

La otra escena en El lenguaje de las sirenas de Mariana de Althaus

The other scene in El lenguaje de las sirenas by Mariana de Althaus

Óscar Giovanni Gallegos Santiago

Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, Lima, Perú

ogallegos@ensad.edu.pe

ORCID: 0000-0003-4940-3049

Resumen

El presente artículo tiene el objetivo de demostrar cómo lo fantástico en conjunción con nociones como lo “cholo” y el “taki onkoy” se potencian para abrir nuevas perspectivas con respecto a los clásicos conceptos de discurso, poder e ideología. Para ello, se analiza la obra teatral *El lenguaje de las sirenas* (2012) de la escritora peruana Mariana de Althaus, en la que aparece una “sirena chola” varada en la orilla de una playa peruana. Es en ese momento en que el canto de esta sirena (taki onkoy) mestiza confrontará no solo las prácticas y discursos de los personajes, sino también su cosmovisión occidental, su condición subalterna y el ruido frenético del capital previo al verdadero horror. Por ello, más que analizar lo que se dice en la obra, nos interesa captar el rumor de lo no dicho, lo intersticios de este silencio milenario, lo incomprendible de esa “otra escena”.

Palabras clave: taki onkoy, sirena chola, discurso, ideología, otra escena

Abstract

This article aims to demonstrate how the fantastic in conjunction with notions such as “cholo” and “taki onkoy” are strengthened to open new perspectives regarding the classic concepts of discourse, power and ideology. To this end, the play *El lenguaje de las sirenas* (2012) by the peruvian writer Mariana de Althaus is analyzed, in which a “chola siren” appears stranded on the shore of a peruvian beach. It is at that moment that the song of this mestizo siren (taki onkoy) will confront not only the practices and discourses of the characters, but also their Western worldview, their subordinate condition, and the frantic noise of capital prior to the true horror. For this reason, rather than analyzing what is said in the work, we are interested in capturing the rumor of the unsaid, the interstices of this ancient silence, the incomprehensibility of that “other scene”.

Keywords: taki onkoy, chola siren, speech, ideology, another scene

Recibido: 9/9/2022 **Aceptado:** 17/12/2022

Introducción

¿Cómo hablar de la soledad insondable de una sirena chola? Una sirena migrante y quechuahablante que ya no seduce por su belleza ni por su melodioso canto, pero que logra perturbar con su lenguaje y un silencio estridente. ¿Cómo entender ese lenguaje, pero sobre todo su silencio? El presente artículo pretende dilucidar cómo las nociones de lo “cholo” y el “taki onkoy” (enfermedad del canto), en un texto dramático fantástico, se potencian para abrir nuevas perspectivas con respecto a los clásicos conceptos de discurso, poder e ideología. Esto es, se sostiene que la obra dialoga con la tradición de lo fantástico moderno o “posmoderno”, y también busca inscribir su lugar de enunciación desde un pensamiento decolonial que busca desestabilizar las lógicas de las ideologías dominantes. Para ello, se analiza la obra teatral *El lenguaje de las sirenas* de la escritora peruana Mariana de Althaus, en la que aparece una “sirena chola” varada en la orilla de una playa peruana frente a una familia de clase alta limeña. Es en ese momento en que el canto de esta sirena (taki onkoy) mestiza y quechuahablante confrontará las prácticas y discursos de los personajes, y también las cosmovisiones entre lo occidental y lo indígena, lo subalterno y lo hegemónico o entre la bulla frenética del capital y el silencio previo al verdadero horror. Por ello, más que analizar lo que se dice en la obra, nos interesa captar el rumor de lo no dicho, los intersticios de este silencio milenario, lo incomprensible de esa “otra escena”. He dividido el análisis en tres grandes momentos escénicos que representan a los acontecimientos centrales de la obra.

Primer momento: encuentro en playa Blanca

Como toda escena, esta primera se configura a partir de un encuentro. Son una familia de clase alta limeña que se reúne para disfrutar de la playa y el mar. Todo normal hasta aquí, pero la primera acotación señala: *mar embravecido y bandera*

roja por alerta de tsunami. ¿Por qué una familia decide ir a una playa en plena alerta de tsunami cuando todos los demás están regresando a sus casas? Pero esto que puede resultar insólito o irracional, no es nada más que la constatación de esa fascinación inconsciente por la autodestrucción que habita en el hombre moderno. En efecto, esta escena representa a una familia, núcleo de la sociedad, como un barco dirigido directamente al abismo, ciegamente comandado por ese imperativo del goce. Un goce mortífero que no puede aplazarse, porque la repetición es quizá el verdadero monstruo que nos carcome por dentro. Al respecto, Paul, uno de los hijos de la familia, en un monólogo inicial, anuncia la desgracia: “Pero nosotros, como todos los sábados, hemos bajado a la playa” (De Althaus, 2015, p. 115). Y el mismo personaje más adelante: “Hay días en los que uno debería quedarse en cama. Pero se pone de pie, y sale con un puñal, dispuesto a clavarlo en el corazón de la mala suerte” (De Althaus, 2015, p. 115). Recordemos quiénes son los personajes que, según la tradición occidental, se encuentran con esos fabulosos seres de las sirenas: son navegantes o aventureros. En la *Odisea* de Homero se señala claramente cómo termina la mayoría de ellos frente al canto indescifrable y seductor de las sirenas. Citemos brevemente este pasaje, cuando la diosa Circe advierte a Ulises acerca de las sirenas:

Lo primero que encuentres en ruta será a las Sirenas,
 que a los hombres hechizan venidos allá. Quien incauto
 se les llega y escucha su voz, nunca más de regreso
 el país de sus padres verá ni a la esposa querida
 ni a los tiernos hijuelos que en torno le alegren el alma.
 Con su aguda canción las Sirenas lo atraen y le dejan
 Para siempre en sus prados; la playa está llena de huesos
 Y de cuerpos marchitos con piel agostada.

(Homero, 1993, p. 286)

Pero a diferencia de todos aquellos que terminaron sepultados en esa pradera, Odiseo pudo superar ese escollo. Principalmente por su prudencia, pero también porque supo escuchar a Circe. Como señala Carlos García Gual (2014), hay dos aspectos principales de la seducción de las sirenas: saber y placer. Las sirenas saben el punto débil del héroe homérico: su deseo por saber. Por esta razón, ellas le prometen cantarle sus hazañas presentes y futuras, ensalzando su egocentrismo. Como en un espejo de Narciso, Odiseo ve la tentación de

poseer esa imagen de sí mismo que promete ese canto. Es un canto épico al ego que acrecienta un placer hedonista que puede llevar a la perdición. Volviendo a nuestra obra, podemos señalar que todos los personajes de la familia han caído en un delirio narcisista, porque ya fueron seducidos por ese mandato de goce hedonista e individualista. Y estos personajes dominan el discurso de los diálogos, así como también lo que puede o debe ser dicho. Es una suerte de diálogo imposible en el que cada uno está absolutamente solo buscando su propio placer que los llevará a la autodestrucción. En contraste, los personajes que casi no hablan, los silenciosos, son los más prudentes: Elvira, la empleada, y Camille, la niña. Esta última es tratada como loca. Se refiere que toma pastillas y va al psiquiatra, y que en una oportunidad se le escuchó “gritando como una niña poseída y haciendo pedazos los libros de su biblioteca” (De Althaus, 2015, p. 176). Por su parte, Elvira, la empleada doméstica de origen andino, es quizá la más prudente, porque intenta prevenir la catástrofe, pero su condición subalterna le impide ser escuchada.

Es sintomático que Camille guarde silencio y, al comienzo de la primera escena, permanezca alejada de la familia, como también lo es que Elvira haya olvidado su lengua materna, que es el quechua. Por ello, cuando aparece la sirena emerge otro elemento insólito: la niña, la silenciosa y loca poseída, es la única que puede entender el lenguaje de la sirena. Y, en el caso de Elvira, es ella la que entiende el malestar profundo que aqueja al personaje mítico. La comprende sin necesidad de descifrar el idioma que ya ha olvidado. En suma, las que no tienen poder, las subordinadas o despreciadas son las que se emparentan con la sirena. Y aquí viene uno de los ámbitos de la otra escena: la emergencia de la identidad chola. Para entender esta presencia inquietante, citemos el encuentro que tiene la familia “blanca” o “pituca” con unos “cholos” o “serranos” que llega a playa Blanca:

MARGOT. Bueno, te sigo contando lo de ayer. El caso es que ya nos habíamos instalado aquí, en la sombrilla, y estábamos tomando un trago, cuando de pronto escuchamos una cumbia a todo volumen. “¿Qué demonios es esa música?”, dije yo. Volteo, y veo a un hombre y una mujer que se aproximaban. La mujer era una gorda que se reía de forma estridente [...] Eran del pueblo, no sé cómo entraron. La cumbia salía a todo volumen de un equipo de sonido portátil. ¡Imagínate! [...]

PAUL. ¿Quién los dejó entrar?

MARGOT. No tengo idea. Seguro esquivaron la seguridad (De Althaus, 2015, pp. 133-134).

Notemos aquí cómo esta presencia de este otro “cholo” irrumpe a través de una de sus manifestaciones culturales: la cumbia peruana. Como señala Matos Mar (1986), las grandes migraciones internas de los 40 y 50 cambiaron el rostro de la ciudad. Pero esta transformación no solo fue espacial o económica, sino fundamentalmente cultural. Los migrantes trajeron su mano de obra y sus sueños de progreso, al igual que sus hábitos y costumbres; entre ellos, sus expresiones artísticas, las cuales eran consideradas inferiores por pertenecer a estos sectores marginales y de la periferia de Lima. Pero no es no impidió el cruce, la fusión o hibridación entre elementos tradicionales y los considerados modernos, por ejemplo, “la cumbia peruana es el resultado de múltiples influencias musicales, como las del huayno, las cumbias colombiana y venezolana, el *rock and roll*, la guaracha, el *boogaloo*, la guajira y la salsa, entre otras” (Cosamalón, 2022). En otros términos, entre los años 60 y 70, los grupos migrantes se identificaron rápidamente con este sonido híbrido, porque representaba lo tradicional, además de ciertos rasgos de la modernización musical, como el sonido de la guitarra eléctrica tan característico de la chicha. Y aunque luego la cumbia peruana fue avanzando hacia la aceptación de las clases medias e, incluso, altas, al principio era un estigma fuerte llamar “chichero” a alguien, porque era una forma de discriminación y de señalar algo de mal gusto, estridente o “huachafo”.

Pero más allá de estos complejos procesos de mutación que operó la cumbia peruana hasta su transformación en la chicha, es interesante notar cómo ese “patito feo”, relacionado con comunidades marginales o ilegales, se transformó como un carnet de identidad de vastos sectores, una manifestación legítima y valorada como parte de nuestra identidad nacional, aunque siga operando el racismo sobre estas manifestaciones. Y aquí podríamos traer la analogía con la música de la sirena. Como Ulises, los sectores de la clase alta, se taparon los oídos con la cera ideológica de los prejuicios. No podían escuchar, no podían ver ni sentir esa “otra escena” que estaba en sus narices y a todo volumen.

Segundo momento: la aparición de la sirena

La sirena aparece gracias a un tsunami, es decir, gracias a una ola gigantesca que la expulsa a la orilla de esa playa Blanca. Sostengo que esta ola es una figura de las grandes olas migratorias que empezaron en la década de 1940 a la de 1950 e irrumpen con más fuerza en los años 80. Es indudable, pues, que estamos frente a una sirena migrante. En una parte de su discurso, ella misma señala en quechua su posible origen: “quería conocer el mar. Nadé por el río días y noches. Llegué a un lago sin orillas, de agua fría y salada” (De Althaus, 2015, p. 175). Entonces, a diferencia de las sirenas clásicas que esperan en sus

islas a los navegantes para acecharlos en sus trampas hechiceras, esta sirena, por alguna razón, tuvo que salir de su hogar. Ahora, no olvidemos que en los textos antiguos las sirenas se presentan en grupos de dos o de tres, y que, como hijas de una de las musas, dominan el canto y conocen el pasado y el futuro. Cantan, narran y encantan. Con respecto a su aspecto físico, destaca su hibridez mitad pájaro o pez, mitad humanas, así como su belleza. Como señala García Gual (2014), lo que define a la sirena, aparte de su figura híbrida, es su poder de atracción: “La sirena simboliza la invitación al placer” (p. 8). Por su parte, otro sirenólogo, como Javier Perucho, destaca en esta figura acuática el “erotismo de su cuerpo”, como la universal y constante presencia en el imaginario popular e intelectual. Este último autor rastrea la presencia de esta figura pisciforme en los grandes clásicos como Homero, Dante, Joyce o Kafka, pero también su notoria presencia en la literatura hispanoamericana. Entonces, podemos concluir tres grandes aspectos que la tradición ha remarcado con respecto a la sirena: 1) poder de atracción (sea visual o auditiva), 2) promesa de revelación de un secreto, y 3) peligro de muerte o destrucción.

Entonces, la pregunta es la siguiente: ¿qué tiene que ver este personaje, denominado como sirena “chola” en la obra de De Althaus, con las sirenas de la mitología clásica en las que predominan esos tres aspectos de poder, revelación y peligro? En primer lugar, la sirena de De Althaus se muestra bastante vulnerable e impotente de no poder regresar ella sola al mar. Segundo, no pretende seducir para revelar un secreto. Y tercero, el verdadero peligro no es ella, sino la familia que pretende capturarla para sus propios intereses. Por último, y quizá no menos importante, su apariencia física la aleja del marco representativo que ha predominado sobre ella: blanca, rubia, exuberante, melena frondosa y rotundos pechos desnudos (García Gual, 2014). De ahí que la sirena sufra toda esa violencia epistémica por simplemente no encajar en el marco interpretativo de la clase que domina o ha dominado la representación y el discurso sobre ella. Por ello, cuando la ven se sienten decepcionados porque es “chola”. Como sabemos, el poder colonial dominó por la fuerza militar, y a través de un saber colonial que ha configurado o inventado la otredad inferior del indio y, con él, su lengua, su raza y cultura (Quijano, 2014). Y esto es consistente con una razón instrumental moderna que requiere de esta máquina colonial para sustentar su dominio sobre el hombre y sobre la naturaleza.

Al respecto, García Gual (2014) se queja de que en la modernidad han proliferado

imágenes de fingidas sirenas, imitadoras y réplicas baratas de las bellas damas submarinas. Pueden salirnos al paso insinuantes y

atractivas en locales festivos muy variados, y en antros nocturnos como cabareteras de rojos labios y ojos oscuros. E incluso, en su versión más superficial y burguesa, campean en el emblema de una taberna o el nombre de una cafetería. Pero ahí son solo pintadas sombras de lo que fueron (pp. 8-9).

Volviendo entonces a la pregunta: ¿qué tiene que ver esta sirena chola con las clásicas y temibles sirenas de la antigüedad? ¿Es acaso una versión barata o trivializada de las antiguas hechiceras? ¿Cuál es su carácter dramático en esta propuesta teatral? Creo que el propio García Gual nos puede dar una pista al respecto. El erudito señala que las sirenas se diferencian de otras féminas fatales como las harpías, que son más violentas y tienen garras; de las esfinges, que permanecen en un solo lugar y se caracterizan por sus letanías enigmáticas (García, 2014). Su etimología *sereines* designa “las que ensogan y ligán”, tienen algo ninfas, monstruos y demonios. En tal sentido, creo que esta sirena de la obra de De Althaus se aproxima más al carácter monstruoso de este ser acuático. Pero no en el hecho de causar espanto necesariamente, sino, como reza la etimología en latín, *monstruum* significa mostrar y está relacionado con *monore* o *mónitum*, que significa aconsejar o advertir, dar a entender e indirectamente mostrar (Armal, citado en Donayre, 2013). Esta sirena es, pues, una de las mil caras del monstruo, un ser fabuloso que muestra algo terrible, y que perturba. Este es su carácter dramático: su lenguaje es ominoso, porque contiene un grito que quiebra la tranquilidad y tal vez un espejo para reflejar nuestra propia monstruosidad. Pero ¿qué es lo que muestra? ¿La cara obscena del progreso? Quizá, pero también nos cuestiona cómo la propia literatura fue una suerte de domesticación del otro, sea animal o humano.

Tercer momento: el grito de la sirena

En el libro *El laberinto de la choledad* de Guillermo Nugent (2012), se sostiene que la exclusión del indígena, desde el mismo momento de la invasión española, no solo fue de tierras o de derechos, sino que también fueron “expulsados del tiempo”. Y sabemos que el tiempo es aquello que nos hace seres humanos, porque somos capaces de ordenarlo y darle sentido (Ricoeur, 2004). Esto es, a través de las narraciones expresamos nuestras experiencias, e igualmente nuestra identidad, en una trama que hace posible el tiempo humano. Al ser expulsados del tiempo, la maquinaria colonial pretendió quitarles humanidad y aproximarlos a lo animal: sin lenguaje y sin historia. Por tal razón, Nugent (2012) señala que ser cholo representa una suerte de “anomalía clasificatoria” en la fantasía colonial que aún perdura. Bajo este marco ideológico, los blancos limeños habían identificado a los criollos y mestizos, a los plebeyos de zonas

populares, pero nunca estuvieron preparados para reconocer a una suerte de “indígena urbano” con ambiciones modernizantes. Este indígena solo podía poblar las zonas rurales muy cerca de las bestias. Este paso del indígena a otro espacio urbano ocasionó el término *cholo*, no previsto en el sistema clasificatorio de la arcadia colonial. Pero la presencia, como hemos dicho, no fue gradual, sino que fueron a través de grandes olas que irrumpieron en la ciudad. Llegó un momento en que el propio Estado se convirtió en una suerte de paradoja monstruosa, porque, dominado por las élites criollas, despreció a la gran mayoría de peruanos provenientes de provincia, que eran considerados “cholos”, los olvidados, los desposeídos.

En otras palabras, este desprecio y olvido significó la emergencia de un Estado fallido y de una sociedad fragmentada, pero cuyos grupos de poder se sostenían gracias a esa fantasía de orden y de progreso que prometía una modernidad también imposible. En otras palabras, la choledad de esta sirena aparece en esta obra como un síntoma de este “progreso” contradictorio. Es el monstruo que amenaza la tranquilidad de las élites. Su canto no es, no puede ser una melodía, porque proviene de un mundo roto, un mundo que ha colapsado. De aquí que la interpretación de este ensayo apunte a vincular este canto de la sirena al milenario canto del Taki Onkoy, conocido como “canto y baile de la enfermedad”, parte de un movimiento nativista que surge en 1565, a pocos lustros de la captura de Atahualpa. Los sacerdotes predicaban un rechazo al invasor, como también instruían en las prácticas rituales que incluían cantos y bailes de éxtasis. Esta celebración “intentaba dar sentido comunal a un grupo asediado y arrasado por el conquistador” (Hernández *et al.*, 1996, p. 111). Es parte de una forma primordial con raíces profundas en el imaginario andino, cuyo discurso se constituyó en el refugio de la sociedad conquistada, discurso que contiene una dimensión utópica. En otros términos, este canto y danza fue una suerte de resistencia religiosa o cultural, frente a la otra resistencia político-militar que fracasó, como la de Manco Inca y el grupo de Vilcabamba.

Conclusiones

En definitiva, este canto de la enfermedad causó temor, porque los sacerdotes, principalmente las mujeres, entraban en una suerte de éxtasis de posesión y podían contagiar el arrebató o “furor divino”. Indudablemente, esto nos remite a los éxtasis dionisiacos originarios de la tragedia griega. No olvidemos, como sostenía Nietzsche (2010), que la belleza apolínea solo pudo ser posible sobre un fondo de conocimiento frente al horror de la vida. Es decir, este canto o grito fue una respuesta mesiánica en nuestras tierras frente a la catástrofe demográfica, social y cultural que significó la invasión española, porque así como

murieron indígenas, murieron también sus dioses y la propia naturaleza. Por lo tanto, esta sirena puede interpretarse también como una sacerdotisa o chamán capaz de revelar el lado oculto y nefasto de la modernidad capitalista: “Crees que puedes ignorar el grito de los desesperados [...] ¿Quién va a salvarse en un mundo donde nadie oye lo que dice el mar?” (De Althaus, 2015, p. 191). Como los chamanes primigenios del mundo andino, esta sirena es capaz de transformarse y transformar a quien sea capaz de escucharla. Recordemos que al final de la obra, la niña, que todavía no está absorbida por la insensatez neoliberal, es transformada en otra mensajera de este canto-danza de la enfermedad: una sirena chola, porque a veces el mar “vomita una sirena para que dejemos de hablar y empecemos a escuchar la verdad de las cosas” (De Althaus, 2015, p. 202).

Referencias bibliográficas

- Cosamalón, J. (2022). *Historia de la cumbia peruana*. Instituto de Estudios Peruanos.
- De Althaus, M. (2015). *Dramas de familia*. Penguin Random House.
- Donayre, J. (Comp.). (2013). *Horrendos y fascinantes*. Ediciones Altazor.
- García Gual, C. (2014). *Sirenas. Seducciones y metamorfosis*. Editor Digital Trivillus.
- Hernández, M., Moisés L., Millones, L., Péndola, A. y Rostworowski, M. (1996). *Entre el mito y la historia. Psicoanálisis y pasado andino. Psicoanálisis y pasado andino*. SIDEA.
- Homero (1993). *Odisea*. Editorial Gredos.
- Matos Mar, J. (1986). *Desborde popular y crisis del Estado*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Nietzsche, F. (2010). *El nacimiento de la tragedia*. Editorial Gredos.
- Nugent, G. (2012). *El laberinto de la choledad*. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.
- Perucho, J. (Comp.). (2019). *La música de las sirenas*. Fondo Editorial Estado de México, FOEM.
- Quijano, A. (2014). *Cuestiones y horizontes. Antología esencial. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. CLACSO.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración*. Siglo XXI.