. Parece ser una niña recogida o secuestrada que vive en un lugar al que no pertenece o en el que es obligada a hacer cosas contra su voluntad. Ella no ha estudiado, no sabe leer ni escribir. Se muestra a un personaje que parece ser una mujer mayor desde la boca de ella misma que es como una madre, madrastra o mujer que la tiene a su disposición. A pesar de no tener educación parece una niña despierta, imaginativa y creativa. Es una niña líder que sobresale entre todos los otros niños (una niña y un niño) que aparecen durante la historia. Parece extraña, diferente y valiente. Le gusta inventar historias a partir del material de desecho que tiene alrededor de ella (basura).

En cuanto al personaje niña – mujer que nos propone Luna, podría decirse que es de una clase social media o emergente que necesita afianzarse o sobresalir socialmente para ser aceptada y/o mejorar su estatus. Los roles que se pueden observar son: hija, madre, muchacha, colegiala, prostituta, corista, periodista, belleza, monja y tres personajes abstractos (la deshonra y la vejez). La educación está restringida para los diferentes roles que cumple la niña – mujer y se critica que ellas descuiden la apariencia física que debe ser su único propósito e interés. En el plano familiar se refuerzan los roles tradicionales y restrictivos que cumple la mujer sobre todo hasta los años 70 en que esta obra fue escrita. La religión es otro espacio limitante para la mujer, a través de dos personajes ligados a este espacio: un cura y una monja que parafraseando textos de la Biblia sobrevaloran el papel de la madre abnegada, sumisa, y esclavizada a la familia y los hijos (una empleada del hogar). Como en los siguientes textos:

Cura: <<La fortaleza y el decoro son sus atavíos; y estará alegre y risueña en los últimos días.

Vela por los procederes de la familia y no come ociosa el pan. >> (ENSAD, 2020, p. 146)

Monja: <<Si no quieres ser esclava del hombre, abandona el mundo y vive para Dios. >>

Dimensión psicológica: En la de Joffré, el personaje de Mónica se insinúa con un desarrollo sexual muy precoz para su corta edad y que las normas morales no han sido muy establecidas situación que ha generado en ella encontrarse siempre a la defensiva con respecto a la realidad que la rodea o evadirla. Su premisa personal es: ella es valiente y se sabe defender. Su ambición es poder jugar tranquila en su jardín. Los contratiempos que vive son con la realidad que la rodea desde los animales reales o fantásticos que no le hacen caso hasta las voces reales o imaginarias de hombres y mujeres que la esclavizan, tratan mal y abusan de ella. También viven contratiempos con la niña y el niño que vienen a verla o aparecen en su jardín porque no sabe interactuar socialmente bien o de manera armoniosa, es hosca e iracunda.

Además es intensa, rebelde, podría tener varias personalidades visto desde el plano psicológico o un conflicto no resuelto a nivel familiar o con su entorno más cercano. Es combatiente por momentos pero por otros evasiva al crearse un universo paralelo para romper con la cruda realidad que la rodea. Tiene obsesiones con una rata, deseos de poder tener amigos o alguien que la quiera. Es impulsiva y ambivertida. Tiene facultades para el

manejo del lenguaje de una manera hermosa cuando crea y expresa ese mundo párelo que crea con el espacio caótico en el que se encuentra y ella llama su jardín. Un ejemplo de ello:

Mónica: <<Y ahora, óiganme, hierbas: no quiero que me vuelvan a decir que las han visto por allí, casquivanas, locas, coqueteando con las hormigas>>

En *Eva no estuvo aún en el paraíso*, el personaje niña- mujer, si llega a mostrar un desarrollo en su vida sexual en algunos pasajes de la pieza en los que se muestra la necesidad de ser erotizada, sugerente y sugestiva para los hombres y así poder cumplir con su rol social y de vida. Las normas morales eran como cinturones de castidad que niegan a la mujer su libertad y autonomía y que tienen su mayor peso sobre ellas que sobre los hombres. La premisa personal que atormenta a la niña – mujer durante toda la obra es *la principal obligación de la mujer es ser bella y aceptada*. Las ambiciones naturales de las mujeres son sojuzgadas y en su remplazo se les enseña que sus ambiciones deben girar en torno a ser bellas, servir a la familia, al marido y los hijos como madre abnegada, mantenerse bellas y no envejecer, servir a Dios si deciden no ser madres y esposas. Los contratiempos que tienen es el enfrentar sus propios deseos a los deseos y normas sociales que no las toman en cuenta. Sus desengaños son no poder sr ellas mismas, chocar con lo que se espera de ellas: belleza, abnegación o vocación religiosa. En cuanto al temperamento juega con una amplia paleta de matices que van desde la rebeldía, la histeria de querer calzar en el molde impuesto, la aceptación, la ruptura del molde frente al que dirán del resto. El o los personajes a lo largo de los cuadros presentados muestran obsesión por el cuerpo, la perfección de medidas y formas, inhibiendo su propia voz y pensamiento. También los personajes son ambivertidos y su lenguaje si bien es fluido y dinámico es más coloquial tendiendo poco al uso de las figuras retóricas o metafóricas. Salvo los personajes que aparecen al final que son abstractos (la deshonra y la vejez) que tienen un lenguaje más metafórico - lírico: Ejemplos de ambos usos del lenguaje:

1. El coloquial

Voz masculina: ¡Es una mujer!

Voces: ¡Ay, chancleta! ¡Qué pena!

Voz femenina (compasiva): ¡Pero es linda, la pobrecita!

2. El Poético – lírico

La Deshonra: Yo todos tus pasos

los vigilaré,

y te haré pedazos

si quieres vivir.

Finalmente y comparando ambas obras desde el concepto del carácter protagonista en ambos textos podríamos decir que: Si bien en la obra de Joffre el personaje parece mucho más claro en la descripción que propone la dramaturga y es el protagonista frente a los demás que son complementarios a él; en el texto de Luna, la autora plantea un personaje niña – mujer que se va jugando en una puesta en escena de coringa, que es la técnica de actuación que propone Luna. En ambos casos, se plantean personajes no realistas sea desde las situaciones que viven como es el caso de Mónica, es decir, desde la estructura en la que está propuesta la historia o cuadros que la componen. En la dimensión fisiológica no hay demasiados parámetros rígidos que propongan las autoras en contraste con lo propuesto para las dimensiones social y psicológica en las que las autoras sugieren más elementos desde el texto o las acotaciones.

El tercer elemento de análisis para Egri es *la unidad de opuestos*, que se refiere a la fuerza y voluntad de un antagonista que encuentra imposible toda avenencia con el protagonista. (p. 138) a menos que haya una motivación soterrada. En el caso de la obra de Joffre, la protagonista tiene en la sombra un personaje antagonista que vamos reconociendo a través de varias metáforas (la rata, la madre o personaje que la atormenta), en suma la triste y cruda realidad que le toca vivir y que se opone a sus sueños de niña. Mientras que en el caso del personaje niña – mujer de Luna, la unidad de opuestos se crea también con esta friccionada relación con el entorno desde su nacimiento hasta su edad adulta, en todas sus posibilidades de historia personal que les es permitido como mujeres: niñas de su casa que atienden a los hombres), escolares a las que no se les da las mismas oportunidades que a los estudiantes hombres, profesionales que no son tomadas en serio más que lo que es tomado en cuenta su físico, concursantes de belleza, prostitutas, monjas, etc.

Encontramos entonces que la unidad de opuestos para ambas autoras, se cierra con la figura del antagonista puesta en el entorno, representado por varios personajes a lo largo de las historias que son los opuestos irreconciliables con las protagonistas y en ello se enfatiza más este discurso de denuncia y crítica a la realidad que viven las mujeres; en el caso de Joffre haciendo énfasis en la infancia o niña interior del personaje y en el caso de Luna, es este entorno al que se enfrenta infelizmente desde su nacimiento la mujer.

El cuarto elemento que propone Egri es el conflicto y establece tres tipos: el conflicto estático, el que crece a saltos y el que crece lentamente. Egri señala que el último, es decir, el que crece a lentamente, el que se va alimentando de las diferentes circunstancias que puede vivir el protagonista es el que muestra mayor interés y complejidad en la escritura y creación. (p. 149 – 155). << Hay formas más complejas de conflicto, pero todos se elevan sobre esta simple base: ataque y contraataque. Vemos conflicto verdadero, creciente, cuando los antagonistas luchan en igualdad de condiciones. >> (p. 155).

En la pieza de Joffré, el conflicto mayor que tiene Mónica es con esta fuerza oscura que a veces la posee y como flasbacks nos muestra la relación de abuso, dependencia y tensión que vive esta particular niña con este ser (madre, mujer que la cría o ser que la domina y somete), todo ello hace que la relación con la realidad sea difícil y evasiva en muchos momentos. Esta fuerza antagonista al final la somete y esconde. En la pieza de Luna el personaje protagonista niña – mujer también tiene situaciones constantes de conflicto a lo largo de los cuadros que se proponen, nunca son los mismos personajes, ni las mismas situaciones porque el planteamiento de la autora es evidenciar los conflictos que vive la mujer desde su nacimiento hasta su adultez por circunstancias, situaciones o pensamientos que la cosifican, la hacen vulnerable, poco apreciada y esclava de visiones de lo que debe y no deben hacer para ser socialmente aceptada.

En ambos casos, la propuesta de la fuerza opuesta es no tradicional como vimos en Joffre la fuerza opuesta está adentro de la protagonista, en los diferentes personajes que aparecen junto a ella (la niña, el niño) y en una voz en off que es la presencia final de este ser que se manifiesta inicialmente dentro de ella. En el caso de la obra de Luna, también no existe un opuesto claro son varios los personajes que representan a las fuerzas de oposición a las que se enfrenta a lo largo del tiempo y en diversos espacios hasta volver de manera circular al inicio de la obra.

El siguiente concepto que tomaremos de Egri para el análisis es el de transición que es visto como el cambio gradual que se produce silenciosamente y lo contrapone a los cambios abruptos o a saltos como señala él. (p. 210). En la pieza de Joffré las transiciones que podemos ver en la obra son las siguientes: Mónica hablando con la naturaleza, esta voz interior que empieza a martirizarla haciéndola romper con la realidad. Conexión irrealidad – realidad desde la aparición de la ratita que luego toma figura en la niña que aparece en el basural – jardín de Mónica. Aparece en el discurso de Mónica la figura de *su amante* que de la fantasía de su mente se conecta con la realidad al aparecer un niño en escena con el que *juegan al amante*. Finalmente, la última transición nos lleva al momento en el que la voz en off (este ser que la somete), llama a Mónica y ella desaparece. Luego pasa lo mismo con el niño, mientras que la niña huye.

Las transiciones en la pieza de Luna son también poco sutiles y bastante cortantes y en algunos casos inesperadas; creando una sensación de un conjunto de cuadros de denuncia de situaciones que vive la mujer en la sociedad haciendo uso en muchos casos del humor para ello. Éstas son: nacer mujer, infancia o aprendiendo a ser una niña, juventud o primero las tareas domésticas y después los estudios, loa al falo y al poder masculino, mujer objeto de placer o sometida por el mundo, fotografiando a la belleza, ¿hay que oír a la mujer sabihonda?, viva los hombres o el poder oculto de las mujeres, histeria femenina por las formas sociales a lo largo de su vida, el día de la madre nos acordamos de ellas, los deberes de toda mujer hasta en la publicidad, y los fantasmas que persiguen a la mujer desde el nacimiento (la belleza, la deshonra y la vejez).

En ambos casos vemos una propuesta de transición poco tradicional pero que tiene un objetivo detrás que es en el caso de Joffré evidenciar este mundo que se juega entre lo real e irreal de la historia y sus personajes para poder hacer menos crudo y más poético el tratamiento de ciertos temas que pueden estar detrás de esta historia: el abuso infantil, la locura, el abandono, el sometimiento y un mundo sórdido de la trata de mujeres o personas. En el caso de la obra de Luna, pasa lo mismo, las transiciones son abruptas, siendo el hilo conductor aparente las edades por las que atraviesa una mujer en la vida. Y las transiciones se asemejan a las que hay en los programas y spot publicitarios de la televisión, muy en boga y al mismo tiempo criticado en esa época. Ambas autoras parecen usar estos mecanismos no

ortodoxos de trabajo dramatúrgico adrede para los fines que cada una quiere lograr en sus piezas.

El siguiente concepto a analizar en una obra propuesto por Egri es el punto de ataque que él define como <<aquel en el que algo vital se halla en peligro al principio del drama. >> o como señala más adelante << aquel punto en el cual un carácter debe tomar una resolución trascendental. >> (p. 244 – 246). En el caso del personaje de Mónica de Joffré encontramos un primer rastro del punto de ataque en su primer monólogo cuando dice después de estar interactuando con animales y seres de su jardín:

Mónica: ¡Mónica! ¡Suba usted este baúl al cuarto piso! ¡Sí, súbalo!...no... no importa lo que pase, para eso come todos los días un plato de sopa. Sí, de mi sopa Mónica. Sépalo bien, usted se come mi trabajo. Yo me esfuerzo, ¿entiende? ¡Me esfuerzo! ¡He trabajado durante toda mi vida, sigo trabajando, envejezco, envejezco cada día más! ¡Cada día me pongo más fea, más miserable, mientras que usted, señorita Mónica, con su cabeza llena de fantasmas, se pasea, baila, se ríe, coquetea, se embellece y llora! Sí, llora. Le gusta demasiado el llorar. SE enamora del sabor de sus lágrimas. Y como nunca falta gente estúpida le han mentado que llorar es bonito. Y usted que se cree todos los elogios por absurdos que sean, llora, llora y llora. ¡Pues bien, eso se acabó! ¡Ahora está sola conmigo! Ya sé que piensa que soy una bruja, pero no puede irse, ¿verdad?! Bien, entonces va a llevar este baúl sobre los hombros... ¿Qué dice? ¿Qué se le va a doblar la espalda? ¡Mejor! ¡Así no irá mostrándoles las caderas a las gentes. Será una manera de evitar su contorneo descarado. ¡Vamos, arriba ese baúl!

En el caso del personaje niña – mujer que propone Luna, el punto de ataque se da en las primeras líneas de la obra:

Voz masculina: (Neutro) ¡Es una mujer!

Voces: ¡Ay, chancleta! ¡Qué pena!

Voz femenina: (Compasiva) ¡Pero es linda, la pobrecita!

Desde el inicio se puede dar cuenta de las figuras de oposición al personaje protagonista niña – mujer que propone la autora, los hombres representados en esta voz masculina, la

sociedad, representada en las varias voces que al unísono desdeñan a la pequeña y finalmente algunas mujeres que de manera compasiva le tienen pena.

En ambos casos las autoras han buscado su propia estrategia para crear impacto en los lectores – espectadores; la primera desde este abrupto cambio en el primer monólogo que podría dar cuenta de una persona con problemas mentales, pero que así mismo nos muestra el maltrato que sufre este ser aparentemente ingenuo y diáfano. Luna por su parte, nos muestra el punto de ataque desde el inicio de la obra que nos da un avance de cuál será la dinámica rítmica de la obra y pide atención al lector espectador sobre lo evidente y obvio que es objeto de denuncia por parte de la autora.

Finalmente, Egri nos habla de un trinomio que él llama: crisis, culminación y resolución. Para explicarlos mejor usa una imagen muy clara: <<En los dolores del parto, hay crisis, y el alumbramiento en sí, es la culminación. El resultado, ya sea muerto o vivo, será la resolución. >> En las piezas según nos señala Egri pueden haber varios momentos en los que reconozcamos este trinomio, pero hay uno que es el más importante en la obra (p. 253 – 254). Según ello, en la obra de Joffré hablaremos del último trinomio de esta pieza: cuando Mónica intriga a la niña sobre la supuesta existencia de *su amante* crea una intensidad alta en la obra y una atmósfera de sorpresa e incredulidad que ya viene desarrollando desde casi el inicio al plantear siempre la relación entre la realidad y su mundo paralelo de *irrealidad* (esta voz que sale de ella, la ratita, el doctor y el amante), la resolución vendrá inmediatamente con la aparición del niño que no tiene al menos aparentemente nada que ver con un amante. Y en medio de este *juego de niños – adultos*, la resolución la dará esta voz tenebrosa que sale de la oscuridad y que al final se lleva a Mónica y al niño, provocando la huida de la niña del jardín. En el caso de la obra de Luna, también hablaremos del trinomio final que nos lleva al desenlace: El punto de crisis sería el acoso de la muchacha de malla rosada que pasa por un escrutinio vergonzoso de cómo debe ser y no es físicamente terminando con la frase << la principal obligación de la mujer es ser bella >> (ENSAD, 2020, P. 150), seguido por el regreso de la joven perseguida <<por tres alegorías horribles >> (belleza, deshonor y vejez) quienes la acosan y ella huye y se cobija en posición fetal, entonces se da la resolución ella, vuelve a nacer y es arrollada por *estas tres hadas* que la esperan para nacer de nuevo.

En ambos casos, las situaciones límite a las que son expuestas las protagonistas y la progresión que logran las autoras en el desarrollo del trinomio mencionado cala fuerte y hace llegar a un clímax final importante y necesario para el objetivo final que quiere cada una en su obra: despertar al público, plantear una temática difícil, polémica y de denuncia desde una forma artística que apela a la ruptura y no respetando los cánones tradicionales de contar una historia escénica. Finalmente, son obras que es su momento y hasta ahora calan fuertemente en los lectores y espectadores que se acercan a ellas porque tiene muy claro que quieren plantear, sus recursos y estrategias para lograrlo.

5. Conclusiones

Al examinar la dramaturgia de Sara Joffre y Estela Luna desde dos de sus textos más importantes nos hemos podido acercar a la dramaturgia femenina del s. XX en Perú y poder darnos cuenta de cómo influye en su compromiso artístico y en su práctica como escritoras el contexto que les tocó vivir tanto económico, político, social y cultural. Un rasgo importante en este sentido es que las luchas feministas de la segunda ola tienen fuertes conexiones con estos dos textos que tiene a dos personajes femeninos como protagonistas, mostrando un camino de conflicto y denuncia de malos tratos por parte de diversos grupos sociales representados por personajes que las autoras colocan en sus textos.

Por otro lado, la producción dramática de las autoras en un importante espacio para poder conocer su sensibilidad artística, sus intereses temáticos y su estética y estilística personal. Poder ver que hay un deseo de romper con parámetros o reglas de la tradición en la que son más los hombres los que han destacado e impuesto las reglas, buscando otras formas creativas de plantear sus historias y pensamiento.

Si bien, la dramaturgia de Joffre tiene cierto reconocimiento a nivel local, latinoamericano y global; estudios sobre su obra podría decirse que no hay. En el caso de Luna, a raíz de su partida, es que a manera de homenaje la Escuela Nacional de Arte Dramático, puso en valor su obra publicando varios textos inéditos y otros pocos ya reconocidos; reposicionando a la autora en el espectro escénico nacional. De ella, tampoco hay estudios sobre su obra; por

ello la importancia de este acercamiento a la producción de ambas y el intento de poder observar su trabajo desde el análisis de dos de sus piezas más importantes. Al ser contemporáneas, la posibilidad de hacer un análisis comparativo de sus piezas, esperamos haya dado luces sobre los puntos en común y las diferencias entre estas dramaturgas.

En el análisis comparativo histórico llegamos a las siguientes conclusiones: Nos parece de particular importancia que Sara Joffre naciera en la provincia constitucional del Callao en una familia de clase media y pudo vivir los rezagos de la crisis del 29 que significó para muchas reducciones de sueldos y aumento del desempleo. Así como el ingreso en política de grupos de clase media y agrupaciones populares. Esa efervescencia política de estos años pudo haber calado en la familia de Joffre quien después mostró siempre un trabajo ligado a la crítica social y política desde los diferentes ámbitos desde donde actuaba como artista y gestora. Un espacio importante para ello es *En el Jardín de Mónica* que parece en su título algo ligado a lo infantil (la autora tiene una gran producción de obras para niñas y niños) pero después demuestra ser un espacio para la denuncia desde el arte frente al maltrato que pueden recibir los niños o las personas en su niño interior, particularmente las mujeres. Los personajes de la niña y el niño a diferencia de Mónica son niños que han sido cuidados y proviene de familias que los acogen a diferencia de ella que parece vivir en un lugar poco adecuado para una niña o sometida por seres en la oscuridad que la maltratan física y psicológicamente. Esta también la imagen de América Latina como el patio de atrás de los países del primer mundo. Y como se es especialmente interesante como esta primera obra de Joffre busca jugar con espacios de evasión de la realidad para jugar con la fantasía y la imaginación ante la cruel realidad que se va mostrando poco a poco en la obra.

Luna escribe *Eva no estuvo aún en el paraíso* en la década de los setenta, momento en el que el feminismo de la segunda ola cobra especial fuerza e institucionalización a través de colectivos e iniciativas políticas, sociales, y artísticas. Por ello señalamos que es muy sintomática la escritura de esta obra de corte feminista y reivindicadora de los derechos de la mujer a decidir sobre sí misma y no dejarse llevar por una sociedad eminentemente patriarcal. Además en ambas hay un espíritu de ruptura y juego con nuevas formas de escritura y escénicas que mostraran este afán de crítica también desde la forma y no solo desde los contenidos tratados. Joffre, mezcla este expresionismo de las imágenes que propone, con algunos visos de surrealismo y construcciones líricas que dan una visión de

antiheroína a Mónica que puede empatizar con el lector – espectador. Luna por su parte usa los formatos de la televisión y la publicidad para criticar esos mismos espacios que cosifican a la mujer y la sojuzgan y someten. Juega libremente con personajes sin jerarquía precisa pero que usan el juego de roles para plantear una crítica a la sociedad patriarcal e injusta con las mujeres desde que nacen hasta su muerte.

En ambos casos tenemos dramaturgas que se han nutrido del entorno social, político y económico de manera indirecta esto ha influido en su preocupación social y crítica desde la palestra que es el texto teatral. Sumado a ello, tenemos dos textos aparecidos en los años en los que a efervescencia de la primera y segunda ola del feminismo en el mundo as influencia afirmando sus contenidos en las tramas que involucran a personajes femeninos en los protagonistas y los reclamos y denuncias que hacen estas autoras a partir y a través de dos historias diferentes que dan cuenta de temáticas muy ligadas a las luchas feministas por mejorar las condiciones de vida y desarrollo personal de las mujeres.

Para el análisis de los componentes dramáticos usamos la propuesta conceptual de Lajos Egri quien plantea como elementos de estudio a: la premisa, el carácter, la unidad de opuestos, conflicto, transición, punto de ataque, crisis, culminación y resolución. En ambos textos encontramos el tema de la mujer recorriendo ambas historias. Así mismo, se plantean caracteres no realistas sea desde las situaciones que viven como es el caso de Mónica, es decir, desde la estructura en la que está propuesta la historia o cuadros que la componen. En la dimensión fisiológica no hay demasiados parámetros rígidos que propongan las autoras en contraste con lo propuesto para las dimensiones social y psicológica en las que las autoras sugieren más elementos desde el texto o las acotaciones.

En cuanto a la unidad de opuestos para ambas autoras, se cierra con la figura del antagonista puesta en el entorno, representado por varios personajes a lo largo de las historias que son los opuestos irreconciliables con las protagonistas y en ello se enfatiza más este discurso de denuncia y crítica a la realidad que viven las mujeres; en el caso de Joffre haciendo énfasis en la infancia o niña interior del personaje y en el caso de Luna, es este entorno al que se enfrenta infelizmente desde su nacimiento la mujer.

El conflicto es planteado de una forma no tradicional, en Joffre, la fuerza opuesta está adentro de la protagonista, en los diferentes personajes que aparecen junto a ella (la niña, el

niño) y en una voz en off que es la presencia final de este ser que se manifiesta inicialmente dentro de ella. En el caso de la obra de Luna, tampoco existe un opuesto claro son varios los personajes que representan a las fuerzas de oposición a las que se enfrenta a lo largo del tiempo y en diversos espacios hasta volver de manera circular al inicio de la obra.

Sobre la transición, diremos que: en ambos casos vemos una propuesta de transición poco tradicional pero que tiene un objetivo detrás que es en el caso de Joffré evidenciar este mundo que se juega entre lo real e irreal de la historia y sus personajes para poder hacer menos crudo y más poético el tratamiento de ciertos temas que pueden estar detrás de esta historia: el abuso infantil, la locura, el abandono, el sometimiento y un mundo sórdido de la trata de mujeres o personas. En el caso de la obra de Luna, pasa lo mismo, las transiciones son abruptas, siendo el hilo conductor aparente las edades por las que atraviesa una mujer en la vida. Y las transiciones se asemejan a las que hay en los programas y spot publicitarios de la televisión, muy en boga y al mismo tiempo criticado en esa época. Ambas autoras parecen usar estos mecanismos no ortodoxos de trabajo dramático adrede para los fines que cada una quiere lograr en sus piezas.

Sobre el punto de ataque, en ambos casos las autoras han buscado su propia estrategia para crear impacto en los lectores – espectadores; la primera desde este abrupto cambio en el primer monólogo que podría dar cuenta de una persona con problemas mentales, pero que así mismo nos muestra el maltrato que sufre este ser aparentemente ingenuo y diáfano. Luna por su parte, nos muestra el punto de ataque desde el inicio de la obra que nos da un avance de cuál será la dinámica rítmica de la obra y pide atención al lector espectador sobre lo evidente y obvio que es objeto de denuncia por parte de la autora.

Egri nos habla de un trinomio que él llama: crisis, culminación y resolución. En ambos casos, las situaciones límite a las que son expuestas las protagonistas y la progresión que logran las autoras en el desarrollo del trinomio mencionado cala fuerte y hace llegar a un clímax final importante y necesario para el objetivo final que quiere cada una en su obra: despertar al público, plantear una temática difícil, polémica y de denuncia desde una forma artística que apela a la ruptura y no respetando los cánones tradicionales de contar una historia escénica. Son obras que en su momento y hasta ahora calan fuertemente en los lectores y espectadores que se acercan a ellas porque tiene muy claro que quieren plantear, sus recursos y estrategias para lograrlo.

Finalmente, para explicarlos mejor usa una imagen muy clara: <<En los dolores del parto, hay crisis, y el alumbramiento en sí, es la culminación. El resultado, ya sea muerto o vivo, será la resolución. >> En las piezas según nos señala Egri pueden haber varios momentos en los que reconozcamos este trinomio, pero hay uno que es el más importante en la obra (p. 253 – 254). Según ello, en la obra de Joffré hablaremos del último trinomio de esta pieza: cuando Mónica intriga a la niña sobre la supuesta existencia de *su amante* crea una intensidad alta en la obra y una atmósfera de sorpresa e incredulidad que ya viene desarrollando desde casi el inicio al plantear siempre la relación entre la realidad y su mundo paralelo de *irrealidad* (esta voz que sale de ella, la ratita, el doctor y el amante), la resolución vendrá inmediatamente con la aparición del niño que no tiene al menos aparentemente nada que ver con un amante. Y en medio de este *juego de niños – adultos*, la resolución la dará esta voz tenebrosa que sale de la oscuridad y que al final se lleva a Mónica y al niño, provocando la huida de la niña del jardín. En el caso de la obra de Luna, también hablaremos del trinomio final que nos lleva al desenlace: El punto de crisis sería el acoso de la muchacha de malla rosada que pasa por un escrutinio vergonzoso de cómo debe ser y no es físicamente terminando con la frase << la principal obligación de la mujer es ser bella>> (ENSAD, 2020, P. 150), seguido por el regreso de la joven perseguida <<por tres alegorías horribles>> (belleza, deshonor y vejez) quienes la acosan y ella huye y se cobija en posición fetal, entonces se da la resolución ella, vuelve a nacer y es arrollada por *estas tres hadas* que la esperan para nacer de nuevo.

6. Limitaciones y Prospectiva

Las dificultades con las que nos topamos al emprender nuestro trabajo final son las siguientes: el contexto de pandemia (más rígido cuando empezamos la investigación) nos permitió solo tener como insumos bibliográficos textos que ya teníamos en nuestra biblioteca y una gran cantidad de textos virtuales (entre pdfs y páginas web) que debíamos depurar para poder contar con material serio y académicamente eficiente. En segundo lugar, la poca bibliografía que existe sobre teatro, dramaturgia y específicamente sobre dramaturgia femenina. Y finalmente, la motivación de poder hacer un estudio más extenso y exhaustivo que incluya un estudio de las poéticas y desde la semiótica que pudiera haber

aportado mayor profundidad al estudio, pero con las limitaciones del número de páginas ello no fue posible.

En cuanto a la prospectiva se abren muchas posibilidades de poder ampliar el estudio a una generación de dramaturgas (de los 60, 70, por ejemplo), estudio no solo histórico y de análisis de sus componentes dramáticos; sino que pueda abordar las obras desde la semiótica teatral, y algunas modalidades más contemporáneas de estudiar los textos dramáticos como el estudio de los procesos de escenificación de los textos dramáticos y el de la teatralidad de los mismos.

Referencias bibliográficas

Libros

- Balta, A. (2001). *Historia General del Teatro en el Perú*. Lima, Universidad San Martín de Porres. Págs. 335.
- Butler, J. (2020). *La fuerza de la no violencia*. Bogotá, Editorial Planeta, p. 254.
- Escuela Nacional Superior de Arte Dramático. (2020). *Estela Luna. Nueve obras de teatro sobre el inicio y el fin del mundo*. Lima. 324p.
- Sánchez, J. (2016). *Marcos para la investigación artística*. Conferencia Magistral en el Encuentro Internacional de Investigación de las Artes Vivas. México. En: Diálogos. Apuntes Teatrales. Año 2. N° 3. 2019. Lima, ENSAD. p. 12 – 21.

Archivos pdf

- Bellisco, M y Cifuentes M. (2010). *Repensando la dramaturgia*. Murcia, Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo. [Archivo pdf] <https://labencrisis.files.wordpress.com/2013/07/repensar-texto-justificado-1-1.pdf>
- Castro, A (2007). *La relación del arte y la política en el teatro feminista: un estudio del quehacer teatral del Colectivo Huitaca*. Universidad Andina Simón Bolívar – Bogotá. [Archivo pdf]. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/517>
- Centeno, M. y Lajous, A. (s/f). *Retos para América Latina en el siglo XXI*. [Archivo pdf]. Open Mind. <https://www.bbvaopenmind.com/wp-content/uploads/2018/03/BBVA-OpenMind-Miguel-Angel-Centeno-Andres-Lajous-Retos-para-America-Latina-en-el-siglo-xxi.pdf>
- Cypess, S. (1980). *La dramaturgia femenina y su contexto sociocultural*. En: Latin American Theatre Review (Págs. 63 a la 68). [Archivo pdf] <https://core.ac.uk/download/pdf/162637732.pdf>
- Doménech, F. (2016). *Manual de dramaturgia*. [Archivo pdf] . Salamanca. Universidad de Salamanca. <https://nubereader->

pdf.odilok.es/#/8ad53b6a925849818f46e2dedd3470d8/c1db33173b7e1d9bee41bf8f063ca4d2ccb217bb0dad166aa03201c320ad905c

Dubatti, J. (2015). *Teatrología y Epistemología de las ciencias del arte: para una cartografía radiante*. [Archivo pdf]. En: PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM, [S. l.], p. 96–111. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15683>

Egri, L. (1947). *Cómo escribir un drama*. [Archivo pdf]. Buenos Aires, Editorial Bell. <https://www.actors-studio.org/web/images/pdf/Como%20escribir%20un%20drama%20-%20Lajos%20Egri.pdf>

Franco, C., Degregori, C. y Cornejo – Polar, A. (2014). *Cambios culturales en el Perú*. [Archivo pdf]. Lima, Ministerio de Cultura. <https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/CambiosculturalesenelPeru.pdf>

Fernández, M. (2003). *Cine, sociedad y cultura en el Perú de los noventa*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/tesis/human/fern%C3%A1ndez_t_m/Cont_Fern%C3%A1ndez.htm

Feyerabend, P. (1986). *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Madrid, Editorial Tecnos. [Archivo pdf] https://monoskop.org/images/3/3f/Feyerabend_Paul_Tratado_contra_el_metodo.pdf

Fischer – Lichte, E. (2015). *La teatrología como ciencia del hecho escénico*. [archivo pdf] En: *Investigación Teatral*. Vol. 4 – 5. Núm. 7 – 8. <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/1780#:~:text=Desde%20que%20surgi%C3%B3%20la%20teatrolog%C3%ADa,interacci%C3%B3n%20de%20ejecutantes%20y%20espectadores.&text=Palabras%20clave%3A%20teatrolog%C3%ADa%2C%20puesta%20en,%2C%20percepci%C3%B3n%2C%20presencia%2C%20representaci%C3%B3n>

- Gambaro, G. (1980). *¿Es posible y deseable una dramaturgia específicamente femenina?* [Archivo pdf]. Latin American Theater Review. Vol 13. N° 03. June 1980. Págs. 17 – 21. <https://journals.ku.edu/latr/article/view/406/381>
- García – Ferrón, E. y Ross- Berenger, C. (2017). *Dramaturgia Femenina Actual. Del 1986 al 2016*. [Archivo pdf]. En Revista Feminismo/s. Número 30. Diciembre del 2017. Alicante. Instituto Universitario de Investigación de Estudio de Género de la Universidad de Alicante. <https://feminismos.ua.es/issue/view/2017-n30-dramaturgia-femenina-actual-1986-2016>
- García, J. (1991). Teatro, drama, texto dramático, obra dramática (un deslinde epistemológico). [Archivo pdf]. <https://digital.csic.es/handle/10261/13331>
- Guichot, E. (2014). *El lenguaje ruidoso: dramaturgia femenina contemporánea en el Perú*. [Archivo pdf]. En: Álabe N° 9. Junio 2014. Sevilla. Universidad de Sevilla. <http://revistaalabe.com/index/alabe/article/view/181/162>
- Giesecke, M. (2002). Latinoamérica y la cultura en el siglo XXI. [Archivo pdf]. Esan, cuadernos de difusión. <https://revistas.esan.edu.pe/index.php/jefas/article/download/444/304/814>
- Hardy, C. (2001). *Las políticas sociales en América Latina en los noventa*. [Archivo pdf]. Colección Ideas N° 08. https://www.mef.gob.pe/contenidos/pol_econ/documentos/Las_PS_en_AL_en_los_90.pdf
- Hunt, S. (2020). *La Formación de la Economía Peruana. Distribución y crecimiento de la historia del Perú y América Latina*. [Archivo pdf]. Lima, Banco Central de Reserva del Perú, p. 647. <https://www.bcrp.gob.pe/docs/Publicaciones/libros/2020/la-formacion-de-la-economia-peruana.pdf>
- Jiménez, A. (s/f). *Literatura general y literatura comparada: la comparación como método de la crítica literaria*. [archivo pdf] Dialnet. <file:///C:/Users/DAISY%20SANCHEZ/Downloads/Dialnet-LiteraturaGeneralYLiteraturaComparada-136248.pdf>

- Jodar, P. (2020). *Desmitificación, reivindicación y lucha: feminismo en las dramaturgias del s. XXI*. [Archivo pdf] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7954628>
- Lavandier, Y (1997): *La dramaturgia*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias [Archivo pdf] https://issuu.com/semiologia_virtual/docs/lavandier-_la_dramaturgia-_los_meca
- Llosa, L y Panizza, U. (2015). *La gran depresión de la economía peruana: ¿Una tormenta perfecta?*. En Revista Estudios Económicos 30. Diciembre, p.91 – 119. [Archivo pdf]. <https://www.bcrp.gob.pe/docs/Publicaciones/Revista-Estudios-Economicos/30/ree-30-llosa-panizza.pdf>
- Márquez, C. (s/f). *La nueva dramaturgia peruana*. [Archivo pdf] <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-nueva-dramaturgia-peruana/>
- Nohlen, D. (2013). *Ciencia Política comparada. El enfoque histórico empírico*. [Archivo pdf]. Granada, Universidad de Granada. P. 111- 128. <https://biblio.juridicas.unam.mx/bjv/detalle-libro/6180-antologias-para-el-estudio-y-la-ensenanza-de-la-ciencia-politica-volumen-iii-la-metodologia-de-la-ciencia-politica>
- Proaño, L y Geirola, G. (2010). *Antología de Teatro Latinoamericano*. Tomo X [archivo pdf] https://www.nodal.am/2018/05/libroslibres-antologia-antologia-de-teatro-latinoamericano-1950-2007-11-tomos/#_Tomo_X_-_Paraguay_y_Peru
- Quiroz – Pérez, L. (2017). *Del centro a las márgenes. Los feminismos del Perú y México de los 70 a la actualidad*. [Archivo pdf]. <https://doi.org/10.4000/amerika.8056>
- Ravetti, G. & Rojo, S. (1997). *Dramaturgia Femenina Latinoamericana: Queiroz, Gambaro y Stranger*. [Archivo pdf]. Belo Horizonte. <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/312>
- Rizk, B. (1992). *Hacia una poética feminista: la increíble y triste historia de la dramaturgia femenina en Colombia*. [Archivo pdf]. https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/55631/9586552012_P5.PDF?sequence=15&isAllowed=y

- Rodríguez, C. (2013). *América Latina en la segunda mitad del siglo XX*. Santiago de Chile, Ministerio de Educación. [Archivo pdf]. https://epja.mineduc.cl/wp-content/uploads/sites/43/2016/04/II_ciclo_Guias_Cs_Soc_Modulo_N_6_America_Latina_en_la_segunda_mitad_del_Siglo_XX.pdf
- Rosas, C. (2013). El Perú en los últimos 50 años. Lima. En: Bulletin de l' Institut français d' études andines. <https://doi.org/10.4000/bifea.4334>
- Serrano, V. (1994). Hacia una dramaturgia femenina. *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, 19(3), 343–364. [Archivo pdf]. <http://www.jstor.org/stable/27741220>
- Sistema de Bibliotecas Universidad Nacional Mayor de San Marcos. *Sara Joffre*. [Archivo pdf]. https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/autores/joffre_s.htm
- Tordera, A. (s/f). *Teoría y técnica del análisis teatral*. [Archivo pdf]. <http://norteatro.com/wp/wp-content/uploads/2017/08/3.1-Tordera-Teoria-tecnica-analisis.pdf>

Páginas Web

- Cinema 23. (2022). *Latinoamérica en los años 60: la revolución del otro lado del mundo*. Blog. <https://cinema23.com/blog/foco/latinoamerica-en-los-anos-60-la-revolucion-al-otro-lado-del-mundo/>
- ECURED. *Mariana de Althaus*. (Página Web). https://www.ecured.cu/Mariana_de_Althaus
- García, D. (2009). *Impactos económicos y políticos en América Latina*. (Página Web). Coyuntura. NUSO N°223/ setiembre – octubre. Nueva Sociedad. <https://nuso.org/articulo/impactos-economicos-y-politicos-en-america-latina/>
- López – Cubas, R. (2019, abril.). *Mujeres que fortalecen nuestras tablas*. (Página Web). En: Lima en escena. Magazine Cultural. <https://limaenescena.pe/mujeres-que-fortalecen-nuestras-tablas/>
- Orrego, J. (2008). *Los años 30: la crisis mundial y sus efectos en el Perú*. (Página Web). Blog PUCP. <http://blog.pucp.edu.pe/blog/juanluisorrego/2008/11/10/los-anos-30-la-crisis->

mundial-y-sus-efectos-en-el-peru/#:~:text=Toda%20Am%C3%A9rica%20Latina%20padeci%C3%B3n%20la,y%20disminuir%20la%20obra%20social.

Página de los Dramaturgos del Perú. (2009). *Sarina Helfgot*. (Página Web). <https://www.oocities.org/teatroperuano/fichasahe.html>

Pizarro, A. (04 de marzo del 2019). Entrevista. *Mujeres creadoras: cómo dialoga el feminismo con el teatro*. (Página Web). En: Fundación Teatro a Mil. Colombia. <https://www.fundacionteatroamil.cl/noticias-2019/mujeres-creadoras-c%C3%B3mo-dialoga-el-feminismo-con-el-teatro/>

Plataforma digital única del Estado Peruano. (17 de diciembre del 2014) *Sara Joffre, creadora y promotora del teatro peruano*. (Página Web). <https://www.gob.pe/institucion/cultura/noticias/46710-sara-joffre-creadora-y-promotora-del-teatro-peruano>

Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. (2019). *Las desigualdades del s. XXI*. Perú. (Página Web). <https://www.pe.undp.org/content/peru/es/home/presscenter/articles/2019/las-desigualdades-del-siglo-xxi--nuevo-informe-del-pnud-analiza-.html>

Rosado, M. (25 de enero del 2018). *Las ciencias sociales en la actualidad. Fundamentos de la investigación social*. (Página Web). En: *Fundación para la investigación social avanzada*. <https://isdfundacion.org/2018/01/25/las-ciencias-sociales-en-la-actualidad/>

Valderrama, A. (s/f). *Los años 70*. (Página Web). Aarp. <https://www.aarp.org/espanol/politica/historia/info-2016/sucesos-importantes-que-ocurrieron-en-1970-fotos.html#slide5>

Videos Youtube

Presencia Cultural. (TV Perú) (2 de diciembre del 2017). Sara Joffré. (Video de You Tube <https://www.youtube.com/watch?v=0KRTtHgXn20&t=508s>

