



**“EL TEATRO COSTUMBRISTA
REPUBLICANO DEL PERÚ COMO AFIRMACIÓN
DEL PROYECTO DE NACIÓN”**

**TESIS DE LICENCIATURA PRESENTADA POR
ALBERTO ISOLA DE LAVALLE**

**FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA
COMUNICACIÓN DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

LIMA, 2012

“Hay más: la cosa litigiosa tiene mucho de climatérica y peliaguda.
Son principalmente las costumbres.”

Felipe Pardo y Aliaga
Prólogo al Primer Número de “El Espejo de Mi Tierra”
Lima, 1840

TABLA DE CONTENIDO

1.	PLANTEAMIENTO	5
2.	LA VISIÓN DEL TEATRO PERUANO EN 1821.	10
2.1.	“LOS PATRIOTAS DE LIMA EN LA NOCHE FELIZ”	10
2.2.	“UN ESTABLECIMIENTO MORAL Y POLÍTICO DE LA MAYOR UTILIDAD”	13
3.	EL COSTUMBRISMO ESPAÑOL Y LATINOAMERICANO	15
4.	EL COSTUMBRISMO EN EL PERÚ	21
4.1.	LOS INICIOS	21
4.2.	ANTECEDENTES HISTÓRICOS	24
4.3.	EL TEATRO COSTUMBRISTA: LA VISIÓN DE PARDO Y ALIAGA	31
4.4.	EL TEATRO COSTUMBRISTA: LA VISIÓN DE SEGURA	35
5.	ANÁLISIS DE “FRUTOS DE LA EDUCACIÓN”	43
5.1.	EL TIEMPO Y EL LUGAR	43
5.2.	LA TRAMA	47
5.3.	EL TÍTULO Y LA INTENCIÓN	50
5.4.	EL MATRIMONIO COMO METÁFORA	53
5.5.	LA NOVIA: LA PEPA O LA PATRIA NUEVA	55
5.6.	LOS PADRES DE LA NOVIA: EL ASTURIANO Y LA LIMEÑA	58

5.7.	LOS PRETENDIENTES	65
5.8.	DON MANUEL, EL RAZONADOR	70
5.9.	LAS CARCAJADAS DE UN NEGRO BOZAL	73
5.10.	EL PERÚ MODERNO SEGÚN PARDO EN “FRUTOS DE LA EDUCACIÓN”	
6.	ANÁLISIS DE “UN JUGUETE” DE MANUEL ASCENSIO SEGURA	82
6.1.	EL TIEMPO Y EL LUGAR	82
6.2.	LA TRAMA	86
6.3.	EL TÍTULO Y LA INTENCIÓN	88
6.4.	UN MATRIMONIO DE CRIOLLOS	90
6.5.	JACINTA, LA NOVIA	91
6.6.	LOS PADRES DE LA NOVIA: EL CONSPIRADOR DE SALÓN Y LA MUJER DE ARMAS TOMAR	92
6.7.	LOS PRETENDIENTES	102
6.8.	UNA MULATA PROTAGONISTA, ISABEL	105
6.9.	EL PERÚ MODERNO SEGÚN SEGURA EN “UN JUGUETE”	111
7.	BIBLIOGRAFÍA	113

1. PLANTEAMIENTO

Al inicio de la República, el teatro que heredamos del período virreinal no auguraba gran cosa. El monopolio aplicado por España a todos los productos que consumíamos como colonia también había tocado al arte dramático. Las piezas representadas en el Coliseo de Lima, la sala teatral más importante de la Lima de los siglos XVII y XVIII, pertenecían al repertorio peninsular, en su mayoría. Y, para los dramaturgos peruleros (así como para sus colegas en el resto del continente), la consigna era mimetizarse con sus colegas españoles, a nivel de temas, de lenguaje, de ambientación. Esto como condición fundamental para ser representados aquí y, con suerte, en los escenarios íberos. Baste pensar en obras maestras como “AMAR SU PROPIA MUERTE” de Juan Espinosa y Medrano, en el Perú, o “LOS EMPEÑOS DE UNA CASA” de Sor Juana Inés de la Cruz, en México. O incluso la única obra maestra que tiene nuestro teatro del siglo XVIII, “LA RODOGUNA” de Pedro Peralta y Barrionuevo.

La única excepción a esta regla estaba en el teatro menor, en el de entremeses y bailes, que permitía un retrato de nuestro entorno bastante cercano a la realidad contemporánea, en contraposición a las ambientaciones madrileñas o exóticas (a la manera de Calderón de la Barca) del teatro mayor. Nos acostumbramos desde la Colonia a mirarnos en presente sólo a través del humor, de la sátira, de aquello que más tarde constituiría el credo del Costumbrismo, la primera literatura nacional de los países que emergieron del yugo virreinal.

Esto, indudablemente, obedeciendo a los postulados estilísticos que se transmitían desde el pasado grecorromano, corregido y aumentado por la mirada renacentista. Pero también por un evidente y generalizado temor a la inflexible y omnipresente censura.

Y este repertorio traía también un tipo de actor, o actriz (pensemos en la actriz emblemática de nuestro teatro colonial, Micaela Villegas, “La Perricholi”) más dado a la tipificación cómica, al gracejo, a la interpretación musical y dancística, cuya vida, desordenada y pintoresca, borraba muchas veces la diferencia entre la escena y la vida. Un teatro que, a pesar de traer a escena conflictos y vivencias contemporáneos, bordeaba todo el tiempo la frivolidad y la intrascendencia.

Pero, al mismo tiempo, cronistas y documentos de la época hablan de Lima como una importante plaza teatral, y de la singular pasión de los limeños por el arte escénico. El teatro era un verdadero fenómeno social, con un gran poder de convertirse en una tribuna abierta a todos, donde podían tocarse temas de interés colectivo. Y, si bien esto no sucedía exactamente en el Virreinato, los libertadores de la Patria y los constructores del Perú independiente no lo pasaron por alto.

Nuestra historia teatral republicana se inicia con dos hechos fundamentales: la emisión de un decreto firmado por el mismo General San Martín a fines de 1821, dignificando la profesión del actor y adjudicándole una misión cívica que ciertamente no existía en el pasado; y la representación de una obra coyuntural, “LOS PATRIOTAS DE LIMA EN LA NOCHE FELIZ” de Manuel del

Carpio, a pocas semanas de la Declaración de Independencia, que tenía una clara función de agitación política, reproduciendo diversas actitudes de los limeños frente a la llegada del ejército libertador y culminando en un homenaje a la flamante Patria Nueva. Estos dos hechos, analizados en detalle más adelante, demuestran la voluntad de creación de un nuevo teatro, que tenga una función formadora y propagadora de ideas, llevado adelante por actores y actrices conscientes del valor cívico de sus interpretaciones.

Desde los inicios de la República, y durante todo el siglo XIX, el teatro será un espacio fundamental de debate y de construcción de la identidad nacional. Y la prueba es que todos nuestros mayores dramaturgos decimonónicos, Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868) y Manuel Ascenso Segura (1805-1871) participaron, además de sus quehaceres escénicos, activamente en la vida política, además de ejercer el periodismo, un periodismo de oposición y crítica constante, muchas veces silenciado por la censura.

Al revisar nuestro repertorio “clásico” del siglo XIX, nos topamos con el hecho de que, salvo los melodramas de la época romántica (notablemente el “ATAHUALPA” de Felipe Salaverry, la mayoría de los textos escritos corresponden al género de comedia costumbrista. Explicaremos luego en detalle el por qué de esta característica (común a la mayoría de países latinoamericanos) pero señalemos ahora que, lejos de una opción idiosincrática, esto responde a ciertas reglas literarias y la sempiterna cautela hacia la censura.

Esta elección del tono cómico para hablar del presente hizo que, décadas más tarde, nuestro teatro decimonónico fuera desautorizado con cierto paternalismo, convirtiendo a estas comedias, que tocaban temas fundamentales como la educación, el racismo, la libertad de prensa, la condición de la mujer, en meras estampas costumbristas, coloridas e ingenuas, al estilo de las “Tradiciones Peruanas” de Ricardo Palma. Es nuestra intención demostrar todo lo contrario, recurriendo a dos ejemplos paradigmáticos, “FRUTOS DE LA EDUCACIÓN” de Felipe Pardo y Aliaga y “UN JUGUETE” de Manuel Ascensio Segura, que abordan, nada menos, que el tema fundamental sobre cuál debe ser la esencia del Perú independiente, desde ópticas radicalmente distintas.

Lejos de abstraer estos textos de su coyuntura específica y sumergirlos en una especie de clima nostálgico e inocuo, deberíamos acercarnos a ellos, tanto en su lectura como en su interpretación escénica (lamentablemente muy poco frecuente, debido indudablemente a esta sensación de un canon ingenuo y obsoleto), colocándolos en su momento preciso y reforzando la relación dialéctica entre lo representado y el acontecer histórico, recurriendo a aquello que el dramaturgo y teórico del teatro Bertolt Brecht, llamaba “historización”:

“Es preciso mostrar la relatividad histórica de ese campo de relaciones. Para eso tenemos que acabar con nuestra costumbre de despojar de sus particularidades a las diferentes estructuras sociales de épocas pasadas, hasta lograr que todas se asemejen más o menos a la nuestra, la que, merced a esa operación, adquiere un carácter inmutable y eterno. Lo que nosotros pretendemos es dejar a cada época sus caracteres propios

y no perder de vista lo que tiene de efímero; sólo así se reconocerá también lo efímero de la nuestra.” (1)

Esperamos que, a partir de esta visión, nuestro teatro “clásico” recupere su vigencia y nos permita espejarnos en lo relativo y a la vez siempre presente de sus temas y sus planteamientos, como parte de la constante búsqueda de afirmación de nuestra identidad.



(1) “BREVIARIO DE ESTÉTICA TEATRAL” EN “ESCRITOS SOBRE EL TEATRO” VOLUMEN 3. BERTOLT BRECHT. EDITORIAL NUEVA VISIÓN, BUENOS AIRES, 1970.

2. LA VISIÓN DEL TEATRO PERUANO EN 1821

2. 1. “LOS PATRIOTAS DE LIMA EN LA NOCHE FELIZ”

Hasta 1950, era reconocido en forma unánime por estudiosos de nuestra literatura que la primera obra dramática de la flamante República peruana había sido “FRUTOS DE LA EDUCACIÓN” de Felipe Pardo y Aliaga, estrenada en Lima el 6 de agosto de 1830.

Guillermo Ugarte Chamorro, dedicado y acucioso investigador de nuestro pasado teatral, afirmó en un artículo publicado en 1956, que el honor primero le correspondía a otra “comedia”, de autor inicialmente considerado anónimo (en la fecha firmó simplemente como “M.C.”), “LOS PATRIOTAS DE LIMA EN LA NOCHE FELIZ”, estrenada en el “Teatro Coliseo” de la capital el 1 de Agosto de 1821. Posteriores investigaciones del mismo Ugarte Chamorro lo llevaron a identificar al autor como Miguel del Carpio. (2)

Este “Drama en Dos Actos”, de escaso valor dramático pero indudable interés documental e histórico, sucede en Lima durante la “noche feliz” del 9 de Julio de 1821, “feliz” porque corresponde a la fecha de la

(2) “LOS PATRIOTAS DE LIMA EN LA NOCHE FELIZ”: LA PRIMERA COMEDIA DEL PERÚ INDEPENDIENTE. GUILLERMO UGARTE CHAMORRO. SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL TEATRO UNIVERSITARIO DE SAN MARCOS. LIMA, AGOSTO DE 1960.

entrada a la ciudad del ejército libertador, comandado por el General San Martín. (3).

En el Primer Acto, que se desarrolla en la Botica de Don Lorenzo, mientras “tiranos huyen presurosos de la Capital”, los distintos personajes (patriotas criollos y criollas que viven en Lima durante la gesta independentista, lejos de los campos de batalla) se congregan para narrar diversos episodios vinculados a la inminente entrada del ejército patriota y hacer diversos votos por el fin del “despotismo” y la instauración de la nueva República. Uno de ellos trae consigo “un pedazo del pan de la Patria” (preparado por la tropa libertadora), que es compartido por los presentes en una especie de comunión laica. Otro es liberado de prisión y se reúne con sus amigos, que celebran el suceso en “el café de Bodegones”. Luego las campanas repican para anunciar la entrada de San Martín y sus tropas, acompañadas de “cohetes...y cae el telón”.

El Segundo Acto está ambientado en casa de otra patriota limeña, Doña María, donde se celebra el feliz suceso, culminando con un brindis por la Patria a varias voces y la salida final de los personajes “a la calle, llevando en triunfo la bandera y cae el telón”.

(3) COPIA MIMEOGRAFIADA DEL ORIGINAL, PUBLICADO POR LA “LIBRERÍA DE LA CALLE DE PALACIO.”, LIMA, 1821, FACILITADA POR EL DR. GUILLERMO UGARTE CHAMORRO.

Lo prácticamente inexistente de la trama, la ausencia de intriga (salvo un pequeño episodio basado en una confusión por celos entre una pareja de patriotas, planteado en el Segundo Acto de manera mecánica y carente de convicción, clara indicación de que Del Carpio lo introdujo simplemente para aliviar al espectador de tanto panegírico), la descuidada caracterización física y psicológica (los personajes son indistinguibles unos de otros), la longitud y detalle de los pasajes descriptivos, los interminables discursos y brindis, todo demuestra claramente que la intención de Del Carpio no podía estar más alejada de un afán de entretener o distraer a su audiencia, o de crear un drama para la posteridad. Es más, aparentemente sólo hubo una función de “Los Patriotas de Lima...”, la del estreno.

Tomando en cuenta que, además, fue escrito a apenas 23 días del hecho real representado en escena, podríamos considerar a “LOS PATRIOTAS DE LIMA” como un ejercicio modélico de lo que más tarde se llamará “agitprop” (término nacido de la unión de las palabras “agitación y propaganda”, acuñado en la Rusia de la revolución bolchevique). Es decir, como un instrumento de información (en un momento donde era escasa y contradictoria) y de incitación a la unión de los patriotas limeños frente a un enemigo que aun estaba muy lejano de la capitulación.

Lo que nos lleva a comprobar no solamente la difusión y popularidad que tenía el teatro en la Lima de 1821, sino también, y lo que más nos

importa, que el escenario era considerado una eficaz tribuna de debate sobre el mismo asunto que más tarde preocuparía a nuestros dos autores “clásicos”, Pardo y Segura: la construcción del Perú Independiente.

2.2. “UN ESTABLECIMIENTO MORAL Y POLÍTICO DE LA MAYOR UTILIDAD”

El 31 de Diciembre de ese mismo año, la Gaceta Oficial de Lima publicó el siguiente Decreto, dictado por el mismísimo General Don José de San Martín, Protector del Perú:

“Ministerio de Gobierno. El Protector del Perú.

Las preocupaciones deben ceder a la justicia y a las luces del siglo. Todo individuo que se proporciona su subsistencia en cualquier arte que contribuya a la prosperidad y lustre del país en que se halla, es digno de la consideración pública. Un teatro fijo como el de esta capital, sistemado conforme a las reglas de una sana política, y en el que las piezas que se recitan y cantan bajo la dirección de la autoridad pública no exceden los límites de la honestidad y el decoro, es un establecimiento moral y político de la mayor utilidad. Por tanto, he acordado y declaro.

El arte escénico no irroga infamia al que lo profesa.

Los que ejerzan este arte en el Perú podrán optar a los empleos públicos y serán considerados en la sociedad según la regularidad de sus costumbres, y a proporción de los talentos que posean.

Los cómicos que por sus vicios degraden su profesión serán separados de ella. “ (4)

Este documento, a mi saber único en la historia del teatro latinoamericano del siglo XIX, demuestra claramente la misión que los forjadores del Perú moderno encomendaban al arte dramático y a sus cultores: la de ser “un establecimiento moral y político de la mayor utilidad”. Puede aliviarnos que “LOS PATRIOTAS DE LIMA” no haya creado escuela. Pero su visión del escenario como tribuna civil y espacio de debate republicano subyace a todo nuestro teatro decimonónico. Y sin él, el Costumbrismo no puede ser comprendido en su verdadera intención renovadora. Además de entretener, o deberíamos decir, entreteniéndolo, las comedias de Pardo y Segura, aun en lo diametralmente opuesto de sus ópticas, aspiraban a algo más profundo y urgente: edificar los cimientos del Perú moderno. Una misión primordial para la que no había precedentes en nuestra historia pasada y para la que el teatro, con su inmediatez y su contundencia, resultaba un arma imprescindible.

(4) “EL TEATRO DE LA INDEPENDENCIA DEL PERÚ”, GUILLERMO UGARTE CHAMORRO, “CONGRESO DE LA LITERATURA IBEROAMERICANA”, LIMA, 1971. CITADO POR ILEANA AZOR, “ORIGEN Y PRESENCIA DEL TEATRO EN NUESTRA AMÉRICA”, EDITORIAL LETRAS CUBANAS. LA HABANA, CUBA, 1988.

3. EL COSTUMBRISMO ESPAÑOL Y LATINOAMERICANO

En el Estudio Preliminar a su antología “EL COSTUMBRISMO EN EL PERÚ” (5), Jorge Cornejo Polar distingue entre costumbrismo y Costumbrismo. La primera definición se refiere a un rasgo estilístico que se puede encontrar en obras de diversos estilos y épocas, en las que “se describan usos y costumbres de un grupo social”. La segunda alude a una escuela literaria que aparece en Francia a fines del siglo XVIII “y cuya inconfundible seña de identidad consiste en... el cuadro o artículo de costumbres.” Cornejo aclara que ambos se refieren a un “texto breve en prosa que, mediante el relato de una anécdota simple, retrata y con frecuencia critica en tono a veces satírico, a veces simplemente festivo, una costumbre característica de la sociedad en que vive el autor.” (5)

El Costumbrismo pasa rápidamente a España, a inicios del siglo XIX, donde su máximo representante en el campo de los artículos o estampas es Mariano José de Larra (1809-1837). Pero también encuentra un espacio ideal en el teatro, gracias a su posibilidad de materializar comportamientos en el escenario. Su mayor representante en este campo es Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873), casualmente compañero de estudios madrileños y amigo personal de Felipe Pardo y Aliaga.

(5) “EL COSTUMBRISMO EN EL PERÚ: ESTUDIO Y ANTOLOGÍA DE CUADROS DE COSTUMBRES”. JORGE CORNEJO POLAR. EDITADO POR EL DEPARTAMENTO DE RELACIONES PÚBLICAS DE PETROPERÚ S.A. LIMA, 2001.

El Costumbrismo teatral, que usa la comedia como única alternativa, trae siempre consigo una intención moralizadora, la afirmación de valores de clase burguesa a través de la corrección de los vicios representados, en forma más bien amable y sentimental. La espina dorsal argumental sigue siendo la misma que en la comedia clásica: un matrimonio que llega a realizarse después de varias peripecias de toda índole. Esta será una característica de todas las comedias costumbristas, aun cuando su intención satírica esté dirigida a otros temas como la burocracia, la vida teatral o la libertad de prensa.

El modelo a seguir, hasta bien entrado el siglo XIX, será el madrileño Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), especialmente con su obra maestra, “El Sí de las Niñas” (1806), considerada un modelo tanto para Pardo como para Segura. En el “Prólogo” a sus “Comedias”, publicadas en París en 1825, Moratín define a la comedia como “«imitación en diálogo (escrito en prosa o en verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual [...] resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud...”

... Debe pues ceñirse la buena comedia a presentar aquellos frecuentes extravíos que nacen de la índole y particular disposición de los hombres, de la absoluta ignorancia, de los errores adquiridos en la educación y en el trato, de la multitud de leyes contradictorias, feroces, inútiles o absurdas, del abuso de la autoridad doméstica y las falsas

máximas que la dirigen, de las preocupaciones vulgares o religiosas o políticas... de la costumbre, de la pereza, del orgullo, del ejemplo, del interés personal; de un conjunto de circunstancias, de afectos y de opiniones que producen efectivamente vicios y desórdenes capaces de turbar la armonía, la decencia, el placer social y causar perjudiciales consecuencias al interés privado y al público.” (6)

Los otros dos seguidores de Moratín en el costumbrismo teatral español fueron Ramón de la Cruz (1731-1794) Y el ya mencionado Bretón de los Herreros. El primero es recordado principalmente por sus sainetes “piezas teatrales cómicas cortas, escritas en verso octosílabo, con canciones intercaladas” que constituyen una “... pintura exacta de la vida civil y de las costumbres de los españoles.” Sobre ellos, De la Cruz afirmaría “Yo escribo, y la verdad me dicta” (7).

Bretón de los Herreros constituye, después del período romántico, entre la comedia neoclásica moratiniana y la llamada “alta comedia” de la segunda mitad del siglo XIX. En su Historia del Teatro Español, Francisco Ruiz Ramón caracteriza a la comedia bretoniana de la siguiente manera: “... una cala superficial, rara vez profunda, en la sociedad contemporánea, cuya burguesía y clase media es irónicamente – con ironía nunca agresiva – reflejada” que “...sin embargo, es rica en elementos costumbristas y en personajes cuidadosamente observados en conexión con el ambiente en que se mueven.” (7)

(6) “TEATRO COMPLETO”. LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN. EDITORIAL BRUGUERA. BARCELONA, 1980.

(7) “HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL”: FRANCISCO RUIZ RAMÓN. PRIMER TOMO. ALIANZA EDITORIAL. MADRID, 1967.

Los literatos de la América Latina que empezaba a formarse a partir de los diversos movimientos de Independencia se enfrentaban a una tarea urgente y común: la construcción de repúblicas allí donde sólo habían virreinos y capitanías, la construcción de una identidad criolla, la afirmación de nuevos valores, la apuesta por la civilización y la modernidad. Irónicamente, los paradigmas literarios de los que disponían pertenecían precisamente a ese mundo ibérico del cual terminaban de sacudirse. El realismo de Balzac, o más tarde, el naturalismo de Zola no harían mella en nuestras literaturas, sino a partir de la llegada de las masas emigrantes europeas, en la segunda mitad del siglo XIX, especialmente en la zona del Río de la Plata. Por lo tanto, el Romanticismo, pero sobre todo el Costumbrismo, en sus vertientes españolas, fueron las escuelas que rigieron nuestras primeras manifestaciones literarias independientes.

Describir costumbres, para difundirlas o criticarlas; reproducir el habla cotidiana, aun si en forma a menudo burlesca; retratar “tipos” de los diversos estratos sociales; hacer referencia a fiestas, usos, prendas de vestir, flora y fauna, adquiriría en el continente sudamericano una función más precisa y urgente que en sus epígonos peninsulares, preocupados principalmente en dar certeras pinceladas de “sabor local”.

Como bien hace notar Cornejo Polar, el Costumbrismo latinoamericano tenía una misión: la construcción de una nueva identidad. Una identidad criolla, que debería aprender a combinar

elementos autóctonos con aquellos que valía la pena conservar del pasado colonial, y otros provenientes de modelos europeos, como el francés o el británico.

En su libro “Felipe Pardo y Aliaga, el Inconforme” (5), el mismo estudioso apunta que nuestro Costumbrismo “... constituye un fenómeno estrechamente vinculado a procesos tan importantes en la historia regional como los que nacen del descubrimiento (asombro, gozo y curiosidad) de la propia realidad y de los que conducen a la definición de las nacionalidades y a la formación de los correspondientes estados, a la búsqueda y afirmación de las identidades nacionales, al surgimiento de los incipientes pero enconados nacionalismos, al cultivo del sentido de la diferencia, entre otros.”

Cornejo Polar cita a la investigadora costarricense Margarita Castro Rawson (8), quien afirma que “El Costumbrismo es uno de los medios más eficaces de afirmar la nacionalidad... Viene a ser... el medio de crítica y enfoque de la realidad nacional de estos nuevos países, la historia viva de una inmensa sociedad en período de formación.”

Y luego al mexicano Carlos Monsivais (9): “... Nuestras costumbres son la primera utopía que inadvertidamente habitamos, molde imprescindible para averiguar nuestra identidad y vislumbrar nuestro porvenir. No será posible integrar la nacionalidad sin saber cómo vestimos, qué comemos, cómo disfrutamos de las tertulias, de qué manera encarnamos el sentimiento heroico, qué leemos, qué nos apasiona, qué bailamos, qué tipos populares admiramos o tememos o

nos divierten, en qué muebles distribuimos nuestros afanes de conversación memorable y sociedad esplendente.”

La tendencia generalizada a considerar nuestro Costumbrismo como una forma menor de literatura, superficial y anecdótica, indudablemente causada por la tradicional desconfianza hacia el género cómico como incapaz de ser “culto o relevante”, ha llevado a considerar a las comedias de Pardo y Segura como meros ejercicios descriptivos y coloridos, centrados en lo anecdótico del habla y los usos populares, superficiales e inocuos, convertidos en ejercicios de incomprensible nostalgia.

Es nuestra intención comprobar, a través del análisis detallado de dos comedias paradigmáticas, “FRUTOS DE LA EDUCACIÓN” de Pardo y Aliaga y “UN JUGUETE” de Segura que, por el contrario, el Costumbrismo constituyó un marco de gran utilidad para presentar, difundir y criticar las diversas maneras de enfrentar la construcción del Perú moderno. La relación de estos autores con los postulados del Costumbrismo fue más bien problemática. En algunos casos, sobre todo en las últimas comedias de Segura, el peso de algunos de los temas y conflictos abordados está a punto de reventar el marco cómico y convencional planteado por la tradición literaria.

-(8) Y (9) citados en “EL COSTUMBRISMO EN EL PERÚ”: ESTUDIO Y ANTOLOGÍA DE CUADROS DE COSTUMBRES: Jorge Cornejo Polar. Editado por el Departamento de Relaciones Públicas de PETROPERÚ S.A. Lima, 2001.

4. EL COSTUMBRISMO EN EL PERÚ

4.1. LOS INICIOS

En su antología “EL COSTUMBRISMO EN EL PERÚ” (5), Cornejo Polar considera precursores del movimiento literario en nuestro país a Juan del Valle Caviedes (1645-1698), a Fray Francisco del Castillo “El Ciego de la Merced” (1716-1770) y a José Joaquín Larriva (1780-1832). Pero afirma que “El estreno en 1830 de la comedia (de Pardo y Aliaga) “FRUTOS DE LA EDUCACIÓN” es... el hito que marca la aparición del Costumbrismo en sentido estricto en nuestras letras.”

Al volver al Perú en 1828, después de 7 años de vida en Madrid, donde realiza la parte fundamental de su educación, Pardo traía consigo no solamente la influencia de Moratín y De la Cruz, sino también los últimos desarrollos del Costumbrismo peninsular en sus dos vertientes; el artículo y la comedia de costumbres. Es por ello que se dedicará de inmediato, como lo harán después la mayoría de nuestros autores teatrales del teatro republicano (Segura, Gamarra, Yerovi), al periodismo y a la dramaturgia. Habría que notar, además, que entre junio y noviembre de 1828, junto a su gran amigo y compañero de estudios en España, José Antolín Ridulfo, Pardo publicará en el “MERCURIO PERUANO” veinte artículos de crítica teatral, constituyéndose, además, en el primer crítico teatral de nuestra historia republicana. Comentaremos estas críticas más adelante.

Las primeras obras propiamente costumbristas de nuestra literatura republicana serán las tres comedias de Pardo, “FRUTOS...”, “UNA HUÉRFANA EN CHORRILLOS” (escrita en 1833, pero estrenada mucho tiempo después) y “DON LEOCADIO O EL ANIVERSARIO DE AYACUCHO”(1833).

Pero es solamente en 1840, cuando aparece “EL ESPEJO DE MI TIERRA”, “periódico de costumbres” fundado, escrito y dirigido íntegramente por Pardo, que éste desarrolla sus ideas sobre el tema en el prólogo al primer número, que constituye, según Cornejo Polar, “el único texto teórico del costumbrismo peruano... un “arte poética” del escritor de costumbres”:

“... El cambio absoluto de sistema político, de comercio, de ideas y de sociedad que ha experimentado nuestro país en los últimos diez y nueve años, con la brusca transición del coloniaje a la independencia, ha grabado en las costumbres el mismo carácter de inestabilidad que afecta a todas las cosas en semejante crisis. Las costumbres nuevas se hallan todavía en aquel estado de vacilación y de incertidumbre, que caracteriza toda innovación reciente: las antiguas flaquean por sus cimientos al fuerte embate de la revolución. ¿Qué coyuntura más favorable para los escritores que quieran mejorarlas? Lejos de mi la idea jactanciosa de dar el tipo a que ellas deban sujetarse. Quede reservada a otros esta gloria, y básteme a mi la de ser el primero que ponga la planta en campo todavía no pisado por huella humana y en

donde después podrán formar anchas y cómodas veredas ingenios más favorecidos por el cielo que el pobre diablo que escribe estos renglones.” (10).

Es pues, clarísimo, para Pardo que “la cosa litigiosa que tiene mucho de climatérica y peliaguda... son principalmente las costumbres.” Es decir, la construcción de la nueva patria tenía que partir forzosamente de un examen crítico de la vida cotidiana como reflejo de estructuras sociales más complejas. Ir de lo particular, lo costumbrista, a lo general, lo ético, lo político.

Manuel Ascensio Segura, hombre de formación militar y básicamente autodidacta, no dejó escrito alguno que resumiera su posición frente al Costumbrismo. Salvo una escena en “LA SAYA Y EL MANTO”, comedia escrita en 1842 (11), en el tercer acto, donde una discusión sobre el teatro limeño del momento entre dos personajes con visiones contrastantes (en uno de ellos, Don Mariano, no es difícil identificar el punto de vista de Pardo), le sirve para apuntar algunos de sus principios artísticos. Pero hablaremos de ellos en detalle más adelante.

(10) FACSIMIL DEL PRIMERO NÚMERO DE “EL ESPEJO DE MI TIERRA” REPRODUCIDO EN “TEATRO COMPLETO / CRÍTICA TEATRAL / EL ESPEJO DE MI TIERRA”. FELIPE PARDO Y ALIAGA, EDICIÓN A CARGO DE CECILIA MOREANO. EDICIONES DEL RECTORADO. PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ. LIMA, 2007.

(11) “OBRAS COMPLETAS”. MANUEL ASCENSIO SEGURA. EDICIÓN A CARGO DE ALBERTO VARILLAS MONTENEGRO. PRIMER TOMO. ESCUELA PROFESIONAL DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN. UNIVERSIDAD SAN MARTÍN DE PORRES. LIMA, 2005.

4.2. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

En el teatro de la Colonia podemos encontrar elementos costumbristas ya desde sus primeras manifestaciones en el siglo XVII como el auto sacramental “EL HIJO PRÓDIGO” de Juan de Espinosa Medrano (Cuzco, 1629?-1688) (12) o la moralidad “EL POBRE MÁS RICO” del también prelado cuzqueño Gabriel Centeno de Osma (¿?), ambas escritas en quechua. (13) El objetivo que las une es el de catequizar, el de convertir a la masa indígena quechua hablante. Como sucede en los cuadros de la Escuela Cuzqueña, la incorporación de elementos del paisaje y las costumbres autóctonas, apunta a un mayor acercamiento a los principios de la fe católica que se quieren transmitir. Es así que en “EL HIJO PRÓDIGO”, basada en la parábola bíblica, se introducen canciones, bailes y nomenclaturas de platos y comidas quechuas. Y en “EL POBRE MÁS RICO”, referencias exactas y muchas veces procaces a la realidad de la vida en el Cuzco del 1600.

Resulta digno de mención que en las dos obras teatrales más representativas de la Colonia, estos rasgos están total o parcialmente

(12) “TEATRO QUECHUA COLONIAL”. COMPILACIÓN DE TEODORO MENESES. EDUBANCO. LIMA, 1983.

(13) “ANTOLOGÍA GENERAL DEL TEATRO PERUANO”. TOMO 1. SELECCIÓN. PRÓLOGO Y BIBLIOGRAFÍA DE RICARDO SILVA-SANTISTEBAN. PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ. LIMA, 2000.

ausentes. En la comedia “AMAR SU PROPIA MUERTE” (14) de clara influencia calderoniana, Espinosa y Medrano se inspira en un episodio del Antiguo Testamento, el enfrentamiento entre israelitas y canaanitas, para urdir un barroco drama del honor. No hay referencia alguna a la vida de la Lima colonial. Como tampoco la hay en la comedia posterior “LA RODOGUNA” (15) de Pedro de Peralta y Barnuevo (Lima, 1664-1743), escrita casi un siglo después, e inspirada en la “RODOGUNE” del autor francés Pierre Corneille, historia de intrigas y crímenes palaciegos en la Roma imperial. Pero en esta misma comedia, Peralta incluye una Loa y un Entremés que hacen, sobre todo en el primer caso, referencias directas a la vida en Lima. Más aún, en la Loa de “LA RODOGUNA”, Espinosa y Medrano es un personaje que, junto con la atribulada Lima, acude a Júpiter pidiendo que se dé solución a la crisis teatral del momento (la falta de público, nada menos). Mientras que el entremés muestra las tribulaciones del “villano” Lorenzo, cuyas cuatro hijas son pretendidas por otros tantos admiradores, desde un Sacristán hasta un Maestro de Danzar, que fingen querer ocuparse de su educación, cosa que interesa al padre, ávido de ascender en la escala social. Si bien no hay una ambientación definida, los nombres de las niñas y ciertos detalles del habla de Lorenzo nos indican que podríamos estar en Lima.

(14) “ANTOLOGÍA GENERAL DEL TEATRO PERUANO”. TOMO 2. SELECCIÓN. PRÓLOGO Y BIBLIOGRAFÍA DE RICARDO SILVA-SANTISTEBAN. PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ. LIMA, 2000.

(15) “ANTOLOGÍA GENERAL DEL TEATRO PERUANO”. TOMO 3. SELECCIÓN. PRÓLOGO Y BIBLIOGRAFÍA DE RICARDO SILVA-SANTISTEBAN. PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ. LIMA, 2000.

Estos datos no hacen más que confirmar que el teatro perulero de los siglos XVII y XVIII se ajustaba fielmente a las reglas de la escritura dramática que gobernaban el teatro europeo (principalmente el español y el francés que constituyeron nuestras mayores influencias). A entender, la férrea división entre Tragedia y Comedia. La primera, género aristocrático por antonomasia, podía solamente narrar hechos dolorosos que acaecían a personajes de alto linaje, ambientadas en un pasado preferentemente grecorromano. La segunda, de sabor más democrático, sucedía en ambientes burgueses o populares (más bien rústicos, aunque tamizados por una mirada un tanto bucólica. Recordemos a los campesinos de la “FUENTE OVEJUNA” de Lope de Vega que hacen su ingreso a escena enfrascados en una discusión sobre la visión platónica del amor), y se centraba en los obstáculos que se interponían a un matrimonio que finalmente podía realizarse. Aun en la Comedia, que presentaba sucesos que podían acontecer en el momento y en el lugar en que eran representados (a diferencia de la Tragedia, que sucedía siempre en un recóndito pasado), la realidad aparecía distanciada y embellecida.

Es solamente en los ejemplos de aquello que más tarde se llamaría “Teatro Menor” que podemos encontrar un retrato exacto y a veces brutal de la realidad inmediata. El inicio del “Teatro Menor” está en las “farsas” medievales, cuyo origen puede hallarse en las “farsas atellanas” del teatro romano. “Farsa” viene del latín “farcire”, que quiere decir “rellenar” (16).

(16) “DICCIONARIO DEL TEATRO: DRAMATURGIA, ESTÉTICA, SEMIOLOGÍA”.
PATRICE PAVIS. PAIDÓS. BARCELONA, 1996.

Las “farsas” eran representaciones breves, que “rellenaban” el espacio y el tiempo entre diversos momentos de espectáculos más completos, y en las que se reproducían básicamente historias de engaños o trucos, con claras referencias a la realidad circundante, tanto a nivel de personajes y sucesos como a nivel lingüístico, reproduciendo el habla cotidiana sin corrección ni afeite alguno. Es probable que nacieran como parte de las festividades del Carnaval, en las que la estructura social era alterada radical pero momentáneamente para volver al orden y reafirmarlo. Es por ello que estas piezas breves ofrecían un espacio poco usual y privilegiado para la sátira y la denuncia, que no se daban en los géneros mayores, o lo hacían en forma más bien generalizada. Podemos hablar, pues, de la presencia de elementos costumbristas, acompañados desde sus inicios de una intención satírica y correctiva.

En la España de los siglos XVI y XVII este “Teatro Menor” adquirirá una enorme importancia. Primero vendrán los “Pasos” de Lope de Rueda (17), luego los “Entremeses” de Miguel de Cervantes (18), culminando en el siglo XVIII con los “Sainetes” de De la Cruz que, a su vez, acompañados de canciones, darán paso al “Género Chico” español del siglo XIX. Estas piezas breves, escritas para ser representadas, como “relleno” entre las jornadas de una comedia mayor, son documentos invaluable sobre la vida cotidiana (y las tensiones sociales) de la

(17) “PASOS”. LOPE DE RUEDA. EDITORIAL CÁTEDRA. MADRID, 1981.

(18) “ENTREMESES”. MIGUEL DE CERVANTES. EDITORIAL CÁTEDRA. MADRID, 1989.

España de la época, desde la miseria de los campesinos (en “LAS ACEITUNAS” de Lope de Rueda) hasta la obsesión por la “limpieza de sangre” (“EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS” de Cervantes). En ellas, las costumbres (el lenguaje, las relaciones familiares, el matrimonio, las fiestas y los rituales) son un indicador contundente de las luces y las sombras del Imperio. Su brevedad y su estructura carnavalesca les permitían un nivel de realismo a veces brutal del que no gozaban las piezas de mayor duración y envergadura.

No nos sorprenda, entonces, que lo mismo suceda en las colonias americanas. Frente a los autos sacramentales, las comedias de inspiración barroca (siempre ambientadas en el pasado o en la España contemporánea), las tragedias de molde neoclásico, el “Teatro Menor” fue también en la América de la Colonia, un ejemplo de teatro costumbrista y a la vez una eficaz arma de testimonio y denuncia. Visto que, en su mayoría, las obras breves sucedían en las capitales de las colonias, constituían un testimonio invaluable de la vida cotidiana y la única instancia escénica que reflejaba, aun si en forma festiva, las innumerables tensiones del sistema colonial. Ya desde sus inicios, el costumbrismo en América venía cargado de un espíritu crítico y polémico.

En el Tomo 3 de la “ANTOLOGÍA GENERAL DEL TEATRO PERUANO” (19), editada por Ricardo Silva-Santisteban, figura un ejemplo extraordinario de lo aquí afirmado: el “ENTREMÉS DEL HUAMANGUINO, EL HUANTINO Y LA NEGRA”. De autor anónimo (probablemente una monja teresiana) y representado en Huamanga en la Navidad de 1797, esta pieza breve enfrenta a un indígena, un mestizo y una negra que se enfrentan, ante un juez claramente español, acusándose de estafas y engaños mutuos. Todo se amaina al final ante la presencia del Niño Jesús en su pesebre, culminando con una conmovedora canción de cuna entonada por la negra. Pero lo verdaderamente fascinante del texto está en la combinación de las diversas hablas: el quechua, el español castizo, el español distorsionado por el mestizo y la mulata. Nadie se entiende, todos buscan engañar y aprovecharse del otro. Pocos textos de nuestro teatro han reflejado con tal contundencia la falta de unión, el desconocimiento y las pugnas entre las diversas razas que componen la nación peruana hasta hoy. Para encontrar otras exploraciones del tema tendremos que esperar hasta el teatro republicano y más allá aun.

Por lo tanto, existía en el Perú de la Independencia un antecedente del costumbrismo teatral: este “Teatro Menor” mirado con condescendencia pero de indudable y contundente presencia.

(19) “SAINETES”: RAMÓN DE LA CRUZ. EDITORIAL CÁTEDRA. MADRID, 2006

Sabemos, además, por las críticas escritas por Pardo en el “MERCURIO PERUANO” que Lima había estado siempre cerca de las novedades teatrales de la metrópoli española, pudiendo conocer las comedias de Moratín, o sus traducciones de las comedias de Moliere, así como las obras principales del teatro del Siglo de Oro Español, constituyendo puntos de referencia bastante generalizados.



4.3. EL TEATRO COSTUMBRISTA: LA VISIÓN DE PARDO Y ALIAGA

En sus críticas teatrales (20), Pardo y Aliaga, solo o al alimón con Antolín Ridulfo, apunta a un solo objetivo: la reforma teatral. Nacidas de su profunda inconformidad con el estado de las cosas en lo que al arte dramático en Lima se refiere, manifiestan que su intención es “... Mejorar nuestro teatro y desterrar de él los notables abusos de que adolece.” En ellas, Pardo pone en evidencia no solamente los principios que rigen su quehacer dramático sino que además se revela como un gran conocedor de la técnica dramática y actoral y un minucioso observador del hecho escénico, hasta en los detalles del vestuario y la utilería.

Con gran pericia, y delicioso sarcasmo, Pardo fustiga las piezas que intentan repetir mecánicamente los enredos y catástrofes del teatro del Siglo de Oro porque no representan “... un vivo retrato de las costumbres” y no pertenecen (como “LA ESCUELA DE LOS MARIDOS” de Moliere, en versión de Moratín) “... a ese género que nosotros miramos como el de la verdadera comedia, cuyo plan es atacar con la poderosa arma del ridículo los vicios de la alta o la media sociedad.”

(20) “ÓPERA Y NACIONALISMO”. SEGUNDO NÚMERO DE “EL ESPEJO DE MI TIERRA”. EDICIÓN FACSIMIL. “TEATRO COMPLETO / CRÍTICA TEATRAL / EL ESPEJO DE MI TIERRA”. OBRAS ESENCIALES. PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ. LIMA, 2007.

Al ocuparse de una representación de “EL SI DE LAS NIÑAS” de su modelo, Moratín, Pardo no escatima los elogios: “¡Cuántas dificultades no habrá tenido que vencer el autor para conducir con tanto interés y verosimilitud una fábula tan sencilla y sobre todo para preparar un desenlace tan natural, tan nuevo y tan imprevisto! Pero nada es difícil para el genio cómico de Moratín. A él debemos... la multitud de bellísimas situaciones que nacen de la combinación de tan distintos y tan verdaderos caracteres; a él debemos en fin ese diálogo animado, plagado de chistes y de rasgos característicos, esa pureza y propiedad de lenguaje y esa sencillez y difícil facilidad de estilo.”

Lejos de cualquier afán meramente retórico, y poniendo en práctica sus estudios de la “Poética” de Aristóteles en sus años de estudios madrileños, Pardo afirma que en las comedias de costumbres “la moral debe estar en la acción, en ella se nos debe manifestar con hechos el ridículo del vicio que se combata”.

Y aconseja a todo aquel que quiera dedicarse a la escritura teatral que es necesario “.., que se haya roto los cascos estudiando las piezas antiguas y modernas de los grandes maestros y las costumbres del país donde intenta escribir.” A los actores les pide “identificarse... con el personaje” y “... abandonarse del todo a la imitación de la naturaleza.”

Mientras que a los empresarios responsables de poner en escena tanto ripio les recomienda: “... Moratín, Calderón, Lope de Vega, Rojas,

Moreto... ofrecen un sinnúmero de composiciones llenas de mérito, y una pronta resolución a terminar pequeñas diferencias pecuniarias pueden ponerlos en estado de dar más variedad a las funciones, presentando también sobre la escena los grandiosos cuadros de Alfieri y de los trágicos franceses.”

Y, refiriéndose a la visita de una compañía de ópera a Lima en su artículo “Ópera y Nacionalismo”, nos precisa su idea de lo que debe ser una buena actuación: “En cuanto a la acción, al gesto, a las posiciones, al juego escénico, ninguna de las dos (NOTA: se refiere a las dos sopranos de la compañía) deja nada que desear. No dan un paso, no mueven un brazo, no realizan una mutación de semblante, no forman un grupo que no parezca obra de la casualidad y del abandono de la naturaleza, y que no sea al mismo tiempo fruto de un cálculo detenido para producir un efecto teatral. He aquí en lo que consiste la perfección del arte: en ocultar el arte.” (20)

Naturalmente que opiniones tan contundentes y tan magistralmente expresadas, corrían el riesgo de levantar polvareda. Y así sucedió. Pardo y Antolín entraron en polémica, no tanto con los actores y empresarios sino más bien con los letrados de Lima, liderados por Joaquín de Larriva, quienes los atacaron sin misericordia en “... un torrente de artículos” en los que uno de los principales cargos que se hace contra los críticos es su juventud “... porque no llegamos a los treinta años.” (Hay que recordar que ambos tenían 22 años en ese momento).

Cornejo Polar señala que al finalizar 1828, Pardo y Antolín se hicieron cargo de la dirección del “MERCURIO PERUANO”, lo que explicaría en parte el fin de su carrera como críticos teatrales, aunque no desdeña la hipótesis de que la polémica haya sido de tal ferocidad que los desanimó a continuar realizándola. Y cita a Guillermo Ugarte Chamorro, quien resalta en Pardo y Aliaga “... su indiscutible condición de fundador de la crítica de teatro en el Perú”, añadiendo que “... Nunca antes de Pardo y Aliaga se había hecho en Lima crítica teatral de manera regular y con tan grande conocimiento de la literatura teatral no sólo hispánica ni europea, a lo que habría que agregar la excelencia de la prosa de que hicieron uso tanto Pardo como su camarada Ridulfo.”

4.4. EL TEATRO COSTUMBRISTA: LA VISIÓN DE SEGURA

A diferencia de Pardo y Aliaga, Segura se formó, desde muy joven, en el ejército, inicialmente en el realista (muy joven, combatió junto a su padre en la batalla de Ayacucho en las filas del ejército español) y luego en el independiente. Más tarde, pasó a ocupar diversos cargos de la Administración Pública. No tuvo una formación superior. Fue entonces un verdadero y apasionado autodidacta. Esto podría explicar su reticencia a teorizar sobre su oficio de escritor, tanto periodístico como dramático.

Sin embargo, en 1841, al estrenar su comedia en tres actos “LA SAYA Y MANTO” (21), Segura utiliza como excusa la decisión de algunos de sus personajes de ir al teatro a ver la obra de un “conciudadano nuestro” para defenderse de los ataques que se le hacían y afirmar algunos de los principios que rigen su obra dramática.

Es Don Mariano quien se encarga de atacarlo y Don Juan de defenderlo. Podemos reconocer en las opiniones de Don Mariano argumentos muy cercanos a los de Pardo y Aliaga para criticar a los autores limeños, aunque, fuera de la polémica alrededor de “EL ESPEJO DE MI TIERRA”, éste nunca formulara críticas directas a Segura.

(21) “LA SAYA Y MANTO”. ACTO TERCERO. ESCENA II. “OBRAS COMPLETAS DE MANUEL ASCENSIO SEGURA. PRIMER TOMO.” EDICIÓN, INTRODUCCIÓN Y NOTAS DE ALBERTO VARILLAS MONTENEGRO. ESCUELA PROFESIONAL DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN. UNIVERSIDAD DE SAN MARTÍN DE PORRES. LIMA, 2005

Don Mariano abre fuego de inmediato, descalificando la obra que le invitan a ver en términos muy claros (“Mamarracho más completo / no se ha visto nunca en tablas”):

“¿Qué dirán los extranjeros
viendo ese embrollo maldito
sin plan, sin moral, sin juego?
Se burlarán de nosotros
y con razón, lo confieso.
¡A unos hombres ilustrados,
a unos hombres que están hechos
a ver tantas obras sabias
“chef d’oeuvres” que dicen ellos,
espetarles en sus barbas
disparates tan tremendos!
Ya se ve. ¡Si el ignorante
tiene mucho atrevimiento
y la hambre, sí señor, el hambre!
Por treinta o cuarenta pesos
que le dará al tal autor
esa obra de los infiernos,
va a poner en ridículo
al país de su nacimiento.”

Para luego echar mano de los argumentos más comunes que se esgrimían sobre la valía de Segura como autor dramático: su precaria educación:

“... que es un mozuelo
que jamás ha visitado
una escuela ni un colegio
y que sabrá a duras penas
las letras del alfabeto...”

Y sobre todo su condición de militar:

“... ¿qué sabrá
un soldado de hacer versos
de comedias, ni de nada?
¡Un militar! Que es lo mismo (SIC),
que si dijéramos ahora
un borrico o un podenco...”

Para demostrar su pobreza como autor dramático:

“... toma un retazo de Lope,
de Zamora o de Moreto,
y otro de Comella y otro
de Monzin o de Trigueros...”

“... ¿Quién le ha dicho a ese pobre hombre
que sabe hacer un cuarteto
ni explicarse ni inventar?
¿Ni dónde tiene talento
para dar justa expresión
de caracteres y afectos
a las diversas personas
que pone sobre el escenario?”

La defensa por parte de Don Juan parte del reconocimiento de la poca educación formal de Segura, pero resalta su intención, además de literaria, cívica:

“... y que, si no tiene ingenio,
para hacer una obra digna
de admiración, a lo menos
ama a su patria y procura
su ilustración y recreo.”

Y de su condición de militar:

“... Pues sepa usted, mal hablado,
que en nuestra patria tenemos
militares muy instruidos
bajo todos los conceptos,
capaces de figurar

en un teatro más extenso
y dignos por todos modos
de admiración y respeto.”

Para luego poner en claro cuál es su misión como autor dramático
“infatigable y austero”:

“... corregir las costumbres,
los abusos, los excesos
de que plagados se encuentra
por desgracia nuestro suelo.”

“... de un autor dramático
es el principal objeto,
sin determinar personas,
dar a los vicios de recio.
al que le venga, le venga,
al que no, muy santo y bueno.”

Frente a la acusación de escribir comedias que dañen el prestigio de la joven nación motivado por “el hambre”, Segura esgrime argumentos tan contundentes como constantes en nuestra historia republicana hasta el día de hoy: la taquilla sigue siendo la única fuente de ingresos.

“... ya que el gobierno no quiere
o no lo puede tan presto,

por sus graves atenciones,
recompensar los esfuerzos
del que expone denodado
a merced del vulgo necio
sus escasas producciones,
con el exclusivo objeto
de corregir nuestros vicios
y ensalzar nuestros talentos.”

Y el autor nacional es relegado al último puesto frente a la producción extranjera:

“... Eso sí, si ella (NOTA: LA OBRA) está escrita
en Londres, Francia o Marruecos,
aunque sea como muchas
que he visto yo, un mal compendio
de inmoralidad y errores,
la elevamos a los cielos
tan sólo porque el anuncio
nos dijo en gruesos letreros:
“Ejecutada en París
Con aplauso un año entero”.
Como si en París nomás
se supiera lo que es bueno.”

Para terminar sentenciando, con justificada amargura:

“¡Bueno es el teatro en Lima
para medrar escribiendo!
El que crea lo contrario
que lo haga y verá si es cierto.
Se gana, mas son disgustos
que imponen trabas al genio.
El censor por una parte
le pone a la obra mil peros
y mutila y no reemplaza
sus más lúcidos conceptos.
Por otra, muchas personas
que aquí nombrarlas no quiero,
contra el autor se conjuran
por adular o por miedo.
Y los hombres como usted,
que juzgan sin entenderlo,
le quitan por todo Lima
antes de tiempo el pellejo
y le anuncian y le desean
un resultado funesto.”

Por lo tanto, Segura era plenamente consciente de la misión reformadora del teatro en una sociedad que empezaba a formarse y, al

mismo tiempo, de los innumerables obstáculos que encontraría para llevarla a cabo.

En una carta, fechada el 24 de Octubre de 1855, Segura da respuesta a un cronista que había comentado, aparentemente con ligereza, una de sus obras:

“Sin pretensiones literarias de ninguna clase y sin esperar recompensa como escritor dramático, la única idea que ha impulsado mi trabajo, desde que emprendí tan difícil como espinosa carrera, ha sido la de estimular a los jóvenes de talento como usted para que, con más acierto que yo, se dediquen a una rama de la literatura que, aunque no proporciona lucro personal entre nosotros, puede refluir, sin embargo, en lustre y honra de nuestra patria.” (22)

(22) CITADA EN LA INTRODUCCIÓN. “OBRAS COMPLETAS DE MANUEL ASCENSIO SEGURA. PRIMER TOMO.” EDICIÓN, INTRODUCCIÓN Y NOTAS DE ALBERTO VARILLAS MONTENEGRO. ESCUELA PROFESIONAL DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN. UNIVERSIDAD DE SAN MARTÍN DE PORRES. LIMA, 2005.

5. ANÁLISIS DE “FRUTOS DE LA EDUCACIÓN” DE FELIPE PARDO Y ALIAGA

5.1. EL TIEMPO Y EL LUGAR

Es importante recordar que, siguiendo las convenciones de la literatura dramática occidental desde el Renacimiento, transmitidas a nuestra realidad a partir del teatro español del Siglo de Oro y el Neoclasicismo de Moratín, solamente las comedias podían suceder en la época en que eran escritas. Las tragedias, centradas en temas de impronta aristocrática, sucedían siempre en el pasado o, de suceder en el presente, lo hacían en locaciones lejanas al país de origen del autor. Esto, además de por obedecer a la convención, indudablemente por un asunto de posible censura, ya que los temas de la tragedia (siempre vinculada al poder y a las luchas por conservarlo u obtenerlo) iban directamente al meollo de la vida política. Existía una complicidad tácita entre autor y público que invitaba a una segunda lectura escénica que jugaba con esta cercanía / lejanía. Complicidad considerada peligrosa por el poder existente.

Es por eso que, para hablar del presente, nuestros autores decimonónicos recurrían a la comedia, a sus temas y a su estructura. Habrá que esperar hasta el año 1900 para encontrar el primer drama (o melodrama, para ser más exactos) que sucede en la Lima del año preciso en que fuera escrito,

“JUEZ DEL CRIMEN” de Germán Amézaga. El Costumbrismo, con su propósito de crear una conciencia de la nueva nacionalidad de los países latinoamericanos recientemente liberados, está siempre escrito en presente.

La acción de “FRUTOS DE LA EDUCACIÓN” “pasa por los años de 1828 o 1829 y dura 24 horas”. Pardo y Aliaga escribió la obra en 1830. Aquí hay un detalle que merece ser examinado. No la ambienta, como sucede con otras de sus obras o con las de su contemporáneo Segura, en el año en que fueron escritas. ¿Por qué? 1828 es el año del retorno de Pardo y Aliaga al Perú. Llegado de España, con su credo liberal y su indudable esperanza en la posibilidad de participar en la creación de la nueva nación peruana, Pardo se enfrenta a una dura realidad política y social que, en el transcurso de los años siguientes, lo llevarán a un conservadurismo férreo. “FRUTOS DE LA EDUCACIÓN” es, entonces, un “estado de la cuestión”, una presentación de la realidad limeña con la que se topa nuestro recién llegado autor, a 7 años de la Declaración de Independencia. Y de la que partirá su futura visión de lo que deberá ser el Perú moderno. Es probable también que, al retardar la acción de la obra a un tiempo previo al de su fecha de estreno, Pardo quisiera mitigar el posible impacto que su feroz denuncia de las lacras heredadas de la sociedad colonial podría tener en la sociedad limeña. Aún así, como veremos más adelante, esto no impidió que la opinión pública en general se ensañara con Pardo con singular encono.

El Perú de 1828 está gobernado por Agustín Gamarra, militar de credo conservador. Una figura del movimiento caudillista que siguió a nuestra Independencia por varias décadas. Y con quien Pardo terminaría alineándose, a pesar de su inicial postura liberal. Esto se explicaría, en palabras de Klarén, de la siguiente manera: “... Ninguno de los dos bandos (conservadores/liberales) propuso cambios drásticos a la América Latina por independista, ya que compartían la idea de una “soberanía aristocrática” que encarnaba su visión esencialmente jerárquica, racista y elitista de la organización social”. (23)

La anécdota de “FRUTOS DE LA EDUCACIÓN” transcurre en Lima, como la mayoría de piezas de nuestro teatro costumbrista. Una ciudad con poco más de 160 mil habitantes, principalmente blanca, mestiza y con una importante presencia de la raza negra y mulata, constituida por la población esclava. “Tres cuartas partes de la mano de obra esclava vivían en el departamento de Lima.” (24).

Al igual que la mayor parte de las obras costumbristas, tanto latinoamericanas como peruanas, la acción se desarrolla en “una sala decentemente amoblada, comunicada por su parte exterior por el foro y con su parte interior, por la derecha del espectador.” En las casas republicanas limeñas, como herencia del pasado colonial, la sala es un espacio de encuentro entre el mundo privado y el público. Espacio ideal

- (23) “NACIÓN Y SOCIEDAD EN LA HISTORIA DEL PERÚ”: Peter F. Klaren. INSTITUTO DE ESTUDIOS PERUANOS. LIMA, 2004.

- (24) “HISTORIA DEL PERÚ CONTEMPORÁNEO”: Carlos Contreras y Marcos Cueto. Instituto de Estudios Peruanos. Lima, 2007.

para la socialización y la formalización de vínculos que unan ambos mundos, principalmente el matrimonio, que garantiza la continuación del orden social. Los problemas domésticos de “adentro” se ventilan en este espacio de mediación, en el que los sucesos y exigencias del “afuera” (siempre vinculado a la realidad política y social del momento) irrumpen constantemente, recordándonos que la anécdota de las piezas, por doméstica que aparente ser, es siempre un reflejo de esa sociedad que está “afuera” pero que norma todos los comportamientos individuales, aun si muchas veces los mismos personajes no son conscientes de esto. La sala es también un lugar donde pueden encontrarse las diversas clases sociales, donde las “visitas” del mundo exterior permiten intercambios de visiones e ideas, donde los mundos de amos y criados coinciden. Es interesante notar que, en su mayoría, las obras de nuestro teatro costumbrista son obras “de interiores”. El mundo “exterior” de la naturaleza y el paisaje está siempre relegado a un telón de fondo, lo que reafirma la voluntad de nuestro teatro de lidiar con temas de convivencia social por encima de otras preocupaciones. Es un teatro absolutamente laico, donde las preocupaciones existenciales o metafísicas no tienen lugar. El fin de nuestro teatro costumbrista es plantear las bases de la nueva nación peruana, reflejada en la vida cotidiana de sus habitantes, convertidos por ello muchas veces en símbolos o portavoces de distintos puntos de vista, más que individuos con densidad psicológica.

5.2. LA TRAMA

Como toda comedia costumbrista, la trama de “FRUTOS DE LA EDUCACIÓN” se centra en los avatares que preceden a la realización de un matrimonio. Una de las singularidades de la primera obra de Pardo es que, a diferencia del modelo usual, no termina en la realización del vínculo matrimonial, sino en su suspensión, en una condicionalidad que refleja la principal preocupación del autor. El matrimonio entre Pepa y Eduardo se realizará “siempre y cuando” la primera renuncie a su comportamiento anterior y se adapte a las exigencias de la nueva sociedad en construcción. En esto, la comedia de Pardo se diferencia notablemente de sus similares, reforzando su intención metafórica, como veremos más adelante.

El núcleo familiar de “FRUTOS DE LA EDUCACIÓN” está formado por Don Feliciano, un comerciante o rentista asturiano, casado con Doña Juana, de origen limeño y por la hija de ambos, Pepa. En la casa familiar viven además, Bernardo, hijo de un amigo de Feliciano, Don Juan Perales, Marqués de los Cien Pozuelos, que le ha sido encomendado desde su infancia, y Manuel, hermano de Juana, también comerciante o rentista.

Forzado por la difícil situación económica que siguió a la Independencia, Feliciano ha gastado la suma dejada por su padre a Bernardo quien está presto a reclamarla, al cumplir los 25 años. La única

manera de remediar el asunto sin terminar en los tribunales, que le darían indudablemente la razón al criollo Bernardo frente al “chapelón” Feliciano, es casar a Pepa con Bernardo y así “los trapos sucios se lavan en casa” y ese desfalco puede ser disfrazado o mitigado por la nueva situación doméstica y económica de la pareja. Juana se opone a este matrimonio, pero al tomar conciencia del peligro judicial inminente, termina cediendo.

Manuel tiene otros designios para su sobrina Pepa, casarla con Don Eduardo, un inglés recién llegado al Perú, para trabajar en la minería, en Cerro de Pasco. Juana se niega a casar a su hija con un extranjero, pero al descubrir que este tiene dinero y es católico, termina por ceder. Su decisión también está marcada por su rechazo a Bernardo y a su vida disoluta.

Se llega a un acuerdo nupcial entre Pepa y Eduardo. Pero ambos asisten a una fiesta en la que la joven limeña baila la zamacueca, como era costumbre entre los miembros de las clases dominantes en la colonia. La zamacueca tiene sus orígenes en el siglo XVI en las danzas que los primeros esclavos trajeron del África. Junto con ella, Pardo menciona a otras danzas que eran conocidas y bailadas por las jóvenes de la sociedad limeña:

JUANA:

“Sí, bailó la zamacueca,

hizo muy bien en bailarla;
el londú, el mismis, el llanto,
y cuánto le dio la gana.”

La danza escandaliza al inglés que rompe con el compromiso. La posible alternativa de remediar el asunto volviendo al plan original y casando a Pepa con Bernardo se ve frustrada cuando se descubre que este vive en concubinato con una mulata, con quien ha tenido ya tres hijos, y fuga de la casa para siempre.

La obra termina con el propósito de Don Manuel de reconciliar a Pepa con Don Eduardo, siempre y cuando ella se enmiende:

“Y libre de zamacuecas,
más advertida y más cauta,
aprovechando tan útil
aunque severa enseñanza,
puedes aún prometerte
una unión afortunada.”

5.3. EL TÍTULO Y LA INTENCIÓN

A primera vista, “FRUTOS DE LA EDUCACIÓN” parece un título aleccionador, como si fuéramos a asistir a una comedia edificante donde se plantea una visión positiva de un sistema educativo. Todo lo contrario. Fiel a los postulados de la mirada costumbrista, crítica y mordaz frente a aquello que merece corrección, el título elegido es irónico y cuestionador. La educación a la que se refiere Pardo y Aliaga es aquella que han recibido los dos jóvenes protagonistas limeños, Bernardo y Pepita. Ambos representan a la primera generación de peruanos, nacidos en los últimos años del dominio colonial, que serán aquellos sobre los que se base el Perú moderno. El hecho de que ambos sean hijos de españoles y limeñas es un dato fundamental. La educación recibida, entonces, es la educación colonial, baluarte de un sistema social y político que debe ser derruido para proceder a la construcción de la nueva nación.

Pardo, recién llegado de España, mira a sus coetáneos limeños con horror. Los jóvenes varones disipan sus vidas en el juego y la jarana y se amanceban con mulatas. Las jóvenes viven solamente preocupadas por la frivolidad y los eventos sociales y bailan danzas venidas del África, chocantes por su sensualidad y desparpajo. Son los rezagos vivientes de una sociedad decadente, aferrada al pasado inútil y peligrosamente cercana a un mundo primitivo y potencialmente peligroso, el de los esclavos de origen africano que, en la Lima de entonces, constituían la

mayoría absoluta de la servidumbre doméstica en casas de las familias pudientes limeñas. Pero son también, qué duda cabe, la materia prima sobre la que habrá que construir una nueva nación, moderna y emprendedora. Y el único camino posible y coherente para transformarlos es la educación. Pero una educación nueva, diametralmente opuesta a la heredada del mundo colonial, al paso con los avances educativos de sociedades modernas y adelantadas.

La educación tuvo siempre un lugar preponderante en la vida de Pardo y Aliaga. Sus años de estudiante en Madrid los realizó en el Colegio de San Mateo, bajo la guía de Alberto Rodríguez de Lista (1777 – 1848), maestro interesado en una nueva educación, liberal y coherente, contraria a aquella imperante en la España absolutista, y que marcó hondamente a Pardo.

Entre los años 1831 y 1834, Pardo participó, junto con otro educador español, José Joaquín de Mora, en el intento de fundar el Ateneo del Perú, un centro de formación que siguiera las líneas trazadas por Lista, proyecto que nunca llegó a materializarse.

En el mismo año en que escribió “FRUTOS DE LA EDUCACIÓN”, Pardo escribía:

“Si nos es lícito manifestar nuestra opinión sobre materia de tanto y tan general interés, diremos que celebraríamos pudiesen establecerse escuelas de primeras letras en todo pueblo que tenga municipalidad, un colegio de segunda clase

en cada capital de provincia, y uno o más de primera clase en las capitales de departamento.” (Editorial de “El Conciliador” diario del que Pardo fue editor).

Y, en referencia a la educación de las jóvenes limeñas, escribe:

“... Una moderada instrucción que les enseñe sus deberes sociales, domésticos y religiosos, que imprima en sus almas los principios de una verdadera moral y que les dulcifique las penalidades de la vida... es en nuestro concepto lo que se debe dar a las señoritas.”

Y, en el Prólogo al primer número de “EL ESPEJO DE MI TIERRA”, Pardo precisa:

“El cambio absoluto de sistema político, de comercio, de ideas y de sociedad, que ha experimentado nuestro país, en los últimos diez y nueve años, con la brusca transición del coloniaje a la independencia, ha grabado en las costumbres el mismo carácter de inestabilidad, que afecta a todas las cosas en semejante crisis. Las costumbres nuevas se hallan todavía en aquel estado de vacilación y de incertidumbre, que caracteriza toda innovación reciente: las antiguas flaquean por sus cimientos al fuerte embate de la revolución. ¿Qué coyuntura más favorable para los escritores que quieran mejorarlas?”.

5.4. EL MATRIMONIO COMO METÁFORA

Como hemos señalado antes, toda comedia clásica gira alrededor de un matrimonio a realizarse, que se topa con diversas dificultades que son superadas y conducen al feliz desenlace. El matrimonio es, además de un nexo fundamental para la estructura social, la garantía de una descendencia y la continuidad de un sistema. En el caso de “FRUTOS DE LA EDUCACIÓN”, siguiendo las pautas establecidas, Pardo y Aliaga le da al matrimonio central a la acción, un indudable valor metafórico. La futura unión entre Pepa, la muchacha limeña, y Eduardo, el inglés llegado al Perú a participar del desarrollo de la minería, es para el autor una situación ideal que resume su visión del Perú futuro: por un lado, la primera generación de peruanos independientes, purgados de los lastres del sistema colonial; y por el otro, el capital y la cultura extranjeros, garantía de modernización.

Pero las diversas fuerzas en pugna que Pardo presenta en su obra son más que simples fichas en este ajedrez político, son también seres humanos, claramente identificables. Claro, como suele suceder en este tipo de comedias, los personajes más sabrosos y complejos a nivel humano y teatral son los tipos negativos, aquellos que deben ser curados de sus taras sociales. Mientras que los otros, los positivos o los portavoces del autor, suelen ser desdibujados y prisioneros de sus buenas intenciones.

En el Prólogo al primer número de “EL ESPEJO DE MI TIERRA”, Pardo anota:

“Que a este género de materias (las comedias costumbristas) cuadran, más que observaciones sueltas, generales y abstractas, fábulas ideadas sobre sucesos de la vida social. Personificando en ellas las calidades morales, se hace más palpable que con discursos el vicio que se moteja, o el mérito que se ensalza.”

A continuación, haremos una breve reseña de cada uno de los personajes de “FRUTOS DE LA EDUCACIÓN”, como ejemplo de una clase o actitud social, y como un ser humano específico, dentro de los cánones de la comedia costumbrista.

5. 5. LA NOVIA: LA PEPA O LA PATRIA NUEVA

Pepa es la hija del asturiano Feliciano y de la limeña Juana. Educada por las monjas y en el hogar, es más que un personaje, un receptáculo a ser llenado por las ideas y las decisiones de los demás. No muestra gran capacidad de decisión independiente, acata los mandatos familiares. Y no ve las horas de casarse, para poder vivir libremente:

“¿Cuándo encontraré un marido
y haré lo que mi deseo
me dicte, sin que me abrumen
reprensiones, ni consejos
sin que nadie me domine?”

Es, sin embargo, coqueta, frívola y, aquí está el peligro según Pardo, demasiado liberal en su comportamiento en público, especialmente en las fiestas, donde baila la zamacueca, danza de origen afroperuano, amén de otras danzas similares, con una sensualidad y una frescura notables, rasgo que don Manuel, el portavoz de Pardo, considera altamente reprobable y que ocasiona el rompimiento del compromiso por parte de don Eduardo.

“Los bailes de esa calaña
No son para las señoras.

... Son groseras contorsiones,
Por torpe vicio inventadas,
Que ofenden a quien las mira,
Y, a quien las hacen, rebaja.
... Es la fuerza del ejemplo
con que familiarizadas
están aquí las mujeres
desde su más tierna infancia.”

Es, sin embargo, sensible y capaz de convertirse a los dictámenes que la nueva sociedad le exigen, en palabras de Don Manuel:

“Lo que importa es enmendarse.
Vida nueva, pero en casa,
al lado de tu familia,
al descanso consagrada,
y al consuelo de tus padres.
Por fortuna nuestra patria
tiene mil jóvenes dignas
de admiración y alabanza
que en todos sus atractivos
muestran la preciosa marca
del decoro y la virtud.”

Que el retrato de Pepa haya sido bastante exacto está comprobado por la respuesta airada y la protesta generalizada con que la obra fue recibida después de su estreno. El clérigo y catedrático José Joaquín de Larriva, que había iniciado una larga polémica con Pardo y José Antolín, por sus críticas teatrales en el “MERCURIO PERUANO”, acusó al autor de mancillar el honor de las limeñas con tal virulencia que, al terminar su segunda obra de teatro, “UNA HUERFANA EN CHORRILLOS”, en 1833, donde el tema de la educación de las jóvenes limeñas vuelve a aparecer, aunque más en un tono de melodrama que de comedia, decidió que no fuera representada y solamente editada para ser leída, temiendo un recrudecimiento de los ataques que había recibido tres años antes.

Pero hay un detalle que no hubiera pasado desapercibido para los espectadores de la comedia de Pardo en su estreno. A partir de 1812, los liberales españoles, al adherirse a la Constitución de Cádiz, en rebelión contra el absolutismo de Fernando VIII, daban vivas a “La Pepa”, como se conocía popularmente al documento de dicha Constitución, pues había sido jurada el 19 de Marzo de 1812, día de San José.. A partir de ese momento, “La Pepa” se convirtió en el nombre dado a la Patria Nueva, tanto en España como en América Latina, en abierto desafío a la tiranía conservadora y también, qué duda cabe, para escapar a problemas con la censura. La “Pepa” de “FRUTOS DE LA EDUCACIÓN” es una muchacha limeña casadera, pero es también la imagen de lo que deberá ser la Patria Nueva. La futura Madre Patria, nacida de la Independencia, aún cargada del lastre colonial, de quien dependía el futuro de la nueva

nación. Uno se pregunta por qué, de los dos jóvenes limeños que son “frutos de la educación” y el sistema coloniales, sólo Pepa es rescatada, mientras Bernardo, cuya concubina mulata ha dado a luz a tres hijos, huye y se pierde, sin darle chance alguna de contrición o cambio. Creo que se debe a que Pepa, además de ser la muchacha limeña demasiado aficionada a bailar la zamacueca, es también aquella cuya imagen futura estará estampada en escudos, monedas y billetes. De este matrimonio, nacerán los peruanos del futuro.

5.6. LOS PADRES DE LA NOVIA: EL ASTURIANO Y LA LIMEÑA

Don Feliciano, asturiano de origen y afincado en el Perú de los últimos años de la Colonia, por motivos económicos y personales, es el padre de Pepa. No sabemos a qué se dedica exactamente, pero por la descripción que hace Juana del día en que pidió su mano y le regaló cantidades de objetos, podríamos pensar que era originalmente un comerciante de poca monta que luego se convirtió en rentista, por su propio esfuerzo. Es cierto que, forzado por la situación económica precaria que siguió a los primeros años después de 1821, se ve obligado a echar mano de la herencia que el padre de Bernardo dejó a su hijo, quien debería recibirla al cumplir los 25 años, fecha que está muy cercana a la acción de la obra. Se justifica así:

“Los cupos que me han echado
patriotas y godos; estos

por compatriota y amigo;
y por enemigo aquellos;
los gastos que han exigido
mis prisiones, mis destierros
y mis escondites, sólo
porque cometí el exceso
de haber nacido asturiano
en vez de nacer tudesco...”

Pero Pardo hace particular hincapié en su capacidad de trabajo y honestidad, para luego describir en detalle los maltratos que el asturiano recibió en la lucha por la independencia, tanto por parte de las fuerzas realistas como de las fuerzas libertadoras. Recordando los peligros a que estuvo sometido, y de los que fue rescatado por la intervención de su esposa, doña Juana, cuyo presente comportamiento, hosco e imperativo, justifica :

“Todo, todo le perdono
gustoso, cuando recuerdo
los servicios que me hizo
después del día funesto
en que el bueno del Virrey
tomó las de Villadiego,
y entrando los insurgentes
en la ciudad, como Pedro
por su casa, al pobre godo,

que de amo descende a siervo,
lo acogotan, lo embodegan
y lo mandan al infierno.
¡Ah, qué Merced! Y ¡qué Ancón!
En la memoria los tengo,
a esa Merced y a ese Ancón
de perdurable recuerdo,
en donde se almacenaron
españoles indefensos,
para afianzar de la patria
los imperceptibles fueros
y qué sé yo cuántos otros
diabólicos embelecios.”

En esto, no hay que hurgar demasiado para descubrir que, al referir las penurias por las que pasa Feliciano, hay una referencia y una reivindicación del padre del mismo autor, Manuel José Pardo, de origen español, quien, en su rol de regente de la Real Audiencia virreinal en 1814, en el Cuzco, fue apresado, vejado y condenado a muerte por el levantamiento de los mestizos Mateo Pumacahua y José Gabriel Béjar. Sólo la intervención del Obispo del Cuzco pudo impedir la ejecución del padre de Pardo. Felipe, entonces un niño de 8 años, fue testigo de esto, dejando una amarga e indeleble impronta en su visión futura. En 1821, al declararse la Independencia, Don Manuel parte a su tierra natal, llevándose consigo a toda la familia. Felipe volverá siete años más tarde.

Al asumir esta defensa de los españoles que constituían una parte importante de la sociedad limeña en la época de la lucha independentista, Pardo está también reivindicando la componente ibérica de nuestra idiosincrasia como una condición fundamental para el establecimiento de nuestra identidad como nación. Sobre todo frente a la influencia afroperuana que considera retrograda y perniciosa, más que por un tema de racismo, porque ésta simboliza el atraso de una sociedad caótica y brutal, como veremos más adelante.

Don Feliciano se muestra totalmente contrario a la boda de su hija con Eduardo, no sólo por el tema de la deuda pendiente con Bernardo, sino porque:

“No soy negro Mozambique,
ni en chirumen tan escaso.
para unir a un extranjero
con la hija de un asturiano.”

Doña Juana, limeña de origen, es la primera de una larga cadena de mujeres aguerridas que encontramos en las comedias de Pardo y Segura, quienes manejan las riendas de sus hogares (y de la Patria, parecen sugerir los autores) con singular autoridad y arrolladora decisión, y de cuya aprobación depende finalmente la realización del matrimonio en cuestión. Feliciano describe cómo su mujer lo rescató de los vejámenes recibidos por los independentistas a su entrada a Lima, haciendo particular uso de un arma infalible, “la saya y el manto”, traje que

permite el disfraz y el anonimato y la libertad que estos ofrecen a las mujeres limeñas para que entren a lugares de poder que normalmente les están vedados. Recordemos que una de las mejores comedias de Segura, escrita en 1840, se titula justamente “LA SAYA Y EL MANTO”. En palabras de Feliciano:

“Me prenden, ¿y qué hace Juana?
Su saya y manto, y al remo.
Su saya y manto, ese duende
o ese demonio limeño
contra el cual no hay centinelas
ni edecanes, ni porteros,
que puedan, en parte alguna,
embarazarle el acceso.”

Las armas que utiliza Juana para lograr sus cometidos no son precisamente legales ni permitidas:

“A quien le regala un potro;
A quien un robusto negro;
A quien amansa y subyuga
Con veinticuatro cubiertos...”

Y concluye:

“Estas mujeres de Lima

Son raros animalejos;
Son déspotas, caprichosas,
Miran como tierra el peso;
Charlan, manotean, traen
Al marido al retortero,
Pero cuando el caso pide
Virtud y ánimo resuelto,
Son, sin duda, las primeras
Mujeres del universo.”

Doña Juana es criticada por su hermano, como portavoz de Pardo, por dos razones principales: por ser la principal responsable de la mala educación de su hija:

JUANA:

“¡Figúrese usted qué falta
Le harán a la niña libros,
Ni mapas! Si regalara (don Eduardo)
Un chal, un rico vestido,
Un buen abanico... ¡vaya!
Pero ¡libros! ¿Para qué?

MANUEL:

“Para que diera a su alma

Inocente ocupación;
Para que en ella grabara
Útiles conocimientos
Y reglas de moral sana.”

Y por su aversión a los extranjeros, que la hace rechazar tajantemente la posibilidad de tener a Don Eduardo como futuro yerno. Rechazo que desaparece de inmediato al enterarse de la holgada posición económica del inglés, primero, y luego de su fe católica. Las madres eran las responsables directas del desastre que culmina en la ruptura del compromiso con Don Eduardo.

Las opciones que se plantean a la pareja frente al futuro de Pepa son dos. O remediar el descalabro económico causado por la lucha por la Independencia, que incluye la apropiación ilegal de una herencia, continuando de esa manera con la corrupción y el desorden del régimen colonial, casándola con Bernardo. O, por lo contrario, mirar hacia el futuro, dando la mano de Pepa al extranjero inglés, que trae consigo la reparación económica y la modernidad tecnológica y política, casándola con Eduardo, quien se compromete, además, a saldar las deudas pendientes del pasado. El precio de esta segunda opción es el abandono del pasado colonial, concentrado básicamente en la persistencia de costumbres bárbaras y retrógradas, como el baile de la zamacueca y la persistencia del mundo de la esclavitud africana.

5.7. LOS PRETENDIENTES

BERNARDO

A pesar de ser el que peor encarna la educación que Pardo fustiga en su obra, el personaje de “Bernardito” es el más complejo y mejor construido de todos. Su carácter de tahúr, borracho, parásito, amante de una mulata y padre de hijos mestizos, se ve contradicho por una fragilidad emocional y un comportamiento errático, producto de su orfandad y de su caótica situación familiar, que le dan un tono de patetismo e impotencia. No por nada, el primer texto que pronuncia en la obra (son también las primeras réplicas de la obra) es:

“¿Cuándo llegará el instante
En que salga de este infierno?”

Mientras espera llegar a los 25 años y recibir su herencia, Bernardo vive de los treinta pesos que le da mensualmente Feliciano y que destina a sus principales tareas: apostar a los gallos, ir a los toros, beber, las jaranas y los “bailes de mulatas”, precisados por Manuel:

“Allá por el Patrocinio,
en casa de Ña Chombita,
alias “la flor de membrillo”,
mulata de alto coturno,

hija de Tata Cabrito,
sacristán, al mismo tiempo
que maestro de baile eximio.”

Su singular torpeza física (echa una salsa de ajos sobre los pantalones de Eduardo durante la cena, recibe un empujón de Don Manuel) le dan una característica infantil, casi burlesca. Un niño grande interesado solamente en satisfacer sus propios caprichos, sin ninguna consideración a las reglas sociales. Sobre una persona así no se puede fundar un país.

Cuando Feliciano le sugiere que se case con Pepa, para salvarse de las deudas (cosa que no le revela, claro), Bernardo astutamente descubre la trata e intenta por todos los modos zafarse de la trampa.

BERNARDO (de mala gana):

“Usted se empeña...

FELICIANO:

Me empeño

Por tu bien.

BERNARDO (aparte):

O por mis bienes.”

Pero, desprovisto de toda iniciativa o voluntad, que no sea para el juego o la diversión, sigue aceptando el chantaje monetario de Feliciano, sin enfrentar la situación. Hasta que finalmente opta por la única alternativa posible: la fuga.

Como dato curioso cabe mencionar que, cuando se produjo la polémica entre Larriva y Pardo por el estreno de “FRUTOS DE LA EDUCACION”, el primero le colgó el apodo de “Bernardito” al autor, inspirado en el personaje de la pieza, con el que sería conocido luego por sus enemigos.

EDUARDO

Eduardo, con su nombre original, Edward, castellanizado, y sin pizca de acento, es un ciudadano inglés llegado para trabajar en las minas de Cerro de Pasco, presumiblemente como parte de alguna de las empresas británicas que vinieron al Perú en los primeros años de la República, a impulsar la minería. Es fundamental notar la especificidad con la que Pardo determina la profesión de Eduardo, frente a la vaguedad con la que presenta, por ejemplo, a Manuel.

Contreras y Cueto precisan: “La minería se concentraba en dos plazas

principales: Cerro de Pasco y Hualgayoc, cuyo auge se había iniciado en las últimas décadas del siglo XVIII, y su producción principal era la plata.” (23)

Como refiere Klaren, al inicio de la República, “Tal vez el golpe más duro fue para la minería de plata, el puntal de la economía peruana, que sufrió una caída dramática en la década de 1820, cuando las inundaciones y el azote de las guerras afectaron la producción, sobre todo en Cerro de Pasco.”

Pero “...El avance de la minería de plata en la década de 1830 fue uno de los pocos puntos económicos brillantes del país, con exportaciones de mineral y monedas que sumaban entre el ochenta y dos y el noventa por ciento de las exportaciones...”

César Pérez Arauco precisa: “Los primeros que avizoraron enormes posibilidades para nuestro pueblo, fueron los ingleses. ...Una de ellas fue la explotación minera de nuestra tierra.

El Decreto correspondiente, decía:

“DECRETO. Noviembre 25 de 1825: “Reconócese a los que escriben como directores y agentes de la Compañía Pasco Peruana establecida desde Londres para la explotación de las minas del Cerro de Pasco. En

(23) “PUEBLO MÁRTIR”, Blog. César Pérez Arauco, Lima, 2010.

consecuencia préstese a la expresada sociedad por todas las autoridades de la República la protección que merece tan importante establecimiento en virtud de este decreto, que se insertará en la Gaceta del Gobierno, y expídase las órdenes oportunas al Administrador principal de Aduana para que permita la libre introducción tanto de las herramientas y máquinas que ahora se conducen en la fragata “Escorpión” de cuenta de la compañía para el laboreo de minas, como las que en adelante se introdujese conforme al artículo II del Reglamento de Comercio de 23 de setiembre de 1825.- Dos rúbricas, por orden de S. E. Firmado Larrea.”

Para Pardo, como para la oligarquía modernizadora que representaba, la única posibilidad del avance de la minería estaba en la experiencia y el knowhow que podían aplicar los técnicos extranjeros, sobre todo británicos, conociendo la larga y fructífera tradición minera en Gran Bretaña.

Eduardo es, entonces, la modernización, tanto técnica como social. No sorprende entonces que su reacción ante el baile de Pepa sea tan tajante. No es tanto un rechazo a las costumbres del pasado colonial, es la exigencia de una profunda transformación de los habitantes del Perú como condición fundamental para el acceso al mundo contemporáneo. Si la Pepa baila la zamacueca, nunca saldrá del oscurantismo y del mundo feudal.

Astutamente, Pardo evita reproducir el posible acento y los errores gramaticales que un ciudadano inglés recién llegado al Perú como Eduardo indudablemente presentaría. Así como deforma el habla de la esclavitud en el personaje de Perico, creando una jergonza incomprensible y aterradora, depura el habla de Eduardo para impedir cualquier atisbo de humor o sátira. Fuera de algunos chistes amables sobre la parquedad y la severidad de las costumbres inglesas, Pardo traza una figura sobria, casi desprovista de detalles humanos.

5. 8. DON MANUEL, EL RAZONADOR

Una de las reglas férreas de la comedia costumbrista es la presencia de un portavoz del autor, o “Razonador” (del francés, “Raisonneur”). Patrice Pavis define a esta figura de la siguiente manera:

“Personaje que representa la moral o el razonamiento correctos, encargado de dar a conocer, a través de su comentario, una visión “objetiva” o la que el “autor” tiene de la situación. Nunca es uno de los protagonistas de la obra, sino una figura marginal y neutra que da su opinión autorizada e intenta una síntesis o una reconciliación de los puntos de vista.” (24)

(24) Obra citada.

De Manuel sabemos poco. Es hermano de Juana y vive con ellos en la misma casa. No tiene profesión definida, ni tampoco familia propia. Ha estudiado y vivido en Europa y eso lo hace defensor acérrimo de la civilización del Primer Mundo como modelo a seguir para lo que deberá ser el Perú moderno, como Pardo. De él dice Bernardo:

“Y ¿el otro, don Manuelito,
que a todo le hace pucheros
como no venga de Londres,
o de Europa o de Burdeos?”

En Inglaterra, ha conocido a Eduardo, de quien se ha hecho amigo, amistad que ha continuado con la llegada de éste a Lima.

No tiene mayores características físicas ni psicológicas y constituye, más que un personaje, una opinión. Es él quien cierra la obra, prometiendo intervenir para que el compromiso entre Pepa y Eduardo se reanude y conduzca, finalmente, al matrimonio.

Dentro del panorama de diversas visiones que plantea la obra, la suya es la de esa oligarquía modernizadora que planteaba tajantemente la ruptura con el pasado colonial y la alianza con el Primer Mundo. En ese sentido es interesante el diálogo que tiene con su hermana y donde ambos expresan claramente las actitudes contrastantes que la clase dominante limeña tenía frente a los extranjeros y al tema del

nacionalismo, que Pardo tocara en detalle en su ensayo sobre “Ópera y Nacionalismo.”

JUANA:

“¿Qué madre podrá gustosa
ver a su hija segregada
del círculo de los suyos,
e insensible condenarla
a hacerse de usos extraños
y caprichosos, esclava?”

MANUEL:

“Y esta, a mi modo de ver,
es la principal ventaja
que trae tal unión: tener
a tu hija separada
eternamente de todos
los objetos que contagian
su moral y sus costumbres,
corregirla, libertarla
de lunares adquiridos
en la dirección errada
que has dado a su educación.”

5.9. LAS CARCAJADAS DE UN NEGRO BOZAL

Al final de la obra, como portador de mensajes y revelador de la verdadera situación de Bernardo, aparece Perico, un “negro bozal” (como se les llamaba a los esclavos de primera generación venidos del África y que, por lo tanto, no dominaban el español), llamado “bestia” por Doña Juana, quien se queja de él con Pepa:

JUANA:

“.... ¡Qué jerga
habla este diablo de negro
que no le entiendo una letra!

(A PEPA)

Casi desde que naciste
está sirviendo en la hacienda:
y es tan bozal que parece
que salió ayer de Guinea.”

Perico reacciona ante el espanto con el que los miembros de la familia reciben las noticias del concubinato de Bernardo con una mulata con carcajadas diabólicas, destinadas a horrorizar al público que ve en esta figura, casi salida del infierno del teatro medieval, la imagen triunfante y burlona del pasado colonial, personificada en una de sus características más saltantes: la esclavitud.

En su libro, “ARISTOCRACIA Y PLEBE: LIMA, 1760 – 1830” (25), Alberto Flores Galindo afirma:

“Frente al esclavo negro, la clase dominante colonial sentía desconfianza y temor... No se originaban en un desconocimiento de la condición del esclavo , sino en la amenaza de una latente rebelión que destruyera las haciendas y saqueara las ciudades. (...) El temor a la rebelión negra se acrecienta a medida que llegan noticias de los motines de Venezuela, los palenques de Nueva Granada, y sobre todo, cuando los limeños se enteran de la revolución de Haití (...) y de cómo los negros bozales de esa isla consiguieron expulsar a los franceses y proclamar una república independiente.” (25)

Perico es también un recordatorio de ese peligro latente, aún ahora que existe la Independencia, pero recordemos que la liberación de los esclavos no se dará hasta casi una década después, durante el gobierno del Mariscal Ramón Castilla.

Y sus palabras surgen como una deformación monstruosa del español, como devolviéndole a sus dominadores su lengua transformada y africanizada, como en una especie de revancha.

-(25) “ARISTOCRACIA Y PLEBE, LIMA 1760-1830”: Alberto Flores Galindo. Mosca Azul Editores. Lima, 1984.

PERICO:

“¡Señorita rise e niño!

Señorita: re chancaca,

Samba coró e canela;

Boquita re filigrana,

Mulatiya...

En la equina con su mama

En la tiendesita tá.

Vende queso, vende pasa:

Vende cuetesito: vende

Semita: vende sigara;

Y tiene tré muchachito

Toro co la memo cara

Re niño, ¡ay, Jesús! ¡Jesús!

Y réntico so a su taita.

(LOS ANTERIORES VERSOS SON INTERRUMPIDOS A MENUDO POR EL MISMO PERICO, A CARCAJADAS)”

Si bien Pardo en ningún momento cuestiona la existencia de la institución esclavista, denuncia la excesiva intromisión del mundo de origen africano, a través del servicio doméstico (recordemos que en esos primeros años de la Independencia, la presencia del mundo andino en Lima era virtualmente nula) y de sus costumbres, en la vida de los limeños que inician la transición del virreinato a la república. Y, para

lograrlo, recarga las tintas en forma voluntariamente excesiva y arbitraria.

Se ha hablado siempre del racismo de Pardo, de su desprecio por la cultura afroperuana (nunca menciona a la masa indígena porque simplemente no era parte del panorama capitalino), de su horror al mestizaje (que considera catastrófico). Y, si bien es cierto que su mirada a ese mundo es inclemente y tajante, hay que anotar que en “FRUTOS DE LA EDUCACIÓN” recurre al lente deformador y aumentador de la sátira costumbrista no tanto para arremeter contra la raza negra en sí, sino más bien contra el contubernio con la oligarquía limeña que él considera una señal de atraso y vergüenza.

La prueba de esto la encontramos en “UNA HUÉRFANA EN CHORRILLOS”, la segunda obra teatral de Pardo, donde el único personaje positivo, fuera de Don Jenaro, el congresista tarmeño, es Pascuala, el ama mulata de la protagonista, quien mira los sucesos con mirada crítica y representa valores como la fidelidad y la honestidad.

PASCUALA:

“Mulata soy, y me alegro;
Porque es muy puro y muy franco
Mi corazón, y lo blanco
Luce más junto a lo negro.

Mientras que hay muchos malvados,
Según dice el señor cura,
Que la Sagrada Escritura
Llama sepulcros blanqueados.”

Dentro del universo micro cósmico de “FRUTOS DE LA EDUCACIÓN”, Pardo necesitaba crear una imagen que aterrara a los espectadores y los confrontara con los efectos de esa educación perniciosa. Y por eso crea en Perico una imagen demoníaca, exacerbada, cuya risa estentórea es una advertencia de enorme potencia escénica. Es para huir de esas carcajadas que Pepa debe dejar atrás la zamacueca y aceptar ser la esposa decente y reservada de un inglés. Ver en la obra el simple episodio de una ruptura matrimonial causada por una danza típica del país es reducirla a la anécdota y al chiste tópico. Aquí no se habla solamente de una danza y el esclavo bozal que se ríe al final no es una persona, es todo un sistema social corrupto y caduco que se burla con la risa del vencedor. Y, ante eso, Pardo, que conocía magistralmente las posibilidades del teatro, espera que el público reaccione con rechazo y disgusto, abriendo sus mentes y sus corazones a la necesidad de un cambio.

5. 10. EL PERÚ MODERNO SEGÚN PARDO EN “FRUTOS DE LA EDUCACIÓN”

¿Qué causó un cambio tan radical en el joven Felipe Pardo y Aliaga, recién llegado al Perú desde una España que le ha insuflado el credo liberal y lo convirtió al conservadurismo más recalcitrante?

En “FELIPE PARDO Y ALIAGA, EL INCONFORME”, Jorge Cornejo Polar esboza la siguiente explicación más que plausible:

“Los factores que explican el cambio son, a mi entender, por una parte: el espectáculo de la convulsa y desordenada vida política del país, donde la carencia o debilidad de planteamientos ideológicos deja el campo abierto al confuso juego de ambiciones e intereses personales en el que, por lo general son los jefes militares los protagonistas; y, por la otra, el acercamiento de Pardo al círculo de José Antonio Pando, que “tendía a la reforma por el principio de autoridad, según frase de Manuel Pardo. (...) Para decirlo de otro modo, la creciente desilusión del joven y apasionado liberal que era Pardo, al descubrir día a día las insipiencias, fallas y miserias de nuestra realidad política, encuentra un inmediato camino de superación en la opción por un sistema autoritario al que a partir de entonces será fiel.”

En 1835, el mismo Pardo escribe:

“Nosotros a lo menos estamos persuadidos de que una dictadura ejercida por un jefe ilustrado es el único medio de salvación que le queda al Perú.”

Pero antes de llegar a tal afirmación, en “FRUTOS DE LA EDUCACION”, Pardo plantea un nuevo Perú que reconoce sus orígenes españoles, como oposición al mundo colonial, que reniega de la influencia de los esclavos africanos y apuesta a la unión con el modelo europeo, tanto a nivel político como social e industrial. Este Perú será manejado por una oligarquía modernizadora, que no teme dar la espalda al pasado virreinal y apostar por el ejemplo del Primer Mundo. Más adelante, desarrollará la idea del caudillo ilustrado como única alternativa de progreso.

Su desconfianza profunda del pueblo, iniciada ciertamente por el episodio de infancia donde vio a su padre presa de las hordas mestizas e indígenas en el Cuzco, se manifiesta claramente en el siguiente poema, escrito a fines de la década de 1830:

EL REY NUESTRO SEÑOR

“Invención de estrambótico artificio,
existe un rey que por las calles vaga:

rey de aguardiente, de tabaco y daga,
a la licencia y al motín propicio:

Voluntarioso autócrata, que oficio
hace de la tierra, de ominosa plaga;
Príncipe de memoria tan aciaga,
que a nuestro Redentor llevó al suplicio;

Sultán que el reino de la ley no sufre
y de cuya injusticia no hay reintegro;
Rey por Luzbel ungido con azufre;
Zar de tres tintas, indio, blanco y negro,
que rige el continente americano,
y que se llama – Pueblo Soberano.”

Como punto de partida fundamental para el progreso, está la apertura al mundo europeo, poniendo en tela de juicio, para empezar, la noción de Nacionalismo, que Pardo considera peligrosa y reductora. En el segundo número de “El Espejo de Mi Tierra” publica un ensayo fundamental, “OPERA Y NACIONALISMO”, donde plantea su visión del tema:

“Entre la multitud de ideas nuevas que la revolución ha transportado al Perú, pocas han tenido aclimatación menos feliz que la idea del nacionalismo. Nos dieron escudo de armas, bandera y jura de independencia y, sin tener más que

apetecer, levantamos la cabeza erguida en el mundo de las naciones...

... Hemos hecho un título de orgullo de nuestro aislamiento y de la limitación exagerada de nuestra patria.

... Las naciones, como los hombres, tienen un período en que necesitan formarse para la vida social; y esta formación es más perfecta mientras mayor es el número de ideas que en la educación se nos transmiten: y así como ellas pasan de los hombres ilustrados a los niños, así también deben pasar de los pueblos viejos y cultos a los pueblos nacientes. El comercio con los extranjeros es indudablemente el vehículo de esta mejora. Él nos pone en contacto con el resto de los pobladores del globo; él nos revela los progresos del espíritu humano en las ciencias, en las artes y en todos los ramos que influyen de una manera más o menos directa en la felicidad del hombre; él en fin es el agente más poderoso del gran principio de sociabilidad que es uno de los más notables distintivos del animal racional.”

6. ANÁLISIS DE “UN JUGUETE” DE MANUEL ASCENSIO SEGURA

6.1. EL TIEMPO Y EL LUGAR

Como anotamos en la introducción al análisis de “FRUTOS DE LA EDUCACION”, las comedias costumbristas sucedían en el lugar y en el momento en que fueron escritas, es decir, en Lima y en el año de su escritura, a diferencia de los dramas o tragedias, ambientadas en lugares y épocas lejanas.

La acción de “UN JUGUETE”, como sucede con la obra de Pardo, toma lugar en el año en que fue escrita, pero en una fecha precisa, meses anterior a su estreno (la comedia se estrenó en Enero de 1858): “del 24 al 26 de abril de 1857”, lo que implica que los hechos narrados habían concluido ya cuando el público asistió a su representación.

Las fechas elegidas por Segura para ubicar la acción de su pieza coinciden con el levantamiento del General Manuel Ignacio de Vivanco contra el Mariscal Ramón Castilla, en ese momento Presidente de la República, en su primer mandato (1855-1862). La intención de Vivanco fue, en palabras de Varillas:

“... ocupar el Callao y luego Lima... en la madrugada del 26 de abril de 1857. La intentona de Vivanco, que no tuvo éxito,

es sólo una muestra del conjunto de intentos revolucionarios que, a partir de 1855, organizaron diversos grupos conspiradores contra el gobierno de Castilla que, en esos momentos, parecía tener una orientación francamente liberal.”

¿Por qué elige Segura un momento tan preciso (del que además se dan abundantes y precisos detalles a lo largo de la acción) para situar su comedia? La pregunta es aún más pertinente si consideramos que el tema principal de la obra, el racismo como impedimento para la aceptación de la naturaleza mestiza de nuestra sociedad y por ende de nuestra República, no guarda relación directa aparente con estos sucesos históricos. Al elegir la guerra civil de 1856 a 1858, con el levantamiento de Vivanco y la victoria de Castilla como trasfondo de la acción (datos que el público conocía de antemano antes de que se alzara el telón), Segura quería demostrar que los conservadores que apoyaban a Vivanco contra el régimen liberal de Castilla carecían de argumentos válidos para hacerlo, ya que su mismo origen mestizo echaba por la borda sus ambiciones totalizadoras y oligárquicas. Todo esto en aras de una visión del Perú moderno como una nación mestiza y criolla, que reconoce sus propios orígenes para construir su nueva identidad, que era la planteada por Segura, en contraposición a la visión oligárquica y extranjerizante de Pardo. Leer la comedia de Segura y tomar su trasfondo histórico como un mero “marco de la acción” es ignorar sus verdaderas intenciones.

Ramón Castilla, en palabras de Contreras y Cueto:

“... fue en muchos sentidos un caudillo típico de la Post Independencia. Su origen no era aristocrático ni acomodado: su padre fue un pequeño minero, criollo o mestizo, perdido en los arenales del sur; mientras su madre descendía por línea materna de uno de los caciques de la región de Tacna. Sin fortuna personal ni virtudes de ideólogo, logró su ascenso mediante la carrera militar, a la que ingresó como soldado del ejército del rey en tiempos del virreinato. Distaba de ser un hombre ilustrado, pero supo rodearse de intelectuales, a quienes premiaba con viajes, nombramientos y pensiones.”

Para Manuel Ascensio Segura, nacido en Lima pero de origen mestizo y provinciano (Varillas apunta que sus padres, Juan Segura y Manuela Cordero “... tuvieron alguna vinculación con la zona de Huancavelica, cabe inclusive que hubieran nacido en algún lugar de por allá.”) y militar de profesión, desde su adolescencia, Castilla era la imagen del Perú contemporáneo: un hombre humilde de origen provinciano, un militar que se había abierto camino por su propio esfuerzo e ingenio. Y es por ello que, como veremos más adelante, escribe en “Un Juguete” una feroz y exacta diatriba contra sus enemigos, los conservadores limeños, recurriendo a la sátira y al humor para desenmascararlos.

No nos sorprenda tampoco que, para hacerlo, emplee como protagonista a una criada mulata, Isabel. No conocemos ningún otro caso en la

literatura dramática latinoamericana de la época en que un criado, y mestizo por lo demás, sea, si no el protagonista, quien lleve la acción dramática de la obra. Si recordamos que algunos años antes de la acción de la comedia, en 1854, el Mariscal Castilla había abolido la contribución indígena y liberado a los esclavos, podremos entender el por qué de esta elección. Isabel, con sus contradicciones y las limitaciones planteadas por la época y por las convenciones dramáticas, es la voz de ese Perú mestizo y ahora libre que se atreve a desenmascarar a un sector de la clase dominante limeña, aunque al final, confiese que todo no se ha tratado más que de “Un Juguete” (en el sentido de un juego, de una chanza).

A nivel de lugar, la acción de la comedia transcurre “en una sala decentemente amoblada, con puertas laterales que conducen a diversos aposentos.” Como referimos al hablar de “FRUTOS DE LA EDUCACION”, este es un espacio de tránsito entre interiores y exteriores, entre lo privado y lo público.

6.2. LA TRAMA

Nuevamente el centro de la anécdota de la comedia de Segura lo constituyen los obstáculos que enfrenta una joven pareja para la realización de su matrimonio y culmina con la celebración de este. En ese sentido, Segura se ciñe más a la tradición que Pardo en “FRUTOS DE LA EDUCACION” que culmina con una ruptura entre los prometidos aunque presagia una futura reconciliación.

En este caso, la joven Jacinta está enamorada de Don Diego, pero esta unión es objetada principalmente por la madre de la muchacha, Doña Matea, que argumenta que los orígenes raciales del novio no son puros y, por lo tanto, no aceptables. Su intención es casar a su primo, Don Nazario, con Jacinta. La motivación tiene que ver, como en “FRUTOS DE LA EDUCACION” con el pasado. Aunque Segura no precisa los detalles, aparentemente Matea se ha apropiado de bienes que pertenecían a Don Nazario, en herencia de un antepasado común, el Conde de Pinta Monos (la intención de burla de Segura ante los infundios aristocráticos de la sociedad limeña es más que evidente) y casarlo con su hija serviría para evitar problemas judiciales y conservar la fortuna familiar dentro del hogar.

Isabel o Chabela, la criada mulata de la casa, es instrumento fundamental para echar por tierra los planes de Doña Matea y ayudar a la joven pareja a realizar su unión. En ese sentido, el personaje cumple con la función del criado dentro de la comedia clásica. Aprovechando

del hecho que Don Nazario la desea, le cuenta que el futuro matrimonio es un ardid para quedarse con los bienes que le tocan en herencia y que su prima le ha usurpado, cosa de la que se ha enterado al espiar una conversación entre Don Ciriaco y Doña Matea. Y promete que le entregará los documentos, en poder de su prima, que prueban que las propiedades le pertenecen si él se casa con ella. Don Nazario acepta, dejando de ser un obstáculo para Jacinta y Don Diego.

Finalmente, Isabel desenmascara a Don Nazario y pone en evidencia los planes de Doña Matea, dejando el campo libre para la boda entre los jóvenes, no sin antes aclarar que todo ha sido “UN JUGUETE” para favorecer a la unión de Jacinta y Don Diego.

6.3. EL TÍTULO Y LA INTENCIÓN

Como vimos más arriba, la intención de Segura en “UN JUGUETE”, fiel a los postulados de la comedia costumbrista, es la de satirizar y criticar determinadas costumbres consideradas nocivas para el avance de una determinada sociedad. Es interesante notar, desde un comienzo, que su intención se halla en las antípodas a la de Pardo en “FRUTOS DE LA EDUCACIÓN”. Allí donde éste fustigaba y denunciaba la presencia perniciosa de la cultura afroperuana, como rezago de la colonia, y abogaba por su desaparición como condición fundamental para la afirmación del Perú moderno, Segura critica justamente el absurdo racismo de una clase dominante que niega sus orígenes mestizos y aboga por una aceptación de la cultura criolla como cimiento primordial de la identidad de la nueva nación peruana.

Al elegir un momento preciso de nuestra historia republicana, la guerra civil entre conservadores y liberales de 1856/1858, Segura quiere demostrar cómo la clase dominante estuvo a punto de derrocar a un gobierno liberal y populista como el del Mariscal Castilla, en nombre de una impostura, la de su “limpieza racial” y de sus ínfulas oligárquicas.

Como hemos notado más arriba, para ello Segura utiliza como agente que desmonta el tinglado y revela lo que hay detrás de las máscaras a una criada mulata, Isabel. Una mujer joven que nació esclava y que en el momento del acción es libre, aunque se desempeñe como criada, perteneciente a la primera generación de mulatos independientes desde

los inicios de la Colonia. En la comedia clásica, los criados eran los principales propulsores de la acción, siempre en beneficio del bienestar de sus amos. En este caso, Segura respeta la convención pero, al darle a su criada características raciales y culturales particulares, añade un elemento de polémica y crítica, absolutamente original, no sólo en nuestra dramaturgia, sino en la del continente entero.

Isabel lleva adelante una verdadera revolución, que incluye la posibilidad de matrimonio entre una criada mulata y un señorón limeño con ínfulas aristocráticas, algo verdaderamente escandaloso para la época, y pone evidencia el verdadero origen mestizo y plebeyo de una clase dominante que busca erigirse como una nueva oligarquía (apoyando la revuelta de Vivanco, aunque “de lejos” como Don Ciriaco). Pero, justo cuando la comedia de Segura roza lo imposible, Isabel se retracta y afirma que todo no ha sido más que “un juguete”, una broma, una chanza. No es un final convincente (cosa que suele suceder con las comedias de Segura, en las que la convención del final feliz en el que todos los cabos se juntan, suena a falso, a impuesto, y uno se pregunta, como es el caso de esta obra, si no oculta una mirada irónica y descreída del autor) pero es el único final posible para la obra.

El teatro costumbrista, en el fondo, acaba siempre afirmando el status quo. Las costumbres a ser corregidas son desviaciones de la norma aceptada, del “justo medio”, y el final es siempre un retorno a lo establecido. Es cierto que los personajes, y el público, han aprendido su lección, con su correspondiente propósito de enmienda, pero las

estructuras sociales se mantienen. En el caso de “Un Juguete”, los personajes se verán forzados a reconocer su origen mestizo y plebeyo, pero jamás una criada mulata podrá revertir el sistema, todo su intento subversivo de denuncia y desenmascaramiento no podrá ser más que “un juguete”. Aunque, como veremos más adelante, las últimas palabras de Isabel, que cierran la obra, contienen una mirada escéptica y crítica frente al futuro.

6.4. UN MATRIMONIO DE CRIOLLOS

A diferencia de “FRUTOS DE LA EDUCACIÓN”, el matrimonio que está al centro de las peripecias de “UN JUGUETE” no tiene un valor metafórico, fuera del presentar una unión entre dos jóvenes criollos, dispuestos a reconocer sus orígenes raciales y sociales, como anuncio de lo que deberá ser el Perú futuro para Segura. Y las diversas fuerzas en pugna están caracterizadas, por encima de cualquier otra cosa, por sus diversas actitudes frente al asumir su identidad mestiza y plebeya.

Esta es una característica importante del teatro de Segura (aunque en su segunda obra, “UNA HUÉRFANA EN CHORRILLOS”, Pardo parecía abandonar los lineamientos de “FRUTOS DE LA EDUCACIÓN” en pos de personajes menos emblemáticos y más humanizados), la creación de tipos que van más allá de su significado social o histórico, verdaderos individuos contradictorios con características detalladas y diferenciadas. Esto alcanzará su momento más feliz en su última obra, “LAS TRES VIUDAS”, escrita en 1861, y en la que el mundo de la realidad política

del momento está totalmente ausente, para dejar lugar al retrato psicológico de los personajes, sobre todo los femeninos, trazados con una especificidad y hondura inusitadas para nuestro teatro decimonónico, más cerca al melodrama que a la comedia de costumbres. Esto se nota también en la ausencia de personajes que cumplan la función de “razonadores” en sus obras. Así como Segura era singularmente parco al expresar sus opiniones, tanto políticas como artísticas, sus personajes nunca se convierten en portavoces del autor. Les permite posiciones divergentes y contradictorias, que surgen de estar directamente involucrados en la acción, más que de ser observadores y sentenciadores como el Don Manuel de “FRUTOS DE LA EDUCACIÓN”. Podríamos decir que Isabel es quien más se acerca a una emisora de juicios sobre el comportamiento de sus patrones, pero lo hace con la gracia y el sabroso lenguaje criollo que caracteriza a Segura.

6.5. JACINTA, LA NOVIA

A diferencia de Pepa, la protagonista de “FRUTOS DE LA EDUCACION”, Jacinta es una joven limeña más bien hogareña y correcta. No hay nada en su comportamiento que resulte censurable para los demás, no hay defectos de formación que enmendar. Oprimida por su madre, otra de esas mujeres aguerridas y feroces de las que está lleno nuestro teatro decimonónico, y casi ninguneada por su padre, más

interesado en trazar estrategias para la campaña de Vivanco y seguramente frustrado por no haber tenido un hijo hombre (la llama “fardo” y la desprecia por “cobarde” porque, ante cualquier ataque bélico, “bajo la cama se mete / aunque se rompa la crisma”), recurre al ingenio y viveza de Isabel para salir adelante.

6.6. LOS PADRES DE LA NOVIA: EL CONSPIRADOR DE SALON Y UNA MUJER DE ARMAS TOMAR

Don Ciriaco, criollo y rentista próspero, se pasa toda la comedia siguiendo desde lejos la pugna entre Castilla y Vivanco, de quien es obviamente partidario, e inventando diversas alternativas bélicas que deberían llevar al militar rebelde a la victoria. Sabemos que en su juventud quiso ser militar, pero su deseo fue frustrado por la decisión de su esposa.

CIRIACO:

“... La milicia
ha sido siempre mi flaco.
(...) Y, a no ser por mi mujer,
yo hubiera llegado a ser
general como una loma.
(...) Yo debí seguir de frente
mi vocación primitiva

y obrar como fuerza activa,
no como fuerza paciente.
yo no debí despreciar
por llantos o por simplezas
los empleos, las riquezas,
ni la fama familiar.”

En él, Segura satiriza a una clase dominante acomodada, sólo capaz de participar en la lucha por el poder como conspiradores de salón, protegidos por la distancia del campo de batalla e irresponsables al tomar la guerra civil, que compromete el futuro del país, como una especie de contienda deportiva.

MATEA:

“¡Qué lástima que Vivanco
a su lado no te tenga!

CIRIACO:

“Otro gallo le cantara
si tal cosa sucediera...”

Es un retrato feroz que, a primera vista, pasa inadvertido. En Don Ciriaco, Segura no ha diseñado un mero personaje excéntrico, obsesionado por las hazañas bélicas de los demás, sino más bien hace un ácido y preciso retrato de clase: acomodaticia, irresponsable, pusilánime

y egoísta. La clase dominante que ha llegado a un momento de bonanza económica insospechada, gracias a la comercialización del guano y que será responsable de la debacle posterior.

El dominio absoluto que su esposa, Doña Matea, tiene sobre él, lo ha llevado a ser un convencido detractor del matrimonio, y por ello no deja de aconsejar a Don Diego que no caiga en el mismo error:

CIRIACO:

“Afortunado el mortal
que en libertad se conserva
y sus potencias no enerva
el yugo matrimonial.”

Pero, en sus discusiones con su esposa, no deja de defender a aquellos que, a pesar de tener origen mestizo, han sabido salir adelante. Y, finalmente, al ser descubierta la impostura de Don Nazario, tomará nuevamente las riendas de la situación familiar y dará su beneplácito a la boda de Jacinta y Don Diego, restableciendo el equilibrio doméstico.

Al final, Don Ciriaco se convierte en un portavoz de Segura, al defender a Doña Matea, cuando Don Nazario revela sus orígenes mestizos y plebeyos, y dar su apoyo al gobierno liberal del Mariscal Castilla:

DON CIRIACO:

“Mi mujer no necesita

Para merecer mi afecto,
No obstante que casi nunca
Estamos los dos de acuerdo,
Tener la sangre rojiza
Ni de color ceniciento;
Con su honradez basta y sobra.
Y tú, ya irás conociendo
Las ventajas que resultan
De vivir bajo un gobierno
Democrático, en que...

DOÑA MATEA:

Quita.

Que me fastidian tus cuentos.

DON CIRIACO:

Más me fastidian a mí
Los tontos y dominguejos,
Que aun sueñan en nuestra tierra
Con fueros y privilegios.

DON DIEGO:

(Este hombre es un loco manso
Que habla, a veces, como cuerdo).”

Su mujer, Doña Matea, también criolla de orígenes mestizos, sigue la tradición de las mujeres dominantes y agresivas que marcaban el verdadero paso de la sociedad limeña de la época, un matriarcado declarado. Es ella quien toma las decisiones del hogar, dicta las cartas que el marido debe escribir, aprueba o desaprueba pretendientes, pone en su lugar a las amistades de Don Ciriaco que considera perniciosas, mira la realidad política del momento con profundo escepticismo y actitud conservadora.

MATEA (A DON CIRIACO):

“¿Qué te importa a ti que mande
este o el otro... cualquiera
ni que te roben el guano,
ni que las leyes se tuerzan?
Tú no has de ser Presidente.
(...) Y tú y otros como tú
que hablan porque tienen lengua
en tanto que cuando hay riesgo
se ocultan bajo la mesa,
no son los que han de arreglar
el Perú de otra manera.

(...) Ya ve usted que no es prudencia
en los tiempos en que estamos
criticar al que gobierna,

mucho menos si quien lo hace
no tiene ni plata ni influencia,
porque por lo más delgado
la sogá siempre revienta.”

Es ella la portavoz de los peores prejuicios raciales y sociales de la obra, porque reflejan su verdadero origen, que ella intenta esconder. Rechaza a un pretendiente de Jacinta con los siguientes argumentos:

MATEA:

“Pero su tío fue herrero,
según se dice, en Huaraz,
y su abuela yo la he visto,
negármelo no podrán,
vendiendo aguardiente de ámbar
y sahumerio en el Portal.

CIRIACO:

¿Qué tiene eso? De algún modo
habían de trabajar.

MATEA:

¿Lo crees así?

CIRIACO:

Por supuesto
y eso mucha honra les da.
(...) No hay gerónimo de duda
y esa laboriosidad
ha dado por resultado
su buen modo de pasar.

MATEA:

(...) Yo no quiero quien me quite
sino quien me pueda dar.
ni nunca tendré parientes
de a cuartillo ni a mitad.”

Discusión que retoman al inicio del Segundo Acto, al referirse a Don Diego como futuro esposo de Jacinta:

MATEA:

“Esta unión no se hará nunca.
Mi hija no tiene, a Dios gracias,
ni de inga ni de mandinga,
ni está tan abarrajada
para unirse con un hombre
que ayer nomás tuvo capa
y cuya sangre no está,
como es notorio, muy clara.

98

CIRIACO:

(...) ¡Hablar aquí de nobleza
donde existen tantas razas!
Mira, si alzamos las losas
de aquellos que en paz descansan,
donde no se encuentran cerdas,
se hallarán, si duda, pasas.

MATEA:

Te repito que no tengo
ni de chola ni de zamba,
por todos cuatro costados
es muy noble mi prosapia.

CIRIACO:

¡Qué nobleza ni qué alforja!
¡Habrased visto matraca!
Nuestras leyes desconocen
todas esas mojigangas.
noble es aquí el hombre honrado;
quien se porta mal, canalla.”

Para recurrir finalmente a un argumento que silencia a Ciriaco, enfrentándolo a la relatividad e hipocresía de su planteamiento democrático y políticamente correcto:

MATEA:

“Pues entonces casa a tu hija
Con algún negro bozal.

CIRIACO:

Eso no.

MATEA:

¿Pero por qué?
Un negro es un hombre.

CIRIACO:

¡Ya!
Pero...

MATEA:

¿No somos iguales?

CIRIACO:

Ante la ley, nada más.”

Y es la poseedora de los supuestos documentos que prueban que se ha apoderado de las propiedades de su primo Don Nazario.

MATEA:

“Como sobrino tercero
del Conde de Pinta-Monos,
de quien yo también soy deuda,
aunque en grado más remoto,
tiene un derecho innegable
a mis bienes, aunque pocos,
de lo cual te consta a ti
que hay fehacientes testimonios.
(...) Si él fuera como son otros,
nos hubiera puesto un pleito
y armado una del demonio,
mas si mañana o pasado
contrae otro matrimonio,
qué sabemos si lo inducen
a que descubra el embrollo,
y si nos deja por puertas
en un cerrar y abrir de ojos.”

6.7. LOS PRETENDIENTES

DON DIEGO ABARCA

Don Diego, joven criollo y emprendedor, cumple una función bastante convencional dentro de “UN JUGUETE”, pretendiente de Jacinta y amigo, o más bien oyente, de Don Ciriaco, quien no deja de compartir con él sus proyectos bélicos. Se enfrenta constantemente a los embates de Doña Matea, quien lo rechaza por su origen mestizo y por su falta de dinero.

DON NAZARIO MIRONES

Junto con Isabel y Don Ciriaco, Don Nazario es una de las creaciones más sabrosas y exactas de Segura. Partiendo del personaje típico de la comedia clásica, el viejo lujurioso y decrepito, cuyo desmedido apetito sexual contrasta con su miseria física y moral, que viene desde las comedias de Aristófanes y Menandro, Segura traza un retrato feroz de ese sector parásito e inservible de la clase dominante limeña que constituye una rémora para el progreso de la nación, por su improductividad (aquí unida a su decrepitud física) y por sus patéticas ínfulas aristocráticas. Isabel lo pone en evidencia con gracia pero con crueldad inusitada.

Su atracción, puramente sexual y obsesiva, por Isabel, que resulta escandalosa al resto de personajes por su ruptura de los tabúes raciales, no es censurada por Segura, quien la utiliza sobre todo como un elemento para hacer avanzar la trama. En todo caso, es una prueba fehaciente de la hipocresía de una clase que lleva una doble moral, racismo por fuera, deseo por dentro.

DON NAZARIO:

“Zamba color de canela,
Boquita de filigrana.”

Pero Segura rescata en él su gracia, su ingenio, y su capacidad de reconocer sus orígenes y los de su prima, cuando llega el momento del enfrentamiento final.

MATEA:

“(…) ¡Ordinario!

NAZARIO:

Calla, porque te avergüenzo.

MATEA:

¡Negro blanco!

NAZARIO:

¿Y tú, quién eres?

MATEA:

¡Deshonra de mis abuelos!

NAZARIO:

¿Tus abuelos? ¡Cómo estás!

Conocí mucho a ño Pedro.

MATEA:

¡Infame!

NAZARIO:

Pues, hija, ese

Era tu abuelo materno.

MATEA:

¡Deslenguado!

NAZARIO:

El día que quieras

Te lo pruebo.

MATEA:

¡Qué perverso!

NAZARIO:

Tu madre fue ña Rosario,
Criada de mi tío Alejo,
De quien tuvo dos retoños,
El uno murió pequeño,
Y el otro... dí, ¿qué apellido
Llevas tú, que no me acuerdo?

MATEA:

(¡Jesús! ¡Qué bochorno tengo!)

NAZARIO:

Quien tiene rabo de paja
Huye, Matea, del fuego.”

6.8. UNA MULATA PROTAGONISTA, ISABEL

En Isabel, la mulata Chabela, la esclava liberada por el Mariscal Castilla pero obligada a mantenerse como criada para sobrevivir, que desenmascara a la clase dominante pero luego regresa al status quo, la chispeante recitadora de refranes y frases sabrosas y la mujer que esconde una soledad dura, Segura ha creado un personaje absolutamente original en nuestra dramaturgia y en la del continente, como ya dijimos.

Partiendo del estereotipo del criado en la comedia clásica, principal responsable de que el matrimonio atribulado que constituye la espina dorsal de la obra se realice, Segura le da especificidad y complejidad.

ISABEL:

“Voy, pues, a tender la red
que dé fin a mi trabajo
y, aunque eche la casa abajo,
enn nada se meta usted.”

Y, aunque se ve obligado por la convención dramática y social, a revertir su rol de agente de crítica y denuncia y hacerla volver al status quo, le permite momentos de singular fuerza y crueldad, sobre todo frente a Don Nazario, en una relación que, por diferencia de edad, status y raza, constituye otro momento único dentro de nuestro teatro. Una relación que, detrás de lo aparentemente chispeante y lúdico del lenguaje, esconde una agresividad y una virulencia que hasta hoy sorprenden. Así como sorprenden muchos de los refranes a los que suele recurrir:

ISABEL:

“¡Qué amigo, ni qué sonsera!
no hay más amigo que Dios
y un peso en la faltriquera.”

O su declaración directa de honestidad, frente al posible juicio peyorativo de los espectadores:

ISABEL:

“Yo no puedo usar careta
con amigo ni enemigo;
lo que siento es lo que digo,
salga pato o gallareta.”

Es quien arrastra a Don Nazario, en una escena de bravura histriónica, que incluye lágrimas y suspiros, a distanciarse de su prima Doña Matea, con la excusa de la apropiación indebida de las propiedades legadas por el Conde de Pinta-Monos:

ISABEL:

“... Por eso me arde también
que quieran echarle lazo
cual se hace con una res,
para quedarse con los bienes
que pertenecen a usted.
(...) Lo quieren a usted robar
entre marido y mujer,
los he pillado tratando
sobre esto más de una vez.
además, hay documentos

que dan bien a conocer
que todo lo que ellos tienen
es. Don Nazario, de usted.”

Su capitulación final, forzada por las reglas del juego sociales y dramáticas, es clara y terminante, aunque sabe a convencionalismo dramático por dónde se le mire:

ISABEL:

“ A más, declaro
que todo lo dicho y hecho
no ha sido más que un juguete.

TODOS:

¡Qué dice!

DIEGO:

¿Cómo es eso?

ISABEL:

Un juguete, lo repito,
Para burlar a este viejo,
Que, antes y después del parto,
Es decir, desde hace algún tiempo
Me anda haciendo cucamonas,

Seguramente creyendo
Que estoy de más en el mundo
Para armarme con mastuerzos
(...)Perdóneme usted, señora,
Si he cometido algún yerro.
Mi intención no ha sido nunca
Faltarle a usted el respeto,
Sino mostrarle a las claras
Lo que este hombre estaba haciendo.”

Los versos finales que pronuncia Isabel, que también son los que cierran la obra, llevan una carga de sorna y escepticismo que relativizan la confesión anterior, como sucede en otras obras de Segura, como “ÑA CATITA”, donde una criada negra, Mercedes, cumple una similar función, al decir, en un aparte,

MERCEDES:

“(Dios quiera que estas no sean
Promesas de enamorado).”

En el caso de “UN JUGUETE”, el final es similar pero aún más provocador:

JACINTA:

“No hay deuda que no se pague.

109

ISABEL:

Ni amor que no tenga fin.”



6.9. EL PERÚ MODERNO SEGÚN SEGURA EN “UN JUGUETE”

A diferencia de Pardo, quien poseía las herramientas conceptuales y lingüísticas con la suficiente contundencia y sofisticación, para formular constantes declaraciones de intenciones, tanto formales como ideológicas, el autodidacta Segura era más bien reacio a hacer lo mismo. Encontramos muy contados ejemplos donde él formula su credo político o estético, si no es a través de las palabras de sus protagonistas, con notables excepciones.

Pero “UN JUGUETE” es un documento contundente, además de ser una obra de teatro lograda y redonda que nos habla aún hoy, a diferencia de “FRUTOS DE LA EDUCACIÓN”, cuya negación de la propia identidad la hace hoy irrepresentable, de un tema fundamental: la asunción del mestizaje como esencia de nuestra idiosincrasia como país. El Perú moderno será para Segura, como el país que gobierna el Mariscal Castilla, un país que reconoce la mezcla de sangres como su esencia y la realización a partir del esfuerzo propio como su garantía de progreso y afirmación. Es cierto que “UN JUGUETE” mantiene al final el status quo y mantiene una actitud ambigua frente a aquellos de sangre puramente afroperuana, y no menciona en lo absoluto a la población indígena, mayoritaria en el país pero aún sumida en un abandono y una sumisión sublevantes, pero al apostar por un auto reconocimiento de

estos orígenes y al logro a través del trabajo y el esfuerzo, marca un cambio fundamental frente a la visión oligárquica y racialmente hegemónica del conservadurismo representado por Pardo y Aliaga.



BIBLIOGRAFIA

“ANTOLOGÍA GENERAL DEL TEATRO PERUANO”: TOMOS I/IV. Selección, Prólogo y Bibliografía de Ricardo Silva Santisteban. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 2000.

“ORIGEN Y PRESENCIA DEL TEATRO EN NUESTRA AMÉRICA”: Ileana Azor. Editorial Letras Cubanas. La Habana, Cuba. 1988.

“BREVIARIO DE ESTÉTICA TEATRAL”: Bertolt Brecht. “ESCRITOS SOBRE TEATRO”: VOLUMEN 2. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.

“HISTORIA DEL PERÚ CONTEMPORÁNEO”: Carlos Contreras y Marcos Cueto. Instituto de Estudios Peruanos. Lima, 2007.

“EL COSTUMBRISMO EN EL PERÚ”: ESTUDIO Y ANTOLOGÍA DE CUADROS DE COSTUMBRES: Jorge Cornejo Polar. Editado por el Departamento de Relaciones Públicas de PETROPERÚ S.A. Lima, 2001.

“FELIPE PARDO Y ALIAGA: EL INCONFORME”: Jorge Cornejo Polar. Universidad de Lima. Fondo de Desarrollo Editorial. Lima, 2000.

“LOS PATRIOTAS DE LIMA EN LA NOCHE FELIZ”: “M.C.”. Copia mimeografiada del original, publicado por la “Librería de la Calle de Palacio”. Lima, 1821.

“TEATRO COMPLETO”: Leandro Fernández de Moratín. Editorial Bruguera. Barcelona, 1980.

“ARISTOCRACIA Y PLEBE, LIMA 1760-1830”: Alberto Flores Galindo. Mosca Azul Editores. Lima, 1984.

“NACIÓN Y SOCIEDAD EN LA HISTORIA DEL PERÚ”: Peter F. Klaren. Instituto de Estudios Peruanos. Lima, 2004.

“TEATRO QUECHUA COLONIAL”: Compilación de Teodoro Meneses. Edubanco. Lima, 1983.

“TEATRO COMPLETO / CRÍTICA TEATRAL / EL ESPEJO DE MI TIERRA”: Felipe Pardo y Aliaga. A cargo de Cecilia Moreano. Ediciones del Rectorado. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 2007.

“DICCIONARIO DEL TEATRO: DRAMATURGIA, ESTÉTICA, SEMIOLOGÍA.”: Patrice Pavis. Barcelona, 1996.

“PUEBLO MÁRTIR”, Blog. César Pérez Arauco, Lima, 2010.

“HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL”: Francisco Ruiz Ramón. Alianza Editorial. Madrid, 1967.

“OBRAS COMPLETAS”: Manuel Ascencio Segura. Edición a cargo de Alberto Varillas Montenegro. Escuela Profesional de Ciencias de la Comunicación. Universidad San Martín de Porres. Lima, 2005.

“LOS PATRIOTAS DE LIMA EN LA NOCHE FELIZ”: LA PRIMERA COMEDIA DEL PERÚ INDEPENDIENTE: Guillermo Ugarte Chamorro. Servicio de Publicaciones del Teatro Universitario de San Marcos. Lima, Agosto, 1960.



“EL TEATRO COSTUMBRISTA REPUBLICANO DEL PERÚ COMO AFIRMACIÓN DEL PROYECTO DE NACIÓN”

No existen, salvo contadas y limitadas excepciones, libros sobre la Historia del Teatro Peruano. Los que hay hacen un recorrido de los textos existentes como literatura, otros acumulan anécdotas y vergonzosas omisiones. Mi intención, como hombre de teatro peruano, es plantear la posible lectura de nuestros textos “clásicos” como documentos de su tiempo y, a la vez, como paradigmas de nuestra identidad nacional, combinando el estudio histórico y literario con la verdad escénica, con historias de actores y público.

Al inicio de nuestra República, el teatro fue considerado por aquellos que deseaban construir una nueva nación, desde distintas trincheras, como un aporte fundamental al debate político y social. Al recurrir al Costumbrismo, la primera literatura nacional de las jóvenes repúblicas latinoamericanas, este debate tomó ribetes de aparente superficialidad. Mi intención con esta tesis es comprobar lo contrario.

Partiendo del análisis comparado de dos de los textos dramáticos “fundacionales” de nuestro teatro, escritos por los dos grandes autores de la escena decimonónica, como son “FRUTOS DE LA

EDUCACIÓN” de Felipe Pardo y Aliaga y “UN JUGUETE” de Maniel Ascensio Seguira, quiero mostrar la relevancia de sus planteamientos sociales. Cada una de esas obras muestra, bajo los ribetes de una comedia costumbrista, una visión de lo que debía ser el Perú moderno, entre la visión oligárquica y discriminatoria de Pardo a la visión democrática y criolla de Segura. Analizando la relación entre el texto y el momento histórico en que fue escrito y representando, tomando la trama como una excusa para presentar puntos de vista contrapuestos, viendo a cada personaje desde la óptica doble de su especificidad individual y de su valor como fuerza social dentro del debate planteado, estoy seguro de que estos textos alcanzarán su verdadera dimensión, tanto como testigos de una época como recordatorios de problemas profundos dentro de nuestra constitución como país que todavía subsisten.

Alberto Isola