

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO
MAESTRÍA DE LITERATURA HISPANOAMERICANA



El teatro poético de Valdelomar, Peña Barrenechea y Ríos
Poner en escena al Perú moderno 1916 / 1948

TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER
EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

AUTOR:

Alberto Isola De Lavalle

ASESOR:

Gino Luque Bedregal

Lima, 2018

RESUMEN

En 1916, Abraham Valdelomar, inspirado por el teatro simbolista europeo, principalmente por la obra del italiano Gabriele D'Annunzio, escribe su “tragedia pastoril” *Verdolaga*, rompiendo con la que había sido hasta ese momento la tradición fundamental del teatro peruano republicano, el costumbrismo.

A partir de esa fecha y hasta la década de 1950, la dramaturgia peruana sigue el rumbo de lo que podríamos llamar el “teatro poético”, un acercamiento lírico y simbólico a la realidad (en algunos casos, adoptando también el ritmo y la rima de la métrica española). Esto en llamativo contraste con la tradición realista y naturalista que caracterizaba a la mayor parte del drama del resto del continente americano.

Sin embargo, a diferencia del simbolismo (y del teatro lírico de García Lorca y Claudel, que influenciaría a los autores posteriores a Valdelomar), el teatro peruano de esos años aborda temas que tienen que ver directamente con la vida política y social del país, creando un precedente inusitado. Como señalan Bernabé y Muguercia, los autores se apropian de los postulados de vanguardias europeas para poner en escena al Perú de su época, lejos de los tópicos y el estilo del costumbrismo y el melodrama, también presente en los escenarios de nuestro siglo XIX y comienzos del XX.

La tesis plantea que esta opción (en sus diversas manifestaciones y tomando en consideración la personalidad de cada autor) refleja las dificultades de crear un teatro moderno, que llevara a escena la complejidad social y racial del Perú de esas décadas, La elección del tono poético o “estilizado”, como lo llamaría Pavis, es un acercamiento consciente al desafío de poner en escena sobre todo al mundo andino, virtualmente ausente del teatro costumbrista, enfrentando la dificultad de una representación del “otro” que no caiga en la caracterización física y lingüística cómica y estereotipada del teatro más popular.

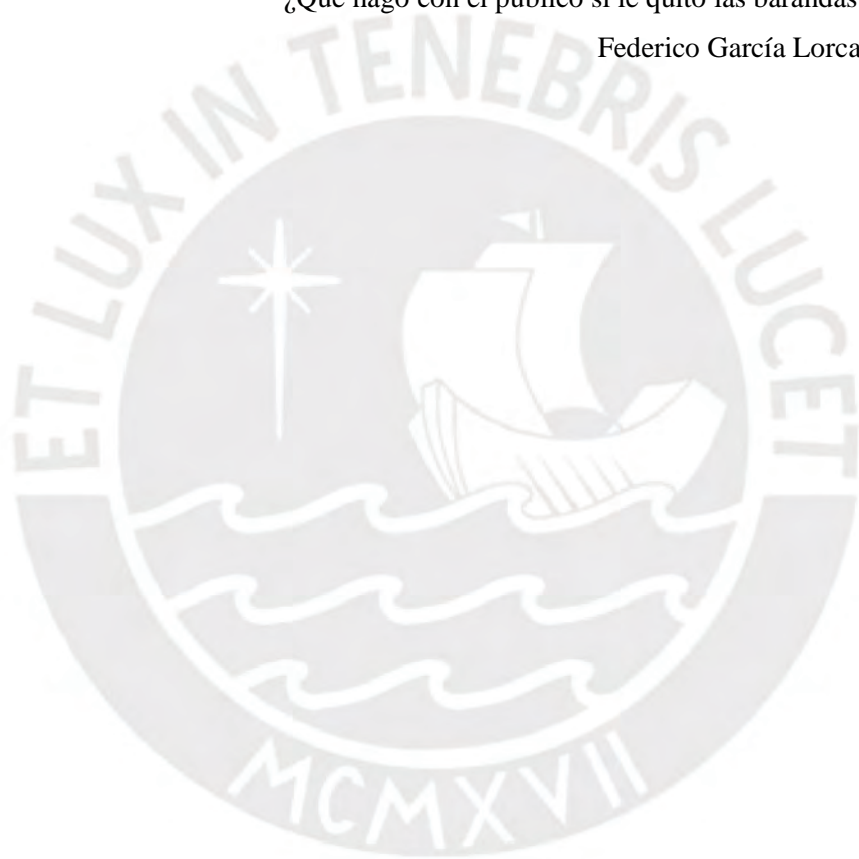
Para ello, se examinan en detalle tres obras fundamentales de este período, *Verdolaga* de Abraham Valdelomar (1916), *Bandolero Niño* de Ricardo Peña Barrenechea (1935) y *El Fuego* de Juan Ríos (1948), partiendo de las vanguardias europeas que los inspiran y analizando su apropiación de sus principios y su relación con el Perú de la época.

También se busca explicar la poca fortuna escénica de estos y otros textos, analizando la forma de producción teatral típica de esos años (la compañía profesional), la presencia de la censura, la indiferencia de un público aficionado al teatro frívolo y la dificultad de hallar una nueva manera de representar que se alejara de lo aceptado hasta ese momento.



“¿Qué hago con el público si le quito las barandas al puente?”

Federico García Lorca, *El público*



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
1. Estado de la cuestión	13
2. Marco teórico	20
2.1. El costumbrismo	20
2.2. El indigenismo	21
2.3. La vanguardia	22
2.4. El realismo	23
2.5. El naturalismo	23
2.6. El simbolismo	25
2.7. El teatro poético / La estilización	25
2.8. Teatro de arte / Teatro independiente	27
CAPÍTULO 1. ANTECEDENTES	29
1. El final de una época	29
2. La política teatral del gobierno nacional y local: la censura	31
3. Las compañías de teatro profesional	32
4. La Sociedad de Autores Dramáticos. Los derechos de autor	34
5. El actor culto vs. El actor nacional	35
6. Un teatro de éxito: el género chico	38
7. El “otro” teatro. El teatro chino. El teatro anarcosindicalista de Vitarte	39
8. El costumbrismo fundacional	41
9. El teatro romántico	42
10. El teatro de la posguerra del Pacífico	43
10.1. Abelardo Gamarra y la crisis del costumbrismo	44
10.2. Leonidas Yerovi y la evolución del sainete	47
10.3. Germán Amézaga y el melodrama	49
10.4. Clorinda Matto de Turner y su <i>Hima Súmac</i>	53
10.5. <i>El cóndor pasa</i> de Julio Baudoin y Daniel Alomía Robles	54
10.6. El “drama quechua” cuzqueño republicano	56
CAPÍTULO 2. “SEÑALES DESDE LA LUNA EN UNA NOCHE DE ESTÍO”: ABRAHAM VALDELOMAR Y VERDOLAGA	59
1. Fragmentos de una obra única	59
2. “Un linaje europeo para consolidar un territorio propio”	61
3. Poner el presente en escena	62

4. La inspiración simbolista	64
5. Una tragedia pastoril iqueña	67
CAPÍTULO 3. “SAL DE PIEDRA Y SAL DE SOMBRA”: RICARDO PEÑA BARRENECHEA Y <i>BANDOLERO NIÑO</i>	74
1. De Eguren a Lorca	74
2. “El teatro del color”	74
3. El modelo lorquiano	76
4. Luis Pardo, El Bandolero	77
5. <i>Bandolero niño</i>	81
CAPÍTULO 4. “UNA GRAN MANCHA DE SANGRE DELANTE DE LOS OJOS”: JUAN RÍOS Y <i>EL FUEGO</i>	87
1. La Compañía Nacional de Comedias y el Premio Nacional de Teatro	87
2. Un dramaturgo ecléctico	89
3. El teatro griego como paradigma	93
4. Paul Claudel y su teatro total	94
5. Prometeo en los Andes	96
CONCLUSIONES	102
BIBLIOGRAFÍA	104

INTRODUCCIÓN

El tema de la presente tesis es el estudio de tres dramaturgos peruanos que rompen con la tradición teatral previa y escriben para un teatro ideal (en el sentido de que aspira a un modelo de escritura y representación nuevos), un teatro que parte de la inspiración de vanguardias europeas, como el simbolismo y sus ramificaciones, para, sin embargo, poner en escena al Perú de la época, desde 1916 hasta 1948, como un país violento, tumultuoso y cruel. Se trata de Abraham Valdelomar con *Verdolaga* (1916), Ricardo Peña Barrenechea con *Bandolero niño* (1935) y Juan Ríos con *El fuego* (1948; versión corregida en 1958).

El interés por esos autores (y las tres obras elegidas) y ese período en primer lugar se explica porque no han sido estudiados en su conjunto¹ para establecer coincidencias y divergencias. Asimismo, la particular combinación de principios provenientes de una vanguardia europea, el simbolismo, con temas pertenecientes a la historia social y política del Perú de la época, aún mostrados en forma metafórica o parabólica, es un fenómeno particular de la historia de la dramaturgia no solo peruana, sino también latinoamericana. En esta investigación también se busca relacionar las tres obras con la situación de la producción teatral de la época para entender tanto el carácter específico de su innovación, como las razones de su poca o nula fortuna escénica.

En ese sentido, se parte de la hipótesis de que estos tres autores rompieron con la tradición previa del teatro republicano, el costumbrismo, proveniente de una matriz española² y se plegaron a una vanguardia europea como el simbolismo como ejercicio para poder hablar de su propia realidad “de otra manera”, con lo que se buscó de la creación de un teatro peruano moderno. Como apunta la historiadora del teatro cubana Magaly Muguercia (2010):

La actitud del vanguardismo estético en América Latina se convierte en un dinamizador decisivo en cada cultura nacional. (...) En consecuencia, en época de estas primeras vanguardias, la forma se amotina para abrirle cauce a la movilización política, a la actualidad urgente, a culturas y tradiciones marginadas. Estas vanguardias con frecuencia utilizarán el experimento estético para revelar

¹ Hay, sí, estudios de cada autor, entre los que Peña Barrenechea (a mi parecer, el más original) es el menos estudiado.

² Cabe recordar que los cuadros de costumbres y la comedia costumbrista tienen su origen en la España de comienzos del siglo XVIII.

desigualdades y trastornos causados, en lo social y existencial, por estructuras de opresión (pp. 173-174).

Así, se trata de un proceso en el que los autores se alejan para acercarse más, con un lente particular que permitiera mirar y presentar la realidad bajo otras luces. Tanto Valdelomar como Peña Barrenechea y Ríos, cada uno a su manera y desde su óptica, asumieron una posición crítica frente al Perú de su época, con sus dictaduras, su injusticia, su violencia, desde el punto de vista de los explotados (los campesinos en *Verdolaga*), de los rebeldes primitivos (los bandidos en *Bandolero niño*) y los revolucionarios idealistas (como el capitán de *El fuego*). Sin embargo, esta visión estaba ya presente desde los inicios del teatro republicano, precisamente en ese costumbrismo contra el cual se rebelarían décadas más tarde los autores elegidos para este estudio. Tomando en cuenta las nociones de “campo intelectual” e “intelectual independiente” planteadas por Pierre Bourdieu (1966), es importante anotar que el teatro republicano nace ya con una actitud de autonomía frente a lo establecido y de ruptura frente al statu quo anterior, asumiendo como ejemplo un movimiento literario europeo.

Felipe Pardo y Aliaga vuelve a su Perú natal en los primeros años de la nueva República, cargado de ideas liberales y abanderado del costumbrismo que había conocido en su formación madrileña, asumiendo frente a los rezagos de la sociedad colonial una actitud crítica que le ganará rápidamente la animadversión, tanto de algunos de sus líderes como del público teatral limeño. En sus críticas a los espectáculos teatrales que se daban en Lima, publicadas en el *Mercurio Peruano*³, Pardo arremete contra la pobreza de los textos representados y la forma de representación, particularmente contra el estilo de actuación, que considera “trasnochado” según los parámetros del costumbrismo de inspiración ibérica. El resultado es una reacción violenta, en cantidad de artículos y libelos, firmados y anónimos, contra el joven crítico que, finalmente, decide abandonar su misión y no publica ninguna crítica más. Al mismo tiempo, en 1830, escribe y estrena su primera obra teatral, *Frutos de la educación*, una crítica feroz hacia los rezagos de la educación colonial en los jóvenes que serán los encargados de construir ese Perú moderno que Pardo quiere gobernado por una élite moderna y racialmente pura, frente a la presencia del mundo afroperuano y su cultura⁴. El estreno de la obra ocasiona también un

³ Es importante anotar que Pardo es también el primer crítico teatral de la historia republicana.

⁴ Cabe recordar que uno de los eventos que detona el conflicto de la obra es el hecho de que Pepa, la joven protagonista, hija de un español y de una limeña, baila la zamacueca en una fiesta y, por ello, es repudiada por su prometido, un joven ingeniero de minas inglés.

escándalo de reacciones adversas, tanto de otros escritores como del público limeño, lo que llevará a Pardo a decidir que su siguiente obra, *Una huérfana en Chorrillos*, se publique solo para ser leída y no representada, cosa que no sucederá hasta muchas décadas después. Finalmente, Pardo abandonará la literatura dramática en forma definitiva. La “misión cuasi profética” que Bourdieu (1966) atribuye al creador independiente, ya desde este caso, se estrella contra la oposición de críticos y espectadores, lo que deja al autor en una situación de soledad y frustración que conduce en la mayoría de los casos, al silencio.

Su coetáneo y antagonista Manuel Ascencio Segura, si bien defiende una visión radicalmente distinta de lo que debe ser el Perú moderno, una democracia basada tanto en la igualdad de oportunidades como en la aceptación del carácter mestizo de nuestra identidad, encuentra también censura y resistencia, aunque en menor grado. Esta situación le permite escribir más de una docena de textos que tocan temas de interés público como el caudillismo militar en *El sargento Canuto* o la reforma de la prensa en *Percances de un remitido*, para las que toma los principios del costumbrismo europeo, pero adaptándolos a una visión más criolla, con que consigue parcialmente una mayor aceptación del público, aunque no de toda la crítica, como lo hace notar en una discusión sobre el teatro limeño en el segundo acto de *La saya y manto*.

El teatro republicano peruano nace, pues, con una ruptura con la tradición anterior (la del teatro colonial), inspirada en una vanguardia europea contemporánea, como es el costumbrismo (ligado desde sus inicios a la ideología liberal ibérica). Sin embargo, para poder realizar a fondo su visión estética e ideológica, el autor teatral necesita no solo de un nuevo público que comparta esa visión como interlocutor o de una crítica que lo secunde (en lo que Bourdieu llama “una sociedad de admiración crítica”), sino también de un sistema de producción que lleve sus obras a escena, materializado (en el caso del teatro peruano desde sus inicios republicanos hasta el primer ejemplo de una institución teatral fundada y auspiciada por un gobierno central, en este caso, el de Bustamante y Rivero en 1946) por las compañías teatrales profesionales. Los dramaturgos, entonces, desde Pardo y Aliaga en adelante, incluyendo a los autores del teatro romántico, buscan esa autonomía y autodefinición que los coloca en una situación de soledad y antagonismo, tanto frente al público general, más interesado en el teatro frívolo del género chico, como frente a una crítica casi inexistente y adversa y, principalmente, frente a las compañías de teatro profesionales, la mayoría de las cuales eran españolas que incluían algunos elementos locales, pero que no estaban dispuestas a apostar por obras que plantearan una visión crítica del statu quo ni innovaciones estéticas o literarias.

Los autores teatrales nacionales previos a Valdelomar y su decisión de crear un teatro simbolista peruano, inspirado en una vanguardia alejada de la tradición española que había regido el teatro peruano desde sus inicios republicanos, se colocaron todos, en distintas medidas, frente al gusto establecido del público general. Sin embargo, la necesidad de representación de sus obras, de manos de profesionales adversos al cambio y a la innovación, los colocaba en una situación de limitación, cuando no de frustración. La búsqueda de ese nuevo lector del que habla Bourdieu (1966), que correspondería a un nuevo espectador en este caso, se veía mediado por la aceptación o no aceptación de aquellos productores (los capo cómicos o primeros actores, directores de las compañías teatrales) que decidían o no la representación de esos textos y, por lo tanto, su llegada a ese nuevo público buscado. El hecho de que las tres obras que se han elegido como materia de estudio no fueran representadas es un claro ejemplo de esto. En el caso excepcional de *Bandolero niño*, llega a haber una lectura interpretada en la Asociación de Artistas Aficionados, una entidad independiente, un “teatro de arte” alejado de las presiones de la taquilla e interesado en una renovación del quehacer artístico general en la Lima de la dictadura del mariscal Benavides.

Es igualmente importante resaltar que las tres obras abandonan la ubicación citadina de la mayoría de las obras de la dramaturgia costumbrista, pues las comedias de Pardo y Aliaga y Segura suceden, en su mayoría, en Lima, salvo excepciones como *La espía* y *El resignado* del segundo. Por su parte, los melodramas románticos elegían un paisaje andino estilizado y se ambientaban en épocas históricas anteriores. Tanto *Bandolero niño* como *El fuego* suceden en la sierra y *Verdolaga* en la costa sur del Perú; asimismo, las obras de Peña Barrenechea y Valdelomar se realizan en el presente, mientras que la de Ríos en los años inmediatamente posteriores a la declaración de independencia.

Resulta importante recalcar esto porque el teatro “poético” de los tres autores seleccionados ha sido a menudo considerado por la crítica literaria y teatral como “superado”, “excesivamente literario” o “rimbombante”, y, ha sido visto, en apariencia, como un teatro que se alejaba de la realidad histórica y social del momento, como una forma de escapismo estetizante. Sin embargo, al compararlo con los modelos que les sirvieron de inspiración y ubicándolos en su momento histórico, se podrá observar que se trata de un teatro que busca dialogar críticamente con la realidad inmediata, en pos de una sociedad más justa, y consciente de su diversidad y complejidad.

El por qué no recurrieron a modelos más realistas y convencionales es un tema de especulación. Se puede pensar en temperamentos individuales (no por nada, Ríos, que fue activista y combatiente en la guerra civil española, y desterrado por el gobierno de facto, es el más político y radical), en una decisión estética asumida como manera de relacionar vida y arte, en un momento histórico caracterizado por la represión y la censura con la consiguiente necesidad de hablar en forma elíptica. Sobre todo, cabe en la dificultad de poner en escena a personajes que pertenecen a una realidad nunca antes representada en los escenarios del Perú: el mundo andino, totalmente ausente en el teatro costumbrista, que es costeño y urbano, y que aparece más tarde, si bien en forma idílica y melodramática, en el teatro peruano de la posguerra del Pacífico, con los esfuerzos teatrales del primer indigenismo en una pieza como *Hima Súmac o el tesoro de los Incas* de Clorinda Matto de Turner (1884), una zarzuela dramática como *El cóndor pasa* de Julio de la Paz y Daniel Alomía Robles (1913) o en el repertorio en quechua de la Compañía del Drama Quechua cuzqueña de las primeras décadas del siglo XX. Dicha representación del mundo andino se hace en un período de constantes enfrentamientos entre ese mundo, y el poder central y las empresas extranjeras que explotan las riquezas naturales, en contubernio precisamente con ese poder central.

Dicha dificultad se encuentra también presente en la imposibilidad de poder representar obras de ruptura o vanguardia, como las elegidas para esta tesis, dentro de los parámetros establecidos por las compañías teatrales profesionales, principales productoras de los espectáculos. En ese sentido, resulta revelador que, solo a partir de la fundación de la Asociación de Artistas Aficionados (A.A.A.) en 1938 (primer grupo de “teatro de arte”, es decir con intereses culturales y no puramente económicos, del teatro limeño) y, más tarde, en 1946, durante el gobierno de Bustamante y Rivero, con la fundación de la Compañía Nacional de Comedias y la otorgación del Premio Nacional de Teatro, se abre un espacio para la representación de obras de carácter más moderno y crítico.

En esta investigación se busca demostrar también el porqué de la poca fortuna escénica en su momento de los tres textos escogidos: *Verdolaga* estuvo programada para su presentación por una compañía visitante argentina, cosa que no sucedió, a pesar de que hay varios testimonios de que el texto estaba completo; *Bandolero niño* solo fue leída en la A.A.A. en 1938, después de la muerte de su autor; y *El fuego* es la única obra de Ríos que nunca fue puesta en escena. Esta fortuna está, pues, íntimamente ligada a las condiciones ideológicas y materiales del quehacer teatral en la Lima de esos años,

estupenda “plaza teatral” (como se decía entonces) para la visita de compañías de zarzuelas o de revista, o de repertorio teatral extranjero, pero no para la dramaturgia nacional que se alejara del sainete o la farsa, ya sin el brillo de sus primeros cultores.

Asimismo, se cree también, como se explicará más adelante, que el tema de la representación teatral del “otro” (racial, social, de género), sobre todo si pertenecía al mundo andino, se topaba con la costumbre de exagerar cómicamente el aspecto y el habla de los que no pertenecían a la clase hegemónica. ¿Cómo darles, entonces, dignidad y verosimilitud a personajes que no eran cómicos ni estereotipos? ¿Cómo se representaba al peón de una hacienda, a un bandido ancashino, a los habitantes de un pueblo andino atrapados entre dos bandos caudillistas después de la Independencia? Para revisar este tema recurriremos a la división fundamental que hace Magaly Muguercia entre el “actor culto” y el “actor nacional” y lo que ella llama la “performance de la raza.”

El tema del quechua como lengua original de muchos de los personajes presentados en estas tres obras es igualmente un aspecto fundamental de la opción por un teatro “estilizado” para ponerlos en escena. Ante la imposibilidad de escribir en quechua para el público teatral limeño y, a la vez, por el temor de reproducir un dejo al hablar en español que pudiera ocasionar un efecto cómico contraproducente (el que más tarde se conocería popularmente como “mote”), los autores prefieren “distanciar” el habla cotidiana. Resulta importante resaltar que el mismo Vallejo presenta a los personajes indígenas de una farsa realista como *Colacho hermanos* como personajes lacónicos y de breve aparición, optando más tarde en *La piedra cansada* por una estilización más cercana a los autores de los que nos ocupamos.

Al estudiar el período entre 1916 y 1948 para mis clases de Historia del Teatro Peruano en la especialidad de Artes Escénicas de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, me llamó poderosamente la atención esta especie de “vacío” dramático (sensación producida por el hecho de que la mayoría de los textos escritos en esa época no se hubieran estrenado) que no solo se reveló como no tal, sino que resultó tener una coherencia particular que valía la pena investigar. Leer a los autores en relación con los movimientos de vanguardia que los inspiraron, sus comentarios sobre el teatro y la sociedad, y conocer la realidad del mundo teatral en el que aspiraban ser representados despertó mi interés por investigarlos a fondo.

El objetivo de esta tesis es demostrar que estos tres autores optaron por un teatro poético o “estilizado” como una alternativa viable para presentar al Perú moderno de esos años, lejos del costumbrismo tradicional, lidiando con diversos obstáculos que iban desde

la censura hasta la representación del “otro” principalmente andino. La ausencia de un teatro más bien realista, como el que se daba en esos mismos años en países vecinos como Argentina o Chile, no constituye, pues, un acto de escapismo estetizante, sino la reacción específica a las condiciones en que se hacía teatro en ese momento en el Perú y, más concretamente, en la Lima del Jirón de la Unión y el Palais Concert. Todo esto servirá para demostrar, siguiendo los criterios planteados por Pavis en su definición de “teatrología”, y Bial y Magelssen en la de “historiografía del teatro”, cómo las condiciones específicas, tanto históricas y sociales, así como las condiciones y características de la producción teatral y la puesta en escena (en especial los estilos y nociones de la actuación) son determinantes para entender las opciones literarias y escénicas elegidas por los autores determinados.

1. Estado de la cuestión

“Ya lo hemos dicho en otra ocasión, la historia del teatro en el Perú está aún por escribirse.”, sentencia en 1909 Manuel Moncloa y Covarrubias en su ensayo *El teatro en Lima: apuntes históricos*. Se trata de una frase tristemente premonitoria, pues casi 110 años después no se cuenta con un estudio de la historia general del teatro peruano que tome en consideración tres factores a mi parecer fundamentales: el desarrollo de la dramaturgia como espejo (en el sentido shakespeariano) del acontecer histórico como un diálogo continuo entre sus diversas etapas, y la relación entre las obras dramáticas y la praxis teatral, que incluye temas fundamentales como los sistemas de producción, el público, la censura y la puesta en escena, de primordial incidencia sobre las primeras.

Existen estudios, algunos de ellos de primer orden, sobre autores, generaciones o períodos y movimientos específicos, pero solo uno ha intentado abarcar el espectro de nuestra historia teatral desde los tiempos incaicos hasta los años 90 del siglo pasado. Se trata de la *Historia general del teatro en el Perú*, escrito por Aída Balta Campbell y publicado en el año 2001. El libro, por encima de sus buenas intenciones, resulta superficial y episódico, dando cuenta de diversas épocas y manifestaciones teatrales, pero sin ahondar demasiado y, sobre todo, sin establecer nexos entre las manifestaciones teatrales y la historia, y entre ellas mismas, ya sea a partir de coincidencias o divergencias. A pesar de sus limitaciones, resulta rescatable principalmente por la intención de contar una historia que vaya más allá de la literatura dramática y mencione el aporte de grupos, actores y directores.

Los dos únicos antecesores al libro de Balta Campbell son el *Diccionario teatral del Perú. Índice de artistas nacionales y extranjeros* de Manuel Moncloa y Covarrubias (1905) e *Historia de arte dramático en Lima durante el virreinato. Siglos XVI y XVII* de Guillermo Lohmann Villena (1941). El primero es un diccionario de personas (autores, actores, empresarios, etc.), instituciones, y costumbres y usanzas del quehacer teatral, desde los tiempos virreinales hasta la primera década del siglo XX. Entre la erudición y el chisme, Covarrubias rescata información valiosa, pero se queda también en lo anecdótico. Sin embargo, concluye con un lúcido diagnóstico de los principales problemas de la dramaturgia nacional que resulta aún actual y del cual nos ocuparemos en detalle más adelante. Por otro lado, el libro de Lohmann es un ejemplo de erudición y acuciosa investigación, tanto sobre la dramaturgia como la puesta en escena, e incluye información precisa sobre el quehacer de los actores y compañías, y su relación con el poder virreinal. Lamentablemente, solo cubre los siglos XVI y XVII. Hubiera sido extraordinario que continuara con lo que vino después. Estudiosos como Jorge Basadre, en su *Historia de la República Peruana*, Guillermo Ugarte y Chamorro, en sus publicaciones para el Teatro de la Universidad de San Marcos (tanto textos rescatados como artículos) y Ernesto Ráez, en su blog *El Consueta* han aportado datos fundamentales sobre el desarrollo histórico del teatro peruano, tanto en la literatura dramática como en el ejercicio escénico, pero desde un panorama histórico general, en el caso del primero, y sin reunirlos en un volumen específico y sistematizado, en el de los otros dos.

En 1992, como parte de las celebraciones de los 500 años del descubrimiento de América, el Instituto de las Artes Escénicas y la Música del Ministerio de Cultura de España publicó los cuatro volúmenes de *Escenarios de dos mundos: Inventario Teatral de Iberoamérica*, un resumen histórico del teatro iberoamericano hasta la fecha de publicación. La sección dedicada al Perú, en el tercer volumen, contiene una breve, pero completa revisión de la historia escénica, desde la Independencia hasta el comienzo de la década de los 90, y estudia tanto autores como grupos e instituciones, en artículos escritos por Ernesto Ráez, Eduardo Hopkins y Hugo Salazar del Alcázar. Constituye, hasta hoy, a pesar de su brevedad, el mejor y más lúcido análisis del desarrollo de nuestro arte teatral. En los últimos años, han aparecido estudios como *Románticos y posmodernos* de Alfredo Bushby, y estudios de Gino Luque y Roberto Ángeles publicados en la revista *Hueso Húmero*, pero relacionados con el teatro de las últimas décadas del siglo XX.

En el año 2000, la Pontificia Universidad Católica del Perú publica una *Antología general del teatro peruano* en cinco volúmenes, que incluye textos que van desde la

Conquista hasta la década de los 60, seleccionados y prologados por Ricardo Silva-Santisteban. Tanto en el prólogo como en la presentación de cada obra, Silva-Santisteban traza un recorrido por nuestra producción dramática, pero centrándose casi exclusivamente en el aspecto literario de los textos, con pocas menciones al entorno histórico y, sobre todo, al mundo teatral que los acoge. Un año después, Fanni Muñoz Cabrejo en su estudio *Diversiones públicas en Lima 1890-1920: la experiencia de la modernidad*, dedica toda una sección al teatro limeño, con datos importantes sobre la relación entre los espectáculos teatrales, y las instituciones y el público (que han sido de gran utilidad para este estudio, como se verá más adelante), pero ocupándose someramente de los textos representados, en contraposición a la mirada de Silva-Santisteban.

Finalmente, en el 2018 año se publica el libro de Gustavo Von Bischoffshausen, *Teatro popular en Lima: Sainetes, zarzuelas y revistas, 1890-1945*, que combina ambas miradas en un estudio sobre el teatro popular limeño, abordando tanto el aspecto literario de los textos representados como sus formas de representación. Para ello, sigue el precedente de autores argentinos como Osvaldo Pellettieri y Jorge Dubatti, y, sobre todo, el de la estudiosa cubana Magaly Muguercia, que combinan el estudio de los textos dramáticos más representativos de esos años con el de las condiciones materiales de su representación, desde la producción hasta el arte actoral, con lo que se demuestra su absoluta interdependencia. En su libro, Von Bischoffshausen se refiere a este acercamiento como “historiografía del teatro”, partiendo de la definición propuesta por definiéndola así, Henry Bial y Scott Magelsen:

En la actualidad, hacer historiografía del teatro implica analizar la forma de hacer y pensar el teatro que cada montaje trae consigo; complejizar este espectáculo efímero (la función) a partir de la historia particular de la dramaturgia, de la actuación, de la escenografía u otros componentes del lenguaje y el suceso teatral. Es decir, indagar CÓMO y CUÁLES son los fundamentos de esos registros y eventos (citado en Von Bischoffshausen, 2018, p.11).

Más adelante, completa su acercamiento con lo siguiente: “El análisis de los textos teatrales, sus puestas en escena y su reconstrucción mediante la memoria son pues cruciales para poder llevar a cabo una historiografía del teatro” (Von Bischoffshausen, 2018, p. 15). Indudablemente, al decir “mediante la memoria”, el autor se refiere a la imposibilidad de estudiar el hecho escénico como tal, por tratarse de algo efímero en su

esencialidad. Se parte de la “memoria” como testimonio, completado por datos bibliográficos o históricos.

Ya en su *Diccionario del teatro*, Patrice Pavis (1993) se había referido al mismo acercamiento, pero llamándolo “teatrología”, refiriéndose a esta como “el estudio del teatro en todas sus formas y aspectos.”, partiendo de “la emancipación del teatro del “reino” literario” (p. 495) que “abarca todas las direcciones de análisis (dramaturgia), escenografía, técnicas del actor, análisis de la escena y de la representación, orientaciones históricas y sociológicas, estudio de las relaciones del texto con la vida cotidiana, etc.” (p. 496). Me parece que este acercamiento ofrece una mirada compleja que respeta la naturaleza doble del hecho teatral, texto y representación, unidos en un solo hecho escénico. Así, con esta mirada deseo acercarme al tema de la tesis, por lo que se ha elegido un período específico de la historia del teatro peruano: los años entre 1916, en que Abraham Valdelomar escribe *Verdolaga*, hasta 1948, fecha de la primera versión de *El fuego* de Juan Ríos. Las fechas elegidas corresponden al inicio y fin de un momento en que estos autores rompen con la tradición previa, principalmente costumbrista, apostando por un teatro “poético” que domina totalmente nuestra literatura dramática, hasta que este es reemplazado por una dramaturgia realista, de clara impronta ibseniana, con autores como Salazar Bondy y Solari Swayne.

En 1916, Abraham Valdelomar escribe su tercera obra teatral, la “tragedia pastoril”, *Verdolaga*. Inspirado por el movimiento simbolista europeo, particularmente por el teatro del poeta y dramaturgo italiano Gabriele D’Annunzio (1863 -1938), Valdelomar rompe radicalmente con la que había sido la principal tradición dramática del teatro republicano, fuera del interludio romántico y el melodrama: el costumbrismo. Al afiliarse al que es considerado el primer movimiento de vanguardia teatral del teatro moderno, el simbolismo⁵, Valdelomar abre nuevas perspectivas para la escena, lamentablemente frustradas por diversos factores, desde la censura y el sistema de producción teatral limeño, centrado en las compañías profesionales que dependían de la taquilla y eran reacias a cualquier tipo de cambio o experimentación, hasta la pérdida del libreto original, del que quedan solo una quincena de páginas. La muerte prematura del

⁵ “Todos estos ismos modernos reaccionan contra el mismo enemigo común: el drama moderno del realismo y del naturalismo... Los simbolistas sintieron la necesidad de distraer la atención del realismo exterior o su representación al misterioso mundo interior y a las fuerzas que controlan el destino humano [Traducción propia]” (Cardullo & Knopf, 2001, p.7).

autor impidió cualquier posibilidad de recuperación y revisión del texto, y mucho menos de llevarlo a escena.

A diferencia de la mayoría de obras del simbolismo europeo, de carácter más bien metafórico y elíptico, *Verdolaga* está ambientada en un lugar y un tiempo precisos: en una hacienda de Ica y en la época en que fue escrita, contexto en el que se produce un violento enfrentamiento entre los peones de la hacienda y las fuerzas del orden, lo que culmina al menos una muerte y en la reclusión de varios de los primeros en el cepo. El Perú de entonces, que salía de la República Aristocrática para entrar en una sucesión de dictaduras militares, en medio de luchas por reivindicaciones obreras y campesinas, aparece por primera vez sobre un escenario, en las antípodas del costumbrismo⁶. El lenguaje, las convenciones, la predilección por los símbolos y las atmósferas heredadas del simbolismo conviven con esta presencia concreta, creando una obra inquietante y absolutamente original.

¿Por qué optar por el simbolismo y no por el realismo o el naturalismo presentes en la dramaturgia de la época, inclusive en otros países latinoamericanos, principalmente en la Argentina y el Uruguay? Magaly Muguercia (2010) resalta la visión de los dramaturgos latinoamericanos de comienzos del siglo XX, que buscan “(...) Un drama serio y nacional, capaz de rebasar el costumbrismo e introducir una mirada crítica en lo social y existencial. Quieren indagar mediante el teatro, en el sujeto desequilibrado de la primera modernización, en sus turbulencias de fondo.” (p.83). Por “rebasar al costumbrismo”, Muguercia se refiere a la necesidad de trascender una dramaturgia que, si bien en sus inicios tuvo una posición crítica frente a la sociedad de su época, había ido transformándose en un ejercicio de reconstrucción autocomplaciente o nostálgico, muchas veces con una mirada reaccionaria, presentando la vida cotidiana de la época sin penetrar en sus motivaciones sociales y políticas.

El modelo a seguir para estos autores es, principalmente, el teatro de Henrik Ibsen, porque “significa no sólo profundidad psicológica, sino crítica de la sociedad burguesa en clave moderna. Quizá por esto último, se explica que su repercusión en la dramaturgia latinoamericana sea mayor que la del simbolismo” (Muguercia, 2010, p.89). Sin embargo, resulta evidente que, en el caso del teatro peruano de las primeras cuatro décadas del siglo XX, sucedió todo lo contrario. El modelo ibseniano hará su aparición en la dramaturgia

⁶ En realidad, había sido precedido tres años antes por *El cóndor pasa* de Julio de la Paz y Daniel Alomía Robles, pero su presentación como “zarzuela dramática de costumbres y tesis nacionales”, como fue presentada en su estreno, le daba un carácter más bien exótico y distanciado.

peruana muchos años después, en obras de Salazar Bondy como *No hay isla feliz* (1954) y *Algo que quiere morir* (1956), y, principalmente, en *Collacocha* (1958) de Enrique Solari Swayne.

¿Por qué Valdelomar eligió como escuela al simbolismo? Evidentemente, se trataba de una estética más de acuerdo a su propia visión personal, como se puede comprobar en sus cuentos y poemas. Sin embargo, como ya se ha mencionado, su *Verdolaga*, aun recurriendo, como se verá en el Capítulo 3, a los principios estéticos del teatro simbolista, introduce una visión crítica del momento histórico del Perú, que uno tendería a asociar más bien a un drama social como los de Ibsen o Hauptmann, como sucede, por ejemplo, en *Los tejedores*, escrita en 1892 por este último.

¿Fue solamente la inspiración que le ofreció *La hija de Iorio* de D'Annunzio (escrita en 1904), otra “tragedia pastoril” ambientada en el mundo campesino de los abruzos italianos y el deseo de emularla lo que llevó a Valdelomar a buscar un equivalente en el paisaje peruano? ¿O encontró en el simbolismo y sus metáforas la posibilidad de hablar por primera vez en el teatro peruano de un mundo que, hasta entonces, no había aparecido nunca en nuestra dramaturgia? La obra de D'Annunzio se centra en una reconstrucción del mundo campesino más bien folklórica y estetizante, con temas que provienen de la tragedia griega, como el destino y el parricidio, aislado de la realidad histórica de la Italia de la época, mientras que, en *Verdolaga*, la violenta contemporaneidad social histórica está presente.

En las siguientes tres décadas, siguiendo la línea iniciada por Valdelomar, nuestro teatro se caracterizará por la preeminencia de una dramaturgia que parte del simbolismo y evoluciona a través de diversas encarnaciones de un teatro “poético” o “estilizado”, en palabras de Patrice Pavis (1993, pp. 197-198), que incluso vuelve al uso del verso como lenguaje teatral. Sin embargo, los temas abordados, desde las luchas campesinas y el bandidismo social hasta las diversas posturas frente a la revolución, están presentes, si bien en forma de parábola, como sucede con *El fuego* (1948) de Juan Ríos. Esto crea una fusión original entre un teatro “poético” y político a la vez, muy alejada del panorama teatral contemporáneo del resto del continente latinoamericano, que opta más bien por el realismo, cuando no por el naturalismo⁷.

⁷ Véase el teatro del uruguayo Florencio Sánchez (1875-1910) o *La viuda de Apablaza* (1928) del chileno Germán Luco Cruchaga (1894-1936)), o en un expresionismo particular que parte de la deformación del sainete, como sucede con el “grotesco criollo” argentino de Armando Discépolo (1887-1971).

Los dramaturgos principales del teatro peruano en el período que va desde 1916 hasta fines de la década de los 40, son todos poetas que se acercan al teatro, más que dramaturgos provenientes del periodismo o la crónica de costumbres, como sus antecesores. Algunos lo hacen en forma pasajera, como Valdelomar, Peña Barrenechea o Gibson Parra; otros crean una obra más extensa y personal, como Vallejo o Ríos.

El teatro de Vallejo, sin lugar a dudas el más complejo y rico de este período. Pasa por varias etapas: desde el drama social en *Lock Out* y *Entre dos orillas corre el río* (1930), pensadas para su representación por elencos franceses (cosa que no se dio), hasta la reconstrucción documentada del mundo incaico en *La piedra cansada* (1937), pasando por la sátira política de *Colacho hermanos* (1934); sin embargo, todas han estado signadas por el realismo, tanto a nivel narrativo como de representación, con un lenguaje en prosa que se acerca al habla cotidiana, a pesar de ocasionales deformaciones o pasajes líricos. Indudablemente, su visión marxista lo hizo optar por un teatro como instrumento de denuncia y concientización, más bien concreto e inmediato, aun en una farsa como *Colacho hermanos*, que recurre constantemente al grotesco. Indudablemente, esto se ve reforzado por el hecho de que, dadas las circunstancias políticas y culturales del Perú de la época, visto desde su exilio parisino, Vallejo concibió su teatro para ser representado en otras geografías o en su misma patria, pero en un momento histórico posterior, idealmente más permisivo, lo que le permitió utilizar un estilo menos “poético” y elíptico, como hicieron todos sus contemporáneos, que escribían teatro en el Perú y para el teatro peruano de la época. La visión marxista de Vallejo lo diferencia claramente de los tres autores estudiados, que tienen un acercamiento más bien idealista a la lucha política, pues elige sin duda el realismo o la comedia grotesca por resultar afín a sus planteamientos estéticos y políticos. El hecho de haber podido ver montajes de directores como el alemán Piscator o el ruso Meyerhold, que apostaban por esa mirada, indudablemente le sirvió de inspiración. No resulta pues extraño que no considerara la posibilidad de que sus obras dramáticas fueran representadas en el Perú de esas décadas, marcadas por dictaduras militares y gobiernos oligárquicos.

En 1934, sin embargo, Vallejo escribió unas *Notas para una nueva estética teatral*, donde apuntaba con extraordinaria visión premonitoria, a un teatro de clara inspiración surrealista, pero la estética propuesta no llegó a reflejarse en sus textos escritos que, además, no pudo corregir a la luz de su realización escénica, pues no fueron estrenados en el transcurso de su vida. De hecho, la mayoría siguen sin estrenarse, destino común a la mayoría de las obras que analizaremos.

Por su parte, Percy Gibson Parra escribió solo una pieza teatral, *Esa luna que empieza* (1948), fiel a los planteamientos del simbolismo, pero sin ninguna referencia al Perú de su época. En la obra, crea una anécdota y un paisaje universales, de notable influencia lorquiana, centrados en el arquetípico conflicto caro al simbolismo entre la vida que termina y la que nace, frente a la presencia de la naturaleza, eterna e inmutable.

2. Marco teórico

Ya que se manejarán varios términos relacionados a movimientos y vanguardias literarios y teatrales específicos, resulta importante definir cada uno de ellos en forma sucinta.

2.1. El costumbrismo

El costumbrismo es una corriente literaria que se inicia en la Francia del siglo XVIII, principalmente a través del cuadro o artículo de costumbres, que describe usanzas de una determinada sociedad, mayormente en tono satírico y con fin moralizador o correctivo. Pasa a España, donde encuentra en la representación teatral un espacio ideal donde las costumbres no se narran, sino se muestran. Se puede hablar ya de teatro costumbrista en las comedias de Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) y principalmente de Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873), discípulo y amigo del iniciador del costumbrismo en el Perú, Felipe Pardo y Aliaga.

Al independizarse las colonias americanas del dominio español, el costumbrismo se convierte, según Jorge Cornejo Polar (2001), en “la primera literatura nacional” de las nuevas naciones, en la que la descripción de usanzas y el uso de modismos y neologismos es una verdadera afirmación de la nueva identidad. Así, la estudiosa costarricense Margarita Castro Rawson señala que “El costumbrismo es uno de los medios más eficaces de afirmar la nacionalidad. El cuadro de costumbres viene a ser entonces 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.” (citado en Cornejo, 2001, p 23).

En el caso del Perú, el teatro republicano desde sus inicios (con la comedia patriótica *Los patriotas de Lima en la noche feliz* de Antonio del Carpio, estrenada en agosto de 1821, a pocos días de la Declaración de Independencia) está marcado por el costumbrismo como estilo principal. Los autores costumbristas recurren al modelo clásico de la comedia (enredos que siempre culminan en un matrimonio) como estructura inmutable para plantear su visión de lo que debe ser el Perú moderno. Se trata de un espacio de debate sobre temas fundamentales de la vida ciudadana, desde el caudillismo

militar hasta la educación correcta de los jóvenes, desde la libertad de prensa hasta la corrupción estatal, detrás de su aparente vocación de entretenimiento⁸. Antonio Cornejo Polar (1989), define el costumbrismo como

Una literatura dedicada casi exclusivamente a la representación de la actualidad, lo que implica un sintomático descuido del pasado, pero cuya intencionalidad social suele desplazarse hacia el futuro: la costumbre que HOY se corrige garantiza un MAÑANA mejor. Poemas satíricos y festivos, cuadros, estampas y artículos costumbristas y comedias y petipiezas de igual signo se agotan en el examen de la contemporaneidad (...) No es casual, entonces, que el costumbrismo privilegie la apelación directa propia del teatro y la actualidad del periodismo (p.27).

Las comedias costumbristas (no hay dramas costumbristas en el teatro peruano) están escritas en verso, incorporando el habla popular y las costumbres de la vida cotidiana limeña, apelando a la sátira y el humor, pero dentro de una estética de corte realista. A las escritas en un acto se les llama “sainete”, “juguete cómico” o “petipieza”, en referencia a su brevedad.

Como se verá en el Capítulo 2, el costumbrismo tiene una evolución desde la obra de Pardo hasta las de Yerovi, y sufren una inevitable transformación de tono y óptica después de la derrota de la Guerra del Pacífico. En el siglo XX, se mantendrá el repertorio costumbrista en los teatros cómicos y de revista, para luego pasar a la radio y posteriormente a la televisión, conservando su carácter satírico en muchos casos, pero ya sin la visión política global de sus antecesores.

2.2. El indigenismo

La corriente indigenista surge en los años posteriores a la Guerra del Pacífico, buscando “la construcción de una nueva identidad nacional cuyo centro fuese la cultura autóctona de origen precolombino que había sobrevivido a siglos de adversidad” (Contreras & Cueto, 2013, p.254). De acuerdo con los intelectuales criollos y mestizos que abrazaron la causa indigenista, era fundamental para la construcción de un Perú moderno superar las taras que habían llevado al desastre de la derrota, como culminación de décadas de corrupción, prepotencia e injusticia: se debía “asimilar a la población indígena al resto del país” y, por lo tanto, “su historia y su cultura debían ser revaloradas

⁸ Véase, por ejemplo, en la investigación de Isola (2012) el contraste entre las visiones de lo que debe ser el Perú moderno desde la visión la aristocrática y racista de Pardo y Aliaga en *Frutos de la educación* (1830), y la democrática y mestiza de Segura en *Un juguete* (1858).

e incluso elogiadas” (Contreras y Cueto, 2013, p.254). Este primer momento del indigenismo “enfoca la realidad inmediata y cuestiona la injusticia que soportan los indios. En términos generales, esta tendencia asume una perspectiva ético – pedagógica, nutrida por el pensamiento de González Prada y postula la urgencia de integrar al pueblo indio a la nación” (Cornejo Polar 1989, p.102).

En su primera etapa, el “indianismo romántico”, con autores como Valdez y Palacios y Carrasco (primer traductor del *Ollantay* en verso), el énfasis principal estuvo en una idealización del imperio incaico que no temía en tergiversar la realidad histórica e implicaba “una atención privilegiada al pasado prehispánico y un correlativo olvido de los problemas del pueblo quechua moderno, de suerte que su imaginario resulta celebratorio y conciliador” (Cornejo Polar, 1989, p.102). Cuando revivió más tarde, en la década de los 20, principalmente gracias a la Asociación Pro Indígena, con intelectuales como Joaquín Capelo y Pedro Zulen, se convirtió en “en una poderosa fuerza urbana en defensa de la causa indígena” (Klarén, 2008, p. 305), de importante presencia tanto en la política y la lucha por la igualdad social, como en la literatura y en las artes plásticas. En el teatro, sus manifestaciones principales son la obra teatral de Clorinda Matto de Turner *Hima Súmac o el secreto de los incas* como ejemplo del primer indigenismo y la “zarzuela nacional” *El cóndor pasa* de Julio de la Paz y Daniel Alomía Robles, y el repertorio del movimiento del drama quechua cuzqueño de la década de los 20 y los 30, principalmente con las obras de Nemesio Cazorla Zúñiga.

2.3. La vanguardia

La palabra “vanguardia” viene de la palabra compuesta francesa *avant garde*, que quiere decir, literalmente, “antes de la guardia” y pertenece al lenguaje militar. Se refiere originalmente a un grupo de soldados, elegidos por su pericia o valentía, que se adelantan a la marcha del ejército, haciendo trabajos de exploración y preparación que faciliten las labores de este. Real Academia Española la define como “Parte de una fuerza armada, que va delante del cuerpo principal” (2018).

La palabra pasa a ser parte del lenguaje de las artes, según Roger Shattuck (1968), en 1863, cuando en París los artistas plásticos rehusados por la Academia para su salón de exhibición anual, abren el suyo propio, al que llaman el “Salón de los Rechazados”. Aun así, se puede afirmar que la raíz de la vanguardia está ya en el movimiento romántico, con su voluntad iconoclasta y su visión del artista como un genio que sigue su propia voluntad, sin respetar normas ni escuelas. Los artistas de vanguardia se anticipan a las nociones estéticas de una sociedad en nombre un arte nuevo, a menudo en abierta

confrontación con los valores establecidos, es decir, el llamado “arte burgués”. El arte deja de buscar consenso o aceptación del statu quo, para asumir una actitud crítica y polémica. Para Shattuck, la vanguardia inicia “una tradición de heterodoxia y oposición que define los valores en nombre de la conciencia individual [Traducción propia]” (1968, p. 24). “Vanguardia” pasa a significar cambio de rumbo, cuando no ruptura total:

Se trata de un conjunto muy diverso de movimientos artísticos que, en avalancha, introducen cambios radicales en todo tipo de forma y de lenguaje. (...) Es sobre todo una cruzada CONTRA: contra el academicismo, y contra la cultura burguesa y bien pensante (Muguercia, 2010, p.167).

En la historia del teatro moderno, los estudiosos afirman que la primera vanguardia es el simbolismo, como se verá más adelante.

2.4. El realismo

Patrice Pavis (1993) habla de dos realismos: uno, con mayúscula, corresponde a una vanguardia de las artes plásticas en París a mediados del siglo XIX, representadas principalmente por las pinturas de Gustave Courbet (1818-1877); y el otro, con minúscula, que consiste en “una técnica para dar cuenta OBJETIVAMENTE de la realidad psicológica y social del hombre (...). El arte realista presenta signos icónicos de la realidad en la cual se inspira [las mayúsculas son mías]” (pp. 401-402). Igualmente, se trata de una convención que, como todas las convenciones teatrales, es una “formalización” de la realidad. Sin embargo, el realismo, “se aproxima a la realidad en lugar de alejarse de ella” (Pavis, 1993, pp. 402). El realismo desemboca rápidamente en el naturalismo, que lo supera y radicaliza.

2.5. El naturalismo

El creador del naturalismo fue el escritor francés Emile Zola (1840-1902), quien en 1870 aplicó al Realismo una serie de descubrimientos científicos, desde la teoría del origen de las especies de Darwin, hasta el positivismo de Comte y la teoría de Taine que afirma en su *Historia de la literatura inglesa* (1864-69) que todo ser humano es el resultado de la combinación de tres factores: medio ambiente, genes y momento histórico. Para el naturalismo, el artista debe observar la realidad como un entomólogo y reproducirla en su obra (en el escenario, en el caso del teatro) con precisión absoluta para observar al individuo como se observa a un conejillo de indias en un laboratorio. Para ello, la reproducción de la realidad debe ser absoluta: “el naturalismo preconiza la REPRODUCCIÓN TOTAL de realidad no estilizada o embellecida, e insiste en los

aspectos materiales de la existencia humana [las mayúsculas son más]” (Pavis, 1993, p. 332)

El naturalismo trae a escena personajes pertenecientes a los estratos más desvalidos y alienados de la sociedad, con lo que se cambia radicalmente la idea de qué historias se cuentan y quiénes son sus protagonistas. Sin embargo, la inmovilidad de los factores que conforman la personalidad del individuo crea un determinismo trágico, del cual no se puede escapar, similar al destino de la tragedia griega. Por eso, la mayoría de piezas naturalistas parten de situaciones cercanas a la patología y culminan con la muerte o destrucción de sus protagonistas, aniquilados por la sociedad en la que viven. A menudo la idea de la herencia de males físicos y espirituales equivale a la maldición de los dioses, como, por ejemplo, en *Espectros* de Ibsen (1881). Solo cuando esta sociedad cambie, cambiarán los seres humanos.

La denuncia social que trae consigo el naturalismo brindó a los dramaturgos la posibilidad de traer a escena a personajes que normalmente nunca aparecían en ella, sino como meros figurantes. En el caso del teatro latinoamericano, eso atrajo a autores de fe anarcosindicalista como el uruguayo Florencio Sánchez (1875-1910), que describió con exactitud y maestría historias de decadencia ocasionadas por el deterioro de la sociedad bien pensante, como en una familia de campesinos desposeídos de sus tierras en *Barranca abajo* y una familia pequeño-burguesa en difícil equilibrio entre el descalabro y la honra en *En familia* (ambas de 1904).

El teatro peruano no tiene obras naturalistas. A pesar de que se representaban obras de Ibsen (estrenada por un grupo de teatro de obreros aficionados de Ate Vitarte, como se verá en el Capítulo 2) y de Sánchez en teatros limeños, su visión no caló en la vida teatral. Una posible causa, además de la censura que existía y era férrea, puede haber sido el aspecto de la representación que hubiera exigido aparecer en escena a sectores de la población normalmente mantenidos en el anonimato, principalmente del mundo andino y, a la vez, encontrar a los actores capaces de interpretarlos con la exactitud que exigía el naturalismo, en un medio donde se tendía más bien a la caricatura y al estereotipo racistas. Esto no sucedió en Argentina ni en Uruguay, donde toda una generación de nuevos actores, provenientes del circo criollo, como la familia Podestá, creó una nueva forma de interpretación de lo nacional, alejada tanto del academicismo como de la deformación caricaturesca.

2.6. El simbolismo

Nacido en Francia, en el período de 1895-1915, e inspirado en el simbolismo poético del poeta francés Stéphane Mallarmé (1842-1898), el teatro simbolista aparece en abierta pugna con el naturalismo, representado principalmente por el Theatre Libre de André Antoine (fundado en París en 1887).

El mundo, que los realistas y naturalistas afirmaban que podía ser conocido completamente y representado con exactitud, se reveló gracias a los simbolistas como una pura ilusión- un velo de apariencias efímeras detrás del cual se escondían verdades más profundas. Era lo que estaba enterrado en la psique y oculto detrás del espejo lo que estos nuevos poetas radicales se propusieron explorar [traducción propia]” (Cardullo & Knopf, 2001, p.5).

El simbolismo traía consigo, además, una mirada profundamente personal, en contraposición a la supuesta objetividad científica del naturalismo:

El locus de este arte visionario no está en el aquí y ahora de la vida cotidiana, en lo que puede ser visto y experimentado en las horas normales de la vigilia, sino más bien en los lazos eternos del hombre con lo desconocido, al misterio que se halla dentro del hombre mismo y en el universo, mientras viaja al borde del abismo hacia la extinción (Gerould, 1985, p. 7).

Lo que resulta importante resaltar es el cambio de óptica de parte del escritor/creador que plantea el simbolismo, en contraposición al cientificismo y pretendida objetividad del naturalismo: una mirada absolutamente subjetiva, una reinención del mundo según reglas propias:

El estatuto del artista en esta base epistemológica es el de vidente y creador de símbolos, un catalizador del espíritu del mundo. La función del arte en el simbolismo se aleja de los objetivos pragmáticos y materialistas del realismo: se trata de ver más allá de la empiria, de espiritualizar el mundo, de reencantarlo, especialmente, de ofrecer un conocimiento específico que sólo el arte puede dar (Dubatti, 2006, p. 169).

2.7. El teatro “poético” / La estilización

El simbolismo original de Maeterlinck y D’Annunzio influencia en un primer momento a otros dos poetas/dramaturgos que servirán de modelo a los dos otros poetas/dramaturgos peruanos de los que se ocupará esta tesis: a Federico García Lorca (España, 1898-1936) y a Paul Claudel (Francia, 1868-1955). El primero influencia a Peña Barrenechea y el segundo a Ríos (por declaración propia, como se verá en el Capítulo 4).

Sin embargo, cada uno de estos dos autores se desprende de los postulados del simbolismo original en pos de una voz propia.

En el caso de Lorca, se trata de la incorporación del mundo popular andaluz, con sus canciones y rimas, mientras que en Claudel se observa lo que se podría llamar un teatro “total”, inspirado en las óperas de Wagner y en la tragedia griega, donde sus personajes se debaten entre el espíritu y la carne⁹, en debates conformados por arias cercanas a la ópera, con el acompañamiento usual de un coro. ¿Cómo llamar a estas formas teatrales que parten del simbolismo en direcciones similares, pero absolutamente singulares? El crítico norteamericano Francis Ferguson (1957) habla de un “teatro poético”, que tiene como centro al París de entre 1920 a 1930 para luego extenderse a toda la Europa de la guerra y posguerra, que incluye, entre otros, a Lorca y a T.S. Eliot, inspirado por las óperas de Wagner, entendidas como la “obra de arte total”, en palabras del compositor alemán, y que tienen su inspiración en los grandes mitos de la cultura alemana, que se convierten en metáforas arquetípicas del comportamiento humano. La presencia de la música será un elemento fundamental: el mismo Ríos habla de su pasión por la música y su omnipresencia en su teatro, como se verá en el Capítulo 5.

Según Ferguson (1957), estos autores, “... Como Wagner (...) buscan una renovación del arte dramático en la acción y en la conciencia que hoy asociamos a la poesía en el sentido más amplio, como sucedía en otros tiempos con el mito, con el ritual y con el arte popular [traducción propia]” (p. 243). Sin embargo, hablar de “teatro poético” resulta una categorización demasiado amplia y poco precisa. Prefiero la definición que da Pavis (1993) al hablar de “estilización”, que es definida como: “Procedimiento que consiste en representar la realidad de forma simplificada, reduciendo a lo esencial sus sin detalles excesivos, o incluso SIMBOLIZADA EN FUNCIÓN DE UNA INTERPRETACIÓN PERSONAL [Las mayúsculas son mías]” (p. 197). Me parece precisa sobre todo por aquello que he subrayado anteriormente: la visión propia frente a una pretendida objetividad naturalista. Así, “El artista pone en evidencia un vocabulario, un sistema de esquemas que le sirven para captar la realidad profunda de lo que imagina” (Pavis, 1993, p. 197).

Se puede hablar, entonces, más bien de un proceso de estilización en las tres obras abordadas, que parten del simbolismo para evolucionar a formas distintas que, sin embargo, conservan en común la intervención sobre el material elegido como inspiración.

⁹ Cabe recordar su conversión al catolicismo muy joven.

Es cierto que toda forma artística implica una mirada y una selección por parte del creador frente al mundo real, pero, en el caso de diversas vanguardias que empiezan con el simbolismo, al que le siguen el expresionismo o el surrealismo, la obra renuncia a cualquier intento de reproducción objetiva para optar por una trasmutación subjetiva que crea un mundo que, si bien refleja la realidad, la convierte en algo independiente, sujeto a sus propias reglas. Es así que los campesinos de *Verdolaga*, los bandidos de *Bandolero niño* y los pueblerinos de *El fuego* se expresan en un lenguaje artificial, poético, distanciado. No hablan como hablarían en la realidad, sino a través de la boca del autor, del poeta. “El lenguaje dramático también se somete al refinamiento de la estilización: las diferencias de niveles de lenguaje, según los personajes y su clase social, son atenuadas por el “sello” modelante del dramaturgo” (Pavis, 1993, p. 198). Entonces, se ha optado por referirse al elemento común entre los tres dramaturgos elegidos como teatro “estilizado”, “poético”, en contraposición al teatro realista o naturalista.

2.8. Teatro de arte / Teatro independiente

Si bien el teatro romántico europeo, especie de proto-vanguardia originadora de las que le siguieron, había intentado exhibir sus obras en espacios dedicados al teatro y públicos burgueses, como la Comedie Francaise, con evidentes dificultades, las subsiguientes vanguardias, como el naturalismo y el simbolismo, se dieron rápidamente cuenta de que el cambio planteado a nivel estético e ideológico debía encontrar una correspondencia en el sistema de producción, en el espacio teatral y en la conformación de un nuevo público. Los teatros del Estado y los teatros de entretenimiento, cuyo repertorio constaba principalmente de melodramas y vodeviles, no tenían interés alguno en la vanguardia teatral. Sus representantes optaron, entonces, por fundar pequeñas entidades autónomas, dedicadas a la producción de su propio repertorio (y de ningún otro) y a la formación de un nuevo público, simpatizante con las nuevas formas, y captado y mantenido a través de estrategias como la membrecía o los abonos que eran, además de formas de autogestión económica, maneras efectivas de luchar contra la censura.

Nace, entonces, la idea de un teatro “de arte”, llamado así por no estar interesado del todo en la taquilla, sino en la transmisión de nuevos credos estéticos e ideológicos, y como consecuencia, de un teatro “independiente” tanto de las subvenciones del Estado (con sus consiguientes exigencias de contenido) como del teatro más interesado en el éxito de público y el lucro. Estos pequeños espacios apuestan también por otras actividades que consideran esenciales para su labor: la publicación de revistas y libros, y

las escuelas de teatro para formar a los nuevos actores según los requerimientos performativos de cada vanguardia.

Estos teatros se convertirán, entonces, en la única posibilidad real para que los autores de vanguardia puedan llevar a escena sus obras de manera coherente y llegar a un público interesado en las nuevas formas, contra, por un lado, el control estatal, a través principalmente de la censura, y, por el otro, contra el monopolio a nivel de forma y contenido de las compañías de teatro profesional, dedicadas al entretenimiento. Sus revistas y programas se convierten también en espacios editoriales donde pueden imprimir sus obras y hacerlas llegar al gran público.

El primer teatro independiente del teatro moderno europeo es el Theatre Libre, fundado en París en 1887 por André Antoine (1858-1943), como espacio para el teatro naturalista, donde se estrenan obras de autores como Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Tolstoi. En América Latina, desde comienzos del siglo XX, los teatros de arte e independientes serán de fundamental importancia para la afirmación tanto de la nueva dramaturgia como de las nuevas visiones de la puesta en escena y la actuación, en países donde la política cultural era escasa o inexistente y el monopolio de las compañías casi absoluto. Según Muguercia (2010), después de los primeros grupos obreros y de aficionados, en el Buenos Aires de 1927, se funda un “Teatro Libre” porteño, para dar paso en 1930 al Teatro del Pueblo, liderado por Leonidas Barletta (1902-1975). Su público, a pesar de su declaración de intención, no es un público obrero, pues pertenece “a una clase media ilustrada: intelectuales, artistas, estudiantes y profesionales” (p. 210). Este modelo inspirará a otros semejantes en el resto del continente.

En la historia del teatro peruano, el primer teatro de arte / teatro independiente se fundará recién en 1938, en plena dictadura del Mariscal Óscar Benavides, y estará conformado por jóvenes pertenecientes a las familias de la oligarquía nacional, que quieren romper con la ausencia de vida cultural de la época. Se trata de la Asociación de Artistas Aficionados (A.A.A), donde algunos de los dramaturgos mencionados en la tesis, como Peña Barrenechea, Gibson Parra o Ríos (y más tarde Solari Swayne) encontrarán un espacio para poder representar sus obras.

CAPÍTULO 1. ANTECEDENTES

En este capítulo, se abordarán cuáles eran las condiciones materiales de la producción teatral en los años previos y contemporáneos al período que cubre esta tesis para comprender las dificultades que enfrentaban los dramaturgos nacionales al querer representar sus obras, más aún si se traba de obras que rompían con la tradición y asumían una actitud crítica hacia la realidad política y social, alejándose del humor y la sátira costumbristas o del melodrama. Para ello se ha utilizado información general proveniente de la *Historia de la República del Perú (1822-1933)* de Jorge Basadre (2005), y de otros libros ya citados, como el de Moncloa y Covarrubias (1905), y los estudios de Muñoz Cabrejo (2001) y Von Bischoffshausen (2018). Cuando sea oportuno, me referiré a las páginas específicas de cada uno. Luego, se hará un breve recorrido sobre los diversos movimientos y autores del teatro peruano, desde los comienzos de la República hasta la ruptura con la tradición ocasionada por *Verdolaga* de Abraham Valdelomar en 1916, estableciendo un continuum, a pesar de sus divergencias.

Ya después de la debacle de la Guerra del Pacífico, era evidente que el Perú era un país distinto. O tal vez sería mejor decir que era el país verdadero, desnudado por la derrota y la humillación. Un país de gobernantes corruptos, de una elite más interesada en sus intereses personales que en la conformación de una verdadera nación, de una mayoría indígena que, hasta ese momento, era explotada y violentada, pero había estado, ausente de la historia oficial, de la literatura y, claro, del teatro (fuera de ciertas obras del período romántico, ambientadas mayoritariamente en el pasado incaico). Las formas teatrales conocidas, ya sea la comedia costumbrista o el melodrama, no bastaban para reflejar ese país. Había que buscar, como dice el Treplev de *La gaviota* de Antón Chéjov, “formas nuevas”, cosa que sucedería casi con carácter de exclusividad entre 1916 y 1948, fuera del manido repertorio de sainetes y zarzuelas que, salvo contadas excepciones, repetía fórmulas o adaptaba textos extranjeros sin mayor escrúpulo.

1. El fin de una época

El 15 de febrero de 1917, en plenos días de carnaval, Leonidas Yerovi muere asesinado, por motivos pasionales, frente a *La Prensa*, el diario del cual era comentarista principal, en el limeñísimo Jirón de la Unión, a pocas cuadras del Palais Concert. Las circunstancias, coordinadas y fecha de su muerte son un coherente corolario de su vida y obra. Su entierro, acompañado por treinta mil personas, es una muestra del aprecio que le rinde su ciudad como poeta, periodista y dramaturgo.

La fecha de su muerte, febrero de 1917, marca también un antes y después en la historia del teatro peruano. El teatro de Yerovi es la culminación de un proceso que se inicia con el primer costumbrismo de Pardo y Segura, pasa por el interludio romántico, y desemboca en el desordenado y complejo panorama de la posguerra y la derrota ante Chile, panorama que se debate entre el neo costumbrismo, el indigenismo y el melodrama, sin terminar de cuajar como un movimiento unificado y constante. Llevando al teatro el desenfado y la libertad del modernismo, Yerovi renueva la escena limeña y, al mismo tiempo, cuenta con un éxito de público que ningún dramaturgo peruano volverá a conocer hasta varias décadas después, en la década de los 50, con *Collacocha* de Solari Swayne o *El fabricante de deudas* de Salazar Bondy. El acercamiento de Yerovi al teatro en Buenos Aires, donde estrena alguna de sus obras posteriores con relativo éxito, lo pone en contacto con nuevas corrientes, que pasan por el realismo social, pero también con lo que más tarde será el grotesco criollo, nacido de aquel sainete que él manejaba con maestría. Es más, se sabe que, en los años previos a su muerte, Yerovi consideraba seriamente la posibilidad de mudarse definitivamente a la capital porteña, medio indudablemente más estimulante para un autor dramático, posibilidad que quedara trunca por su violenta desaparición.

Después de 1917, el teatro peruano parece entrar en un período yermo, tanto a nivel de dramaturgia como de puesta en escena, del cual empezará a salir recién en 1938, con la fundación del primer grupo de teatro independiente de su historia, la Asociación de Artistas Aficionados. La A.A.A creará un espacio, alejado de las exigencias de taquilla, preocupación principal de las compañías que hasta ese momento eran la única alternativa de producción teatral, que favorecerá la aparición de nuevos autores. Sin embargo, estos asumirán una presencia mayor recién en 1946, con la fundación de la Compañía Nacional de Comedias, la Escuela Nacional de Arte Escénico y, sobre todo, el otorgamiento del Premio Nacional del Teatro, todas iniciativas del gobierno de Bustamante y Rivero, a través de su ministro de Educación, Jorge Basadre, y que permitirían la aparición y desarrollo de autores como Juan Ríos, Enrique Solari Swayne y Sebastián Salazar Bondy. Es importante recalcar que todo esto responde al primer intento real y consistente de ejercer una política cultural de parte de un gobierno, no por nada civil, entre varias décadas caracterizadas por dictaduras militares y que terminará por sucumbir a otra de ellas. El segundo, y hasta ahora último, corresponde al gobierno militar del General Juan Velasco, entre 1968 y 1975, con la fundación del Teatro Nacional Popular, dependiente del Instituto Nacional de Cultura (1970).

Aun así, ¿hay realmente una diferencia notable entre lo que ocurrió en esos 30 años y lo que venía ocurriendo desde los inicios de la República? Ciertamente, la situación del dramaturgo peruano no cambió sustancialmente. Ya en su comedia *La saya y manto*, escrita en 1842, Manuel Ascencio Segura introduce en el segundo acto una discusión entre un defensor del teatro nacional y otro que defiende el teatro importado de Europa, culminando con una frase lapidaria y certera del primero: “¡Bueno es el teatro en Lima para medrar escribiendo!”.

2. La política teatral del gobierno central y local: la censura

El 31 de diciembre de 1821, el General San Martín dictó un decreto con el título “El arte escénico no irroga infamia a quien lo profesa”, un documento único en la historia latinoamericana, pues se refiere exclusivamente al rol del teatro de los países a construir después de la gesta independentista. En él afirma:

Un teatro fijo como el de esta capital, sistemado conforme a las reglas de una sana política, y en las que las piezas que se recitan y cantan bajo la dirección de la autoridad pública no exceden los límites de la honestidad y del decoro, es un establecimiento moral y político de la mayor utilidad (citado en Azor, 1988).

Claramente, el libertador se refería a un teatro inexistente aún, si se considera lo que había sido el teatro virreinal, más bien centrado en la diversión frívola y las imitaciones de los autores peninsulares. Se trata, entonces, de un teatro con una clara misión moral, política y nacional, una “escuela de las costumbres”, que contribuyera a la afirmación de los valores de la Nueva República, misión que debía corresponder, idealmente, en primer lugar, a los autores teatrales nacionales.

Ya el Reglamento de Teatros de 1849, emitido durante el gobierno del mariscal Castilla, establece que: “el Supremo Gobierno tiene la función de inspeccionar y controlar las actividades teatrales para organizar que haya decencia y paz, así como también porque era necesario estar en armonía con las ideas reinantes” (citado en Muñoz, 2001, p. 79). A pesar de que los Reglamentos de Teatro, emitidos a partir de 1834 y hasta 1919, por el Ministerio Público ordenaban la premiación (y, suponemos, representación) de cuatro obras nacionales por año, eso no sucedía ni sucedería hasta 1946, con la fundación de la Compañía Nacional de Comedias. Antes de esa fecha, los únicos casos de intervención del Gobierno Central y, sobre todo, Municipal en el quehacer teatral parecían confinarse a dos aspectos: la promoción y ocasional subvención de compañías de ópera y, ocasionalmente, de repertorio europeas, y la aplicación férrea de la censura.

Como en el resto de América Latina, en la segunda mitad del siglo XIX, la ópera principalmente italiana, era vista como una señal de modernidad y cultura para las nuevas clases dirigentes, rápidamente transformadas en oligarquías. Muñoz Cabrejo (2001) señala que “La ópera fue un signo de progreso y de civilización. (...) Fue reivindicada por la élite reformista durante las primeras décadas del siglo XIX, cuando empezaron a considerarla un género moderno” (p.124). Por lo tanto, “las subvenciones a las compañías de ópera fueron los medios a través de los cuales la Municipalidad promovió el desarrollo del teatro culto” (p. 125). Tanto Moncloa como Basadre refieren constantes visitas de compañías de *bel canto* a la capital. El segundo señala inclusive dos o tres casos en los que el Gobierno Municipal tuvo que intervenir para ayudar a algunas de estas compañías en sus problemas con la aduana. Lo curioso es que varios cronistas señalan que, sin embargo, los teatros estaban casi vacíos, tanto en las presentaciones operísticas como en las temporadas de las compañías de repertorio, principalmente españolas. Supondremos, por lo tanto, que la intención modernizadora se quedaba más en el plano de la aspiración que en el de la realidad.

A la censura planteada por la Iglesia, se une la planteada por el primer Reglamento de Teatros de 1849, emitido por el gobierno del mariscal Castilla; con este se otorgaba a los alcaldes la función de garantizar “las buenas costumbres, la moral y la religión del Estado”. La censura era considerada un arma fundamental para “impedir el entronizamiento de las malas pasiones y la deificación de los vicios” (Muñoz, 2001, p. 79). Ninguna obra podía ser representada si el libreto no era aprobado antes por la Junta de Censura. De hecho, en este tiempo, Moncloa (1909) señala que “La censura cuenta entre nosotros la friolera de 294 años de establecida, sin haber sufrido en tan largo tiempo alteración sustancial.”

En 1898 se promulga un nuevo Reglamento de Teatros, que dura hasta 1919, y la censura se centra más en hechos morales más que religiosos. La censura teatral se abolirá a partir de ese año y se dedicará solamente al cine.

3. Las compañías del teatro profesional

Si el Gobierno Central y el municipal no actuaban como patrocinadores constantes ni del teatro lírico ni del teatro llamado de prosa, ¿quién representaba las obras de los autores peruanos nóveles? Lo hacían las compañías de teatro de repertorio, que reproducían el modelo originado en los corrales del Siglo de Oro español, es decir, una empresa de estructura básicamente familiar, liderada por un primer actor, que fungía

además de productor y director (aunque no existía la figura del director aún, sino más bien la del “repetidor”) y en la que los personajes eran repartidos entre un elenco categorizado a priori: el primer actor, la primera actriz, la damita joven, el actor característico, etc. Al tener que sustentarse principalmente de los ingresos por taquilla, estas compañías apuntaban a elegir textos de éxito seguro, ya sea por haber sido representadas antes o por responder a fórmulas conocidas y probadas. Dicho claramente, la posibilidad de riesgo y apuesta por lo nuevo o distinto era nula, y eso incluía, por supuesto, también la puesta en escena y el desempeño actoral.

Esta es una situación común en todo el teatro latinoamericano hasta que, a partir de los años 30, empiezan a aparecer los “teatros independientes” o “teatros de arte”, instituciones que no dependen de la taquilla al recibir apoyos estatales o municipales o recurriendo a la venta de abonos o a la membresía como socios de la institución, y que apuestan por un teatro moderno y de vanguardia. En el caso del teatro peruano, como se ha visto, esto sucederá recién con la fundación de la A.A.A.

Según Manuel Moncloa y Covarrubias (1905), las compañías de repertorio que funcionaban en Lima eran dirigidas por primeros actores de origen español, como Carlos Fedriani, Antonio Vico o Mateo O’Loghlin, y podían incluir actores peruanos, incluso en roles de importancia. El repertorio se basaba principalmente en obras españolas del período romántico o posterior (casi nada del Siglo de Oro) o en la adaptación de obras europeas contemporáneas. Estas compañías constituían, entonces, la única posibilidad de representación para un autor nacional. Si estas obras eran comedias o sainetes, esta posibilidad era mayor, no solo porque el éxito de público estaba asegurado, sino por la posibilidad de caracterización cómica en la que podían desempeñarse con mayor lucimiento los actores autóctonos. Cabe recordar que la mayoría de las comedias de Segura fueron representadas con éxito por la Compañía Fedriani. Sin embargo, es evidente que, si se trataba de una obra seria, aunque fuera un melodrama, las posibilidades de representación eran muy reducidas. Hay que tomar en consideración que las compañías hacían repertorio, es decir, varias obras en alternancia, por lo que no permanecían (ninguna de ellas) demasiado tiempo en escena, a menos de que se tratase de un éxito probado. Asimismo, siguiendo la tradición de los cómicos trashumantes del Siglo de Oro, solían hacer giras en países aledaños, donde obras excesivamente localistas no atraerían la atención de públicos extranjeros.

Las compañías de repertorio españolas o del resto del continente que visitaban el país solían agradecer al público al final de la temporada con la representación de una obra

“de un autor del país” (como figuraba en los cartelones), montada rápida y no demasiado cuidadosamente, por una o máximo dos funciones. Ese fue el caso de *La de cuatro mil*, el juguete cómico de Leonidas Yerovi, estrenado en Lima en el Teatro Principal el 10 de diciembre de 1903 por la Compañía Saullo de Zarzuelas españolas, con “gran éxito”, en palabras de la prensa, lo que equivalía a un máximo de cuatro o cinco funciones. Es difícil imaginar cómo fueron representados originalmente los personajes tan criollos de Yerovi en esas circunstancias. Lamentando esto, el periodista y ocasional dramaturgo limeño Federico Blume escribe: “Salvo contadísimas excepciones, casi todas las obras nacionales de los últimos tiempos se han representado más o menos en las mismas desgraciadísimas condiciones que hemos descrito” (citado en Moncloa, 1905, p.193)

Esta situación se agravaba indudablemente por el desinterés de la mayor parte del público limeño por las obras de la dramaturgia nacional, a menos de que se tratara de sainetes o espectáculos de revista (los más osados de estos eran conocidos como el “género sicalíptico”). Por ejemplo, en el número 199 de *Variedades* (1911), el cronista que cubre el estreno de la obra *Lucha de almas* del autor limeño José Félix de la Puente representada por la compañía Carrera Diez escribe: “Lástima nomás que el teatro ofreciera un aspecto desolado. Es sumamente desencantador para los nuevos escritores que el público no responda al llamamiento natural que significa el anuncio de una obra de autor peruano” (p.143). Por su parte, Moncloa (1905) ofrece la única solución posible para el desarrollo de una sólida dramaturgia nacional:

Sólo cuando haya un teatro subvencionado, dirigido por un buen primer actor, en que trabajen nada más que actores nacionales y se representen exclusivamente obras escritas en el país – como sucede en otros países – lograremos tener un teatro propio. (...) Más de uno de nuestros autores, Amézaga en el drama y Yerovi en el juguete cómico, sin mentar más, han probado con sus últimas obras que, con estímulo y con medios enriquecerían nuestro arte dramático. (...) Quien acometa esta empresa, que por cierto no requiere esfuerzos sobrehumanos, será, a no dudarlo, el verdadero fundador del teatro nacional (p.195).

4. La Sociedad de Autores Dramáticos. Los derechos de autor

Esta situación se complica aún más por la carencia de una asociación que agrupe a los dramaturgos y defienda sus derechos, a diferencia de lo sucedido en Argentina, donde la Sociedad General de Autores de la Argentina (hoy Argentores) fue fundada en 1911, o como ocurre en Brasil con la Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT),

fundada en 1917. Sin embargo, en el número 386 de *Variedades* de julio de 1915, se reseña la formación de la Sociedad de Autores Dramáticos, conformada por autores y cronistas, bajo la presidencia de Oscar Miró Quesada, para “favorecer el teatro nacional” (p. 24). No existen noticias posteriores de esta asociación, por lo que se puede incluir que la idea no prosperó o se truncó rápidamente.

El tema de los derechos de autor es también crítico. Moncloa (1905) señala que estos deben constituir “el 10% de la entrada bruta”, pero que “el Reglamento Municipal no lo fija”, por lo que concluye que “El autor de una obra estrenada con mediano éxito, no saca de su trabajo, entre nosotros, ni para cigarrillos” (p.60). De esta manera, Moncloa culpa de la crisis de la dramaturgia nacional a “La predisposición del público que juzga mala toda obra escrita en el país, la escasez de elementos entre las compañías que nos visitan y aún la de teatros que merezcan el nombre de tales” y “al ningún estímulo con que aquí cuenta quien se dedica a escribir comedias, al teatro extranjero que no cobra derechos y al reglamento de la materia, que no ampara a los autores nacionales (1905, p.196).

5. El actor culto vs. El actor nacional

Por la “escasez de elementos de las compañías que nos visitan propios para la cumplida representación de las obras del país”, Moncloa se refiere indudablemente a un aspecto fundamental de la puesta en escena de los textos nacionales: la encarnación de personajes peruanos, principalmente aquellos que pertenecen al mundo andino. ¿Cómo encarnarlos, fuera de la caricatura gruesa y racista que parecía monopolizar nuestros escenarios? Moncloa (1905) precisa que “Nuestro indio, nuestro serrano torpe y agreste como es, podría resultar un gran tipo si hubiera actor capaz de interpretarlo” (p.194).

Magaly Muguercia (2010) hace una distinción importante entre los dos tipos de actores que, desde los primeros años de las incipientes repúblicas, podían verse en los escenarios latinoamericanos. Primero está el actor “nacional” popular, propio del sainete, la comedia y la zarzuela, “cuya estética tiende a la máscara y a la estilización” (p. 140). Se trata de cómicos formados en el quehacer del escenario, expertos en la mimesis de los “tipos nacionales”, exactos, aunque reducidos a estereotipos físicos y vocales, cuya performance oscila entre el rescate de rasgos propios de cada país con los peores estereotipos racistas, como sucede con los *minstrel shows* en los EEUU de esos mismos años. El actor “nacional” es así, al mismo tiempo, una afirmación positiva de identidad propia y la mofa reaccionaria de esa identidad, en un ir y venir incesante. Esto es

denominado por Muguercia como “performance de la raza”, anotando que “Todo actor, pero particularmente uno “nacional” latinoamericano de principios de siglo, es inseparable del dato etnológico y racial... elaborando performativamente el dato racial” (p. 156). Para esto, “(...) tiene que aprender (...) a ir haciendo la parodia de sí mismo. Oscureciendo o aclarándose los cuerpos, inventando extraños idiomas, le hace más difícil la tarea a una cultura oficial, convencida de ser blanca, de buenas costumbres, homogénea y nacional.” (Muguercia, 2010, p.161). El campo principal del actor “nacional” es, pues, el de la comedia, del disfraz, de la caricatura, subversivo y convencional a la vez.

Por otro lado, el actor “culto” va en el camino contrario, es decir, con la desaparición de todo rasgo idiosincrático, ya sea físico o vocal, en pos de un ideal cercano al modelo europeo: buen porte, buena dicción, modales refinados, al servicio tanto del repertorio europeo, sobre todo español (más contemporáneo que clásico), como de un repertorio nacional “alturado”. Es sintomático que esta división entre actor “culto” y actor “nacional” coincida con la aparición de los primeros conservatorios de arte dramática, donde se enseña el arte de la declamación, si bien en forma aún empírica y aproximativa. Es decir, importa poner la palabra, el “decir bien” por encima de la presencia física, del cuerpo idiosincrático¹⁰.

Es importante añadir que la primera escuela de formación actoral profesional que se funda en el Perú es la Escuela Nacional de Arte Escénico (ENAE), fundada en Lima en 1946, como parte de las actividades del Departamento de Teatro del Ministerio de Educación del gobierno de Bustamante y Rivero. Quienes son convocados para dirigirla son dos miembros de la compañía de la actriz española Margarita Xirgu, representantes todos de ese teatro culto del “decir bien”. La dicotomía estaba claramente planteada desde el inicio: el actor “culto” para el teatro serio, de calidad, importante; el actor “nacional” para el teatro cómico, que reflejaba nuestra realidad, pero deformándola, caricaturizándola, entre la reivindicación y la denigración a la vez.

Von Bischoffshausen (2018), retomando el planteamiento de Muguercia, presenta dos ejemplos de actores “nacionales” de gran éxito popular en la Lima de la década de los 30 y 40: Carlos Rebolledo y Teresita Arce. Ambos, evidentemente pertenecientes al teatro del sainete y la revista, construyen personajes idiosincráticos, pero desde la máscara y el estereotipo. Es así que Rebolledo es conocido como el “Cholo” Rebolledo y la Arce crea un personaje de gran éxito (que llega incluso a los primeros años de la televisión), la

¹⁰ Es sintomático que son años es los que la técnica Desarthe en el teatro europeo intenta codificar la gestualidad en un repertorio de poses preestablecidas.

“Chola Purificación”. Según Von Bischoffshausen se trata de “macro personajes”, cuyas principales características actorales “podían ser la maqueta, la exageración mímica y de ademanes, la mueca, los cambios de voz” (p.118). Apelaban constantemente a la improvisación, saliéndose del texto escrito para hacer referencias directas a lo inmediato, inclusive político o social, en lo que el teatro español llamaba “morcillas”, es decir, añadidos improvisados al libreto.

Ambos llenaban los teatros del Centro de Lima precisamente en los años en que el teatro poético / estilizado de Peña Barrenechea y Ríos luchaba por mostrar el Perú moderno en el escenario, rompiendo con el molde costumbrista y enfrentándose al dilema de cómo mostrar un mundo cuya encarnación escénica estaba más bien ligada a la comedia y al cliché racista y provocador a la vez. No debe sorprender, entonces, que apelaran a un lenguaje distanciado de cualquier intento de reproducción del habla cotidiana para alejarse de la deformación, y apelar a temas y dilemas “de altura”. El público limeño estaba acostumbrado a asociar las formas específicas del habla de distintos estratos raciales, sociales o geográficos al teatro cómico, a la burla. Recurrir a ellas en un teatro que buscaba criticar la realidad social o plantear temas profundos hubiera sido un riesgo demasiado grande.

Creo que el equilibrio entre el uso del habla popular y el teatro más crítico y relevante se empezará a dar recién con los dramaturgos de los años 90, después de haber pasado por autores como Solari Swayne o Salazar Bondy, que recurren a un lenguaje más bien literario o alturado, por más que sus obras tengan un acercamiento más realista a la realidad nacional. Caso claro de esto es la manera de hablar de un personaje emblemático como el ingeniero Echeopar de *Collacocha*, cuyos parlamentos exacerbados y líricos contrastan pesadamente con el ambiente realista elegido por Solari Swayne. El caso de Salazar Bondy es más complejo, similar al de Vallejo. Baste comprobar que en sus obras “de tesis” como *No hay isla feliz*, *Rodil* o *Algo que debe morir*, recurre a un lenguaje impostado, poco fluido, que aparece en forma feliz y arrolladora en sus textos cómicos, particularmente en sus magistrales “juguetes”. En la generación posterior, la de los 60 (Cortés, Joffré, Helfgott, Díaz, Vega Herrera, entre otros) recurre también a un teatro estilizado (o más bien deformado, según los cánones del teatro épico de Brecht y el teatro del absurdo) para hablar de un Perú cada vez más violento y feroz. Un teatro de éxito: el género chico.

6. Un teatro de éxito: el género chico

Lima en los primeros años del siglo XX era considerada “una buena plaza” para las compañías visitantes, tanto para las de ópera como las de teatro de repertorio¹¹, como parte del proceso de modernización decretado por los sucesivos gobiernos centrales, especialmente a partir de la posguerra y la instauración de la que Basadre llamaría la República Aristocrática, con el triunfo del civilismo luego de un recrudescimiento del caudillismo militar después de 1879. Principalmente, las compañías de zarzuela y género chico¹² causaban verdadero furor en el Teatro Olimpo (ubicado donde hoy se levanta el Teatro Municipal), tanto así que ocasionaban prohibiciones municipales y hasta la intervención de la policía.

Debido a la corta duración de las obras (de allí la denominación “género chico”), se crea un sistema de producción llamado “teatro de tandas”, en el que, en una sola noche, se podían representar hasta cuatro títulos distintos, con la consiguiente gran afluencia de espectadores. La visita de estas compañías y principalmente de sus primeras figuras femeninas, llamadas “tiples” (más tarde se emplearía la expresión francesa “vedette”, hoy tan caída en desuso) causaba verdadero revuelo y ocupaba la atención de diarios y revistas. Varios autores nacionales, entre ellos Amézaga y Moncloa, escribirán también zarzuelas nacionales, representadas tanto en el Teatro Olimpo como en el Politeama (el mismo donde González Prada dio su famoso e incendiario discurso en 1888). Sin embargo, una zarzuela de tema nacional como *El cóndor pasa*, estrenada en 1913, constituiría una excepción sui generis a la temática y el estilo de los otros ejemplos propios, como se verá más adelante. Existían también versiones más osadas, llamadas “sicalípticas” y que se representaban en las “carpas” montadas fuera del Cercado de la capital.

Con las primeras décadas del siglo XX, al género chico se le unió el teatro de revista, de variedades o “varieté”, conformado por una serie de números de todo tipo (musicales, sketches, imitaciones, exhibiciones de acróbatas o malabaristas) ligados a veces por un tenue hilo conductor, con el fin principal de entretener. Con la aparición de la radio en 1925, el formato se trasladaría a las ondas radiofónicas; y, luego, a fines de la

¹¹ Cabe recordar la visita triunfal de la actriz francesa Sarah Bernhardt en 1886.

¹² Llamamos “género chico” a la fusión entre la zarzuela o teatro musical español y el sainete costumbrista; se trata de obras en un acto que combinaban la música de algunos de los mejores compositores ibéricos de la época con el humor y la picardía costumbristas del llamado “teatro menor”, en obras maestras como *La gran vía* de Chueca, Valverde y Pérez y González (1886) o *La verbena de la paloma* de De la Vega y Bretón (1894).

década de los 50, a la televisión. Los programas de humor que se transmiten hoy en día los sábados por la noche respetan la misma estructura y espíritu de los teatros de revista originales. Esta parte de la historia del teatro peruano, de importancia fundamental, ha sido ignorada por la mayoría de estudios sobre el tema, normados por una categorización literaria más que por el interés del espectáculo teatral como tal. El estudio de Von Bischoffhausen (2018) ha cambiado esta visión y resulta de lectura obligatoria para entender el panorama teatral limeño de esos años.

7. El “otro” teatro. El teatro chino. El teatro anarcosindicalista de Vitarte

¿Existía en la Lima de las primeras décadas del siglo XX la posibilidad de ver “otro teatro”, es decir, uno que se alejara de las formas y estilos conocidos, y heredados de la tradición española? Existen dos casos, ambos también merecedores de un estudio profundo. El primero es el teatro chino. Estimulado sin duda por la numerosa inmigración china que se dio a partir de 1860, se hacían representaciones en lengua original de lo que más tarde se llamaría “Ópera de Pekín o de Beijing”, con textos clásicos de temas mitológicos o históricos chinos que combinaban la actuación, el canto, la danza y las artes marciales. Las funciones se realizaban en el Teatro Odeón, en la calle Rastro de la Huaquilla, ubicada en lo que hoy se llama el “Barrio Chino” de la capital; empezaban al mediodía y continuaban hasta la medianoche o más, por lo que recibían continuas multas e intervenciones municipales. Fue rechazado por las autoridades por ser considerado “impúdico” e “inmoral”, “(...) dado que pertenecía a los chinos, a una “raza abyecta”, se consideraba que nada bueno podía ofrecer para el desarrollo de la cultura” (Muñoz, 2001 p.143). El teatro aparentemente servía también de fumadero de opio, lo que ocasionó eventualmente su cierre. ¿Quiénes eran sus actores? ¿De dónde venían? Detrás del carácter aparentemente exótico de este teatro, hay indudablemente muchas cosas apasionantes por descubrir.

El “otro teatro”, sin duda de mayor relevancia e interés, era el llamado “teatro obrero”, realizado por los grupos culturales de diversos sindicatos obreros limeños, sobre todo los textiles del área de Ate y Vitarte. Solo existían algunas menciones al tema en artículos o entrevistas periodísticos, principalmente con el periodista César Lévano, quien escribe:

Un joven estudioso italiano del teatro mundial me expresó alguna vez su asombro de que en el Perú hubiera existido a comienzos de siglo un movimiento teatral obrero cuyos protagonistas eran trabajadores de fábrica. Y, sin embargo, es la

mera verdad. Algo más: eso constituye uno de los signos de la temprana vocación de cultura de nuestro proletariado. Cabe agregar que el teatro obrero en Lima o en Vitarte estaba dirigido por quienes al mismo tiempo eran líderes del naciente movimiento proletario. Manifestación artística y empeño social eran una sola cosa para esos hombres lanzados a la conquista del pan y la cultura.

Rafael Inurritegui (2007) aborda el tema en forma bastante exhaustiva, considerando la poca información que se tiene, como sucede con la mayor parte de manifestaciones teatrales del pasado. El teatro obrero, abanderado por el anarcosindicalismo, ensayado y representado por actores aficionados que pertenecían a diversas agrupaciones obreras, tenía un objetivo preciso:

Entender al teatro como un instrumento proselitista y como un elemento de esclarecimiento. (...) esto en ámbitos donde la mayoría de personas eran analfabetas o, en todo caso, semi – analfabetas, representaba un éxito para la correcta transmisión y recepción del mensaje. (...) En suma, se mostraba un carácter binario del mundo, dividido entre explotadores y explotados (Inurritegui, 2007, p. 41).

Inurritegui precisa, además, las condiciones en las que se representaban estas obras:

El teatro libertario debía y en efecto era generalmente ejecutado por un elenco de aficionados; en un centro anarquista y con los medios materiales de puesta en escena con los que allí se podía disponer; para un público formado por obreros y militantes y, finalmente, con el objetivo de vehicular propaganda y valores anarquistas (p.71).

Lo fascinante, que ya había señalado Lévano, es que, además de las obras de ocasión, escritas por los mismos obreros, estos “cuadros artísticos” pusieron en escena textos de la dramaturgia naturalista europea, como el *Juan José* del español Joaquín Dicenta o el mismísimo *Espectros* de Henrik Ibsen; y latinoamericana, como las obras del uruguayo Florencio Sánchez. Eran obras que, por supuesto, no eran representadas en el teatro limeño oficial, salvo algunas excepciones, por parte alguna compañía visitante, como refiere Valdelomar, que vio *Los muertos de Sánchez* en el Teatro Colón de Lima, representada por la compañía argentina Mario. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurriría en Argentina y Uruguay o México, esta dramaturgia no tuvo impacto en la dramaturgia nacional. No existió naturalismo teatral y habrá que esperar hasta *Collacocha*

de Solari Swayne en 1958 para tener un drama de impronta ibseniana, pues presenta una variación peruana de *Un enemigo del pueblo*.

Asimismo, no existía una clase media como la argentina, cuyo origen inmigrante trajo consigo una mayor presencia de ideologías marxistas y anarquistas, así como una tradición de la cultura como parte de la vida cotidiana. Tampoco hubo una revolución como la mexicana, que dio pie a una dramaturgia que reflejara los avatares de las grandes transformaciones sociales que vivió ese país. ¿Fueron esas las únicas razones por las que el teatro peruano no siguió esas sendas teatrales? Por supuesto que no, y ese es uno de los temas que da pie a esta tesis.

8. El costumbrismo fundacional

El costumbrismo fue la “literatura fundacional”, como en el resto del continente. Construyó nuevas identidades nacionales, afirmó valores, legitimó comportamientos, y creó palabras y expresiones. En el teatro de sus dos más importantes cultores, Felipe Pardo y Aliaga y Manuel Ascencio Segura, nos hallamos frente a dos visiones contrastantes de lo que debe ser el Perú republicano: la aristocrática y discriminadora del primero, y la democrática y mestiza del segundo. Obras como *Frutos de la educación* de Pardo (estrenada en 1830) y *Un juguete* de Segura (en 1858) son verdaderos manifiestos que usan a sus personajes como portavoces, dicharacheros, pero no por ello menos lúcidos, de las ideas políticas y sociales de sus autores.

Pardo y Aliaga abandona el teatro debido al escándalo que suscita *Frutos de la educación* en una sociedad limeña que aún se despierta del mundo colonial (y en el que la excesiva presencia del mundo afroperuano, tanto a nivel de sus danzas como de sus costumbres, es vista como una rémora a ser superada) y que no está dispuesta a modernizarse tan rápido, como lo quiere este joven de la oligarquía limeña recién vuelto de Madrid con ínfulas liberales. Tal es el impacto que prohíbe que su segunda obra, *Una huérfana en Chorrillos* (escrita en 1833), sea representada en ningún escenario limeño, lo cual es una lástima porque es un texto de mayor madurez, mucho más cercano al melodrama que a la comedia de costumbres.

Segura continuará hasta poco antes de su muerte, abordando distintos temas de interés social, como el caudillismo militar o la libertad de prensa, siempre en el formato costumbrista, culminando con *Las tres viudas* (estrenada en 1862), en la que el retrato intimista de sus personajes reemplaza de alguna manera a las anteriores preocupaciones

generales (que no desaparecen del todo, es cierto) en otra obra de indudable sabor melodramático.

Las obras de costumbrismo clásico peruano (todas llamadas “comedias” o “sainetes”, como llama Segura a las más breves, a veces llamadas “petipiezas”) tienen un decidido tono moralizador, por lo que sientan las bases de lo que debe ser un ordenamiento social a partir de valores claramente establecidos. El principio de la comedia clásica, *ridendo castigat mores* (“castigar las costumbres a través de la risa”) no es aplicado tanto a corregir defectos de caracteres específicos, sino más bien comportamientos que atentan contra la construcción de la “Patria Nueva” como los prejuicios, el autoritarismo, la hipocresía. Todas suceden, casi sin excepción, en “salas decentemente amobladas” (como rezan las didascalias), espacios emblemáticos de pasaje entre lo público (la calle) y lo privado (las habitaciones domésticas), donde, como en un coso de gallos, se baten distintos puntos de vista, con el triunfo indudable del que defiende el autor. Es interesante anotar que todas suceden en Lima, en la capital costeña, donde alternan blancos y negros, pero donde la presencia del mundo andino es prácticamente inexistente. Esto es un reflejo de la constitución racial de la ciudad previa a la Guerra del Pacífico. El matrimonio que, sin excepción, cierra cada una de estas comedias es, además de una exigencia del género desde sus epígonos grecolatinos, la afirmación de la construcción de una nueva sociedad, ya liberada de los lastres denunciados y burlados durante la trama.

9. El teatro romántico

El período del teatro romántico peruano, que va desde 1849, con el estreno de *La bandera de Ayacucho* de José Arnaldo Márquez y dura hasta fines de la década de 1860, con el *Atahualpa* de Carlos Augusto Salaverry (1862) como su obra más representativa, intenta ocupar el lugar del costumbrismo en el gusto general. Incluso, uno de sus principales representantes, Ricardo Palma (autor de un *Rodil* en 1851), escribe “al alimón” una comedia costumbrista con Segura, *El santo de Panchita*, estrenada en 1858. Silva-Santisteban (1997) considera que “el teatro romántico español no fue sino un reflejo del teatro francés, mientras que en el Perú se dio un reflejo de ese reflejo” (p. XIII). A pesar de su apuesta por el melodrama, otro género de raigambre popular de gran acogida, el teatro romántico peruano no consigue el favor del gran público limeño que sigue inclinándose por el “teatro de tandas” y le seguirá siendo fiel hasta décadas posteriores.

Sin embargo, el teatro romántico, fuera de sus excesos y concesiones, resulta de gran interés porque representa el momento en que una generación empieza a replantearse el tema de su origen mestizo, indudablemente marcada por el episodio bélico con España que culminaría en 1866, con la derrota de su intento de invasión y recuperación colonial. Los jóvenes románticos ven en el pasado incaico una raíz a ser reconsiderada, anticipándose de alguna manera al primer indigenismo que brotará también de una situación de enfrentamiento, la guerra con Chile. Frente a la España conservadora, contra la que se rebela el romanticismo liberal español, los románticos peruanos buscan en el pasado incaico sus raíces, de forma confusa y más bien emocional, pero indudable.

Esto lo prueba, por un lado, la primera traducción al español en verso del *Ollantay*, la apropiación anónima del drama de capa y espada calderoniano del siglo XVII, a manos de Constantino Carrasco (1841-1877), con su visión idealizada del mundo incaico como un lugar de rebelión contra la injusticia, pero también de redención y conciliación, pero sobre todo obras como *La muerte de Atahualpa*, escrita originalmente en francés (*La mort d'Atahualpa*) por Nicanor della Roca de Vergalo (1878-1919) y *Atahualpa o la conquista del Perú* de Carlos Augusto Salaverry, escrita en 1860. En ambas, hay una mirada que revindica a Pizarro como un hombre íntegro, manipulado y engañado por un villano venal y cruel, digno del mejor melodrama, el cura Valverde, desprovisto de cualquier rasgo que lo redima, digno blanco del anticlericalismo romántico; asimismo, presentan un acercamiento al personaje de Atahualpa que, si bien está teñido del exotismo melodramático propio de esa vanguardia artística, se tiñe de simpatía y deseo de reparar el daño hecho. En la obra de Salaverry, a mi parece la mejor del teatro romántico peruano, la figura histórica de Soto es convertida en la de un joven romántico, escindido en dos, fiel a su fe y casta española, pero, al mismo tiempo, conmovido y apasionado descubridor y luego defensor de los derechos de Atahualpa y los suyos. Al final de la obra, cuando la perfidia de Valverde ha conseguido la muerte de Atahualpa, por encima de la voluntad de Pizarro, en un gesto típico del romanticismo, culpa a ese crimen de todo lo que vendrá después en la historia del Perú y arroja su espada al suelo.

10. El teatro de la posguerra del Pacífico

Después del fin de la Guerra del Pacífico, el teatro, como el país, inicia un difícil período de reconstrucción en el que, sin embargo, se habrán producido cambios fundamentales. La vergonzosa actitud de la clase dirigente, su venalidad y egoísmo, la irrupción en el panorama político y cultural del mundo andino, la aparición de una clase

media descreída y ansiosa de hacerse lugar, se verán reflejados en el teatro de la posguerra. Un teatro desordenado, escéptico, en busca de nuevas manifestaciones que satisfagan también a un nuevo público, conformado precisamente por esa clase media en ascenso, y en clara oposición a los valores de esa República Aristocrática, cuyos principales representantes son vistos como responsables del desastre. Sin embargo, los dramaturgos de la posguerra insisten en géneros y estilos pertenecientes al período anterior, como el costumbrismo o el melodrama, en lugar de optar por corrientes que ya se habían afirmado en el teatro europeo de las décadas de 1870 a 1890, como el realismo y el naturalismo, pero el ambiente de desaliento y escepticismo permean también los géneros de antaño.

10.1. Abelardo Gamarra y la crisis del costumbrismo

El costumbrismo vuelve a los escenarios. En realidad, nunca se había ido. Su presencia en el mundo del género chico y del sainete había resistido a los embates de los malos tiempos. Su fin principal era simplemente entretener y sus ataques a la coyuntura eran más bien superficiales. Aparece, entonces, en el panorama teatral limeño, Agustín Gamarra, apodado “El Tunante”. Nacido en Huamachuco en 1852, se traslada a Lima en su primera juventud y sigue el camino de todos los escritores de la República, la alternancia entre la literatura y el periodismo. La suya es la mirada de un provinciano, taimado y escéptico frente a la “República de Pelagatos”, como llama a esa imagen deformada de la República Aristocrática peruana presente en sus artículos y estampas, con su doble moral, su violencia y su profunda injusticia. Como autor satírico que quería hacerse un lugar en la escena local, resulta evidente que el costumbrismo es lo suyo. Sin embargo, resulta claro que la visión moralista y constructiva de autores clásicos no cuadra al Perú de la posguerra.

Ya a inicios de los combates contra el ejército chileno, Gamarra escribe un sainete (en un acto, como suelen ser los sainetes clásicos), con el elocuente título de *¡Ya vienen los chilenos!* (1879), en el que pone en escena a una serie de pequeñas autoridades de provincia que colaboran con el ejército invasor. Son descubiertas y perdonadas (la intención de la pieza breve es indudablemente proselitista y busca convertir a los posibles colaboradores) en un final de reconciliación poco creíble, pero necesario. Esto, sin embargo, no quita el sabor amargo y la crudeza con los que son presentados estos personajes: egoístas, dispuestos a cualquier cosa, carentes de todo espíritu solidario y nacionalista. Es cierto que al final son redimidos, pero queda la sensación de un país que

ha traicionado la visión original de la patria que uno percibía en las comedias de Pardo y Segura, por distintos que fueran sus puntos de vista.

Es en otro sainete en el que esta sensación alcanza niveles insospechados y pone virtualmente de cabeza la visión edificadora que era el objetivo principal del primer costumbrismo. Escrita en 1892 y ambientada en una Lima transformada por la derrota y la invasión, *Ir por lana y salir trasquilado* muestra a diversos inquilinos de una mísera pensión limeña que tienen problemas para cumplir con el pago del alquiler. Las razones tienen que ver claramente con la situación económica de la posguerra. Por ejemplo, uno de los personajes es una viuda de un oficial del ejército fallecido en combate que recibirá su pensión tarde o nunca. Cuando el dueño de la pensión amenaza con desalojarlos y va en busca de un policía que efectúe el desalojo, a otro de los inquilinos, un estudiante de la Universidad de San Marcos, igualmente en la inopia, se le ocurre un ardid para impedir que se queden en la calle: denunciar al dueño de casa por difamación. Antes de salir en busca de la autoridad, este se ha referido a cada uno de los deudores en términos insultantes que denigran su dignidad. Es así que, cuando finalmente llega el dueño, acompañado de un policía, este termina llevándose a prisión por atentar contra el buen nombre de sus inquilinos. A pesar de que la ley está de parte suya y actúa en su legítimo derecho, ¿cuál es la moraleja de este sainete? ¿Qué nos está diciendo El Tunante? Es muy sencillo: en el Perú de las últimas décadas del siglo XIX, la única alternativa para salvarse es la astucia, la capacidad de darle la vuelta a las cosas, el truco, lo que ya desde entonces empezará a llamarse “la criollada”. Es un “sálvese quien pueda” que se convierte en la única posibilidad de supervivencia. Si los gobiernos de turno te engañan y explotan, paga con la misma moneda. Podríamos decir que Gamarra da la vuelta al principio del primer costumbrismo: en lugar de construir una nueva nación, con valores y principios probos, paguémosle a aquella en que vivimos con la misma moneda con que nos paga, con el subterfugio, con el juego sucio, con la desconfianza. El tono festivo y el lenguaje colorido de la obra no borran el sabor amargo. Es claro que, con *Ir por lana*, Gamarra lleva el costumbrismo en una nueva dirección, sin terminar de despedirse totalmente de sus coordenadas.

Es en *Ña Codeo*, obra en tres actos escrita en 1887, donde Gamarra lleva su afán renovador hasta el extremo, sin terminar de dar el salto definitivo. No por nada la llama “ensayo de comedia”, ya no “sainete” ni “juguete cómico”: “ensayo” porque es claramente consciente de que está recorriendo un camino nuevo y aún incierto. Ya el título es sumamente significativo con la combinación del “Ña” popular (diminutivo de

“Doña”) y la palabra “Codeo” que no es un nombre, sino la descripción de un comportamiento, “codear”, que significaba en el habla limeña “gorrear”, es decir, vivir a expensas de otros sin retribuir lo recibido. La protagonista, Doña Chepa, es una viuda, muy posiblemente de un militar muerto en la guerra, que sobrevive en la Lima de pocos años después de la ocupación chilena, gracias a la costura, pero, sobre todo, a los favores que puede obtener gracias a su hija María, joven y atractiva, que le sirve de anzuelo para “codear” a jóvenes de clase alta limeña en busca de aventurillas fuera de su círculo. La indudable sordidez de la situación se complica cuando un joven “calavera” (como se les llamaba entonces a los jóvenes de clase alta dedicados a la buena vida y mantenidos por la fortuna familiar) intenta raptar a María para eventualmente violarla y convertirla en su amante. Esto es impedido por el hermano del esposo de Doña Chepa, un militar tan correcto como poco convincente y que evidencia el conflicto de Gamarra frente al material que pone en escena. Las reglas del costumbrismo y las convenciones de la escena de la época exigían un castigo ejemplar a la mala madre, que es dejada a sus propios medios al final de la obra, es decir, a su más que segura decadencia. Resulta, pues, un final impostado que, sin embargo, no le resta potencia al resto de la obra, cuya crudeza y desparpajo la alejan del melodrama clásico y la acercan al mundo del realismo que en esos años ya triunfaba en los escenarios europeos. Sin embargo, ni la sociedad ni el teatro limeño de esos años lo habrían tolerado.

Es cierto que Gamarra castiga a Doña Chepa, pero al mismo tiempo pone en evidencia una sociedad podrida y despiadada, y lo hace también en forma literal, escénicamente: no más “salas decentemente amobladas”. Las piezas de Gamarra suceden en esa otra Lima que las obras de sus antecesores habían mantenido alejada del escenario. La Lima de los tugurios, de las pensiones miserables, de las picanterías (toda la escena del pretendido secuestro sucede en una picantería de una zona popular de la capital, cuya dueña es una “zamba” (así la nombra Gamarra) muy alejada de los personajes afroperuanos de las comedias de Pardo y Segura, en su carácter áspero y desencantado). No más “buenas familias” de la clase media con aspiraciones de ascensión social.

Gamarra es, pues, el primero de los autores teatrales peruanos que intenta romper con los cánones de la dramaturgia establecida, tanto del costumbrismo como del melodrama. Si no persiste y se queda en mera posibilidad, es por la particular posición del autor nacional dentro del teatro peruano de la época y de las condiciones que impedían a los autores romper con lo establecido y arriesgarse a recorrer otros caminos, tanto por la reglamentación de los teatros y la censura como por el desinterés del gran público.

10.2. Leonidas Yerovi y la evolución del sainete

Quien tomará la posta será justamente Leonidas Yerovi. Nacido en Lima en 1881, desde joven, alterna entre el periodismo y la poesía y el teatro, con singular éxito desde sus comienzos, con lo que se convierte en un líder de opinión por sus comentarios cotidianos sobre la realidad nacional en el diario *La Prensa*, de clara oposición al civilismo. Poeta afiliado al modernismo iniciado por Rubén Darío, hay en sus versos una combinación muy personal de desparpajo y cinismo con melancolía y añoranza, características que están presentes en su teatro, desde su primera obra, *La de cuatro mil*, “juguete cómico” en un acto, estrenado en Lima con notable éxito en 1903.

Tras su aparente sencillez y tono festivo, la pieza de Yerovi constituye, como las de Gamarra, una crítica frontal a la República civilista. En una pensión ínfima (el paisaje del costumbrismo es ahora ese), una serie de personajes sobreviven con la esperanza de volverse ricos con un “huachito”, un billete de la lotería de cuatro mil soles. Esto da pie a una serie de confusiones y enredos urdidos con singular maestría que, a primera vista, no dejan ver las intenciones del autor, ciertamente más astutas y letales de lo que aparentan. Ninguno de los personajes masculinos de la obra trabaja, salvo el suertero, de quien, por eso, todos los demás se burlan. Todos viven esperando la riqueza inesperada y fruto del azar o de la intervención divina. Y en esta espera, son capaces de cualquier ruindad para engatusar al otro y quedarse con el dinero.

Yerovi muestra a través de sus fantoches una versión deformada de la República Aristocrática, conformada por rentistas que no trabajan y se dedican a la gran vida, o a la política, con resultados funestos para la mayoría del país. El revés iniciado por Gamarra se afina y perfecciona. Si el costumbrismo clásico intentaba construir una sociedad ideal edificada sobre valores sólidos y utilizaba el escenario como cátedra, el teatro de Gamarra y Yerovi se mofa (con un espíritu realmente carnavalesco, en su vocación por el caos y la reversión de roles) de esa sociedad ideal, poniendo en evidencia su doble cara, con una mirada que, detrás del humor, esconde una genuina ira frente a ese Perú “moderno y próspero” que los gobiernos de turno pretendían hacer prevalecer. Los únicos personajes positivos de *La de cuatro mil*, además del suertero (que puede ser visto claramente como un representante de las clases trabajadoras que justamente en esos años empezaban sus luchas por mejores condiciones de trabajo), son las mujeres, viudas o presuntas viudas, convertidas en dueñas de pensiones para poder sobrevivir. El final feliz del “juguete cómico”, que incluye la reconciliación de un matrimonio que claramente no siente amor

alguno el uno por el otro, no engaña a nadie. El ganador del “huachito” nunca compartirá la fortuna con los demás. Y los perdedores seguirán esperando los resultados de la siguiente lotería. No es difícil notar en los personajes de *La de cuatro mil* esa deformación grotesca que, décadas después, culminará en el “grotesco criollo” rioplatense, transformación del sainete en un teatro casi expresionista.

En los últimos años de su vida, Yerovi inició una frecuentación asidua con el teatro de Buenos Aires, adonde esperaba finalmente trasladarse para vivir de su quehacer dramático. Esta sensación se agudiza cuando comparamos sus obras con las de otro autor de éxito y contemporáneo suyo, Manuel Moncloa y Covarrubias, nacido en Lima en 1859, autor de varias comedias y reconocido sobre todo por su trabajo de historiador del teatro peruano y de lúcido crítico de sus problemas, en libros como *Diccionario teatral del Perú* (1905), fuente extraordinaria de información sobre el quehacer escénico en la Lima de esos años. En sus comedias, como, por ejemplo, *Resurrección* (escrita en 1887), Moncloa quita todas las referencias específicamente limeñas, tanto en el lenguaje como en las costumbres, escribiendo además en prosa (a diferencia de verso acostumbrado de las obras de Gamarra y de las primeras obras de Yerovi), en pro de un humor más bien elegante, basado en enredos y personajes/tipo, con los acostumbrados toques melodramáticos.

Las siguientes obras de Yerovi, por ejemplo, *Domingo siete* o *Tarjetas postales*, “juguetes cómicos” también, muestran el mismo ingenio y la misma capacidad escénica de su primera obra, pero no tienen su dimensión crítica y metafórica. Lo que podríamos llamar el “neo costumbrismo crítico” de Yerovi, sin embargo, parece estancarse en sus obras posteriores. Piezas como *La salsa roja* o *La pícara suerte*, si bien escritas con notable manejo escénico y lenguaje chispeante, al perder la ambientación específica de Lima, aspirando a una universalidad que, sin duda, refleja el interés del autor de hacerse un lugar en los escenarios porteños (la segunda de las mencionadas sucede precisamente en Buenos Aires), lo que lo acerca al estilo promedio de los comediógrafos convencionales de la época. Con ello, el teatro peruano parece perder una nueva opción dramática de indudable originalidad e interés.

Decimos “parece” porque en la última obra completa de Yerovi que ha llegado a nosotros, *La gente loca* (1914), el lugar de la acción vuelve a ser Lima, una Lima más bien burguesa, con personajes que pertenecen a los pequeños terratenientes, entre intrigas de amor y dinero. La pieza no logra cuajar del todo, en parte por un lenguaje un tanto estirado y formal (asumido para dejar de lado el verso costumbrista y su sabor festivo

frente a una obra de tesis y seria), y en parte por lastres melodramáticos, típicos de la época y de los cuales hablaremos más adelante. ¿Hubiera evolucionado Yerovi hacia un dramaturgo de la “pieza bien hecha” con ribetes de crítica social, a la manera de los parisinos Scribe o Becque, o Delaferrére, el contemporáneo bonaerense suyo, maestro en este tipo de dramaturgia, sobre todo en obras como *¡Jettatore!* o *Las de Barranco*? Quién sabe. En todo caso, la violencia de su desaparición no dejó lugar a comprobarlo.

Existe otra pieza de Yerovi, inédita hasta su aparición en sus *Obras completas*, publicadas por el Congreso de la República, por decisión de su hija Juana Yerovi y responsable de la conservación de su obra. Se trata de una parodia pornográfica del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, escrita en verso durante la estadía en la cárcel de Yerovi y algunos de sus colegas de *La Prensa* en 1909, por su oposición al gobierno civilista. Estos, para aliviar el encierro y la soledad, le piden al autor que escriba una pieza que debía ser divertida y al mismo tiempo excitante. El resultado, llamado también *Don Juan Tenorio* es todo lo contrario: una pieza sorprendente, de neto sabor surrealista, en la que lo que se pone en escena, obviamente en forma inconsciente, son los traumas y obsesiones sexuales secretas de un limeño de clase media de esos tiempos. Con una imaginación desbordada, con un lenguaje gloriosamente procaz, con un anticlericalismo incendiario, Yerovi crea una obra absolutamente única, que habría maravillado a André Breton o, mejor, a Luis Buñuel. Su Don Juan pierde y recupera sus órganos genitales en forma arbitraria, fornicando sin placer alguno, tanto a mujeres como hombres, en una especie de carrera contra el tiempo, mientras que los padres, maridos y hermanos de las mujeres que ha seducido lo buscan con la intención manifiesta de sodomizarlo. Al verse libre de toda restricción estilística o moral, pues publicar y mucho menos representar el texto eran opciones imposibles, Yerovi muestra su verdadero y extraordinario talento. ¿Habría ganado la partida este Yerovi, irreverente y genial, sobre el comediógrafo artesano y correcto? Obviamente no con la virulencia y ferocidad de este gran texto maldito, pero quizás sí con la libertad de imaginación y la irreverencia. Tristemente, tampoco lo sabremos, pero lo que sí queda claro es que, ya sea siguiendo un camino u otro, Yerovi habría llevado al teatro peruano hacia caminos indudables de cambio.

10.3. Germán Amézaga y el melodrama

Tendríamos que abordar ahora, para hacer un reconocimiento del estado de la dramaturgia peruana antes y después de la muerte de Yerovi, el porqué de la presencia de un género como el melodrama, frente a la carencia de un drama realista y eventualmente naturalista, como sucedería en la misma época en Argentina, Uruguay y México. ¿Qué es

el melodrama y por qué tiene una presencia tan marcada no solo en el teatro, sino también en la literatura, la música, y, eventualmente, la radio, el cine y la televisión?

Pavis (1993) traza el desarrollo de los orígenes del género (“melodrama”, es decir, “drama con música” de preferencia dramática; no olvidemos que en la Italia del siglo XIX, se utilizaba el término “melodrama” para referirse a la ópera) hasta su apogeo en la Francia del siglo XVIII, donde se transforma en “un género nuevo, en una obra popular que al mostrar a buenos y malos en situaciones horribles o tiernas, apunta a conmover al público sin un gran esfuerzo textual (...) La estructura narrativa es inmutable: amor, desgracia causada por el traidor, triunfo de la virtud, castigo y recompensa” (p. 305). El romanticismo francés echa mano del melodrama para hacer una crítica al sistema imperante, en nombre de una justicia que resulta más bien reformista frente a los horrores denunciados, que no toca el origen de los males y busca más bien una reacción emotiva y bien intencionada, que deja incólume al status quo. Pavis anota: “Género traidor a la clase a la cual parece dirigirse; el pueblo, el melodrama sella el orden burgués, recientemente establecido, al universalizar sus conflictos y sus valores y al intentar producir en el espectador una “catarsis social” que desalienta toda reflexión o contestación” (p.306).

Jean Marie Thomasseau (1984) define al melodrama como “un debilitamiento de la tragedia (que) (...) va abandonando poco a poco, (...) sus dimensiones metafísicas, sustituyendo los conflictos psicológicos por debates morales y adoptando una estructura novelesca más patética que trágica” (p. 17). Por su parte, Eric Bentley (1991) tiene una mirada más radical. Después de llamar al melodrama “la catarsis del pobre”, anota que “El melodrama no es un tipo de drama especial o marginal, y mucho menos uno decadente o excéntrico; es el drama en su forma elemental, es la quintaesencia del drama” (p. 216). Indudablemente, se refiere al maniqueísmo de sus personajes, al conflicto entre el bien y el mal, presentado en forma extrema, pero eficaz. Al leer un melodrama típico, uno tiene la sensación de estar frente a un teatro transformador de la sociedad, que pone en escena sus taras y abusos, particularmente hacia los desposeídos o las mujeres, a veces de forma descarnada, pero que no se adentra en las motivaciones económicas o políticas de los hechos presentados, sino más bien en las emociones que estos ocasionan en los espectadores, reduciendo todo a una especie de purificación a través de las lágrimas: la famosa catarsis obtenida por la piedad y el terror, planteada por Aristóteles en su *Poética*, que conduce más bien a una aceptación del orden establecido, después del castigo y la premiación de casos individuales.

Hay una línea directa entre el melodrama escénico del siglo XIX, enarbolado por los románticos del continente latinoamericano (uno piensa, por ejemplo, en *Muñoz, visitador de México* del mexicano Ignacio Rodríguez Galván (1840) y en *Baltasar* de la autora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1858)) y su primera encarnación en la radionovela cubana en la década de 1930, y su posterior apogeo con un paradigma como fue *El derecho de nacer* de Felix B. Caignet, estrenada en 1948 y luego fuente de innumerables versiones radiales, cinematográficas y televisivas. La obra de Caignet sucede en la Habana de esos años, con lo que trae el melodrama al mundo contemporáneo, y toca temas controvertidos y actuales como el aborto, el racismo y la intolerancia, para finalmente resolverlo todo en un clima de perdón generalizado y buenos sentimientos, que dejan el sistema que los ocasiona absolutamente incólume.

El melodrama es, pues, esencialmente conservador en espíritu y “moderno” en sus apariencias. Llega a Perú con las obras de los dramaturgos románticos, en la década de 1860, heredado de sus similares españoles como José Zorrilla o el Duque de Rivas, aunque alcanza su expresión más ejemplar en el teatro de Carlos Germán Amézaga (Lima, 1862-1904). Los románticos peruanos, fieles a los postulados de su movimiento, ambientan sus obras en tiempos remotos o parajes lejanos. Amézaga trae al teatro limeño un aire de modernidad aparente. Además de zarzuelas y sainetes, escribe dos textos fundamentales en teatro finisecular, ambos alejados totalmente del costumbrismo, y ambientados en su época, que hacen que un actor español de paso por Lima, Juan Fasternath, le escriba: “Es usted El Sardou peruano”, en referencia a Victorien Sardou (1831-1908), autor melodramático de gran éxito, que escribe “vehículos” efectistas para Sarah Bernhardt, como *Tosca* (1887). El episodio es narrado por Moncloa (1905, p.11)

El primero es *Sofía Perouskaia*, drama en tres actos y en prosa, escrito en 1899 y estrenado en La Habana antes que, en Lima por la compañía de Antonio Vico, con un éxito que, al decir de la prensa, se repite luego en Lima. Esta es una obra singular dentro de la dramaturgia del siglo XIX y comienzos del XX, pues sucede en un lugar distante, aunque en una época cercana: la Rusia zarista. Inspirado en la historia real, narra el caso de la actriz moscovita Sofía Perouskaia, involucrada por amor en los atentados realizados por los anarquistas rusos para echarse abajo el reinado del zar Alejandro II y que culmina con su asesinato en 1881, y por el cual es ajusticiada, junto con otros miembros del movimiento, en ese mismo año. Es indudable que para Amézaga (cacerista durante la Guerra del Pacífico y exiliado por motivos políticos, luego miembro de la Liga de Libre Pensamiento, junto a González Prada, liberal y masónico y que se convierte al catolicismo

en sus últimos años, con lo que merece el desprecio de Gonzáles Prada) la historia de la actriz anarquista se convierte en el melodrama de una mujer que, inspirada por el amor, se interna en territorios peligrosos que finalmente se aprovechan de ella, y que reconoce antes de morir su error. Resulta fascinante la combinación entre el modelo histórico y la carga ideológica que le da Amézaga, con los tintes melodramáticos que acaban por debilitarlo. Es así que, cuando la protagonista toma conciencia del riesgo que corre su amado por participar en los atentados anarquistas, exclama: “¡No se puede servir a dos amos, al Corazón y a la Patria!” y corre a salvarlo, para morir en el intento.

Su obra más interesante desde este punto de vista es, sin lugar a dudas, *Juez del crimen*, “episodio dramático” estrenado en Lima en 1900, también por la compañía Vico. Ambientada en Lima y en la época del que escribe (primer caso en nuestra dramaturgia en un texto que no sea una comedia), la obra habla de la corrupción, tanto a nivel político como doméstico, en la figura de Antonio que, además de ser representante del partido en el poder (el Partido Civilista que tiene a López de Romaña como presidente) es el médico de cabecera de una familia de clase media, compuesta por un fotógrafo, su mujer y su hijo Federico, un joven abogado que, al inicio de la obra, se ha presentado al cargo de juez del crimen, un alto cargo equivalente al fiscal de la nación. Al final de la pieza, habrá obtenido el cargo para rechazarlo porque resulta indudable que la influencia de Antonio ha sido capital para obtenerlo, por encima de otro candidato que el joven considera más idóneo. Los rumores apuntan, además, a que Antonio es su verdadero padre, al ser amante de su madre. Luego de una escena de confrontación entre madre e hijo, en la que se revela la verdad de las suposiciones, la mujer muere víctima de un aneurisma, uno de los medios de morir favoritos del melodrama, por lo inesperado y fulminante. Antonio y Federico se enfrentan y este último amenaza con matarlo, apuntándolo con un revólver, solo para lograr que el médico le confiese que él es su verdadero padre, lo que deja al joven abogado en la más absoluta desolación. La pieza cierra con una frase típica del más puro melodrama: “Sí, yo soy tu padre, Federico.... ¡Mátame ahora!” y con una didascalia que podría figurar en una antología del género: “Esta última frase dicha con voz estentórea será acompañada a la acción de descubrirse el pecho don Antonio. Federico, mudo, dejará caer el revólver, tapándose los ojos y en la actitud que aconseja el talento de un artista experimentado”. Al ubicar la trama en la Lima del civilismo, Amézaga hace acusaciones muy claras que, sin embargo, terminan diluyéndose en el tremendismo de las verdades reveladas y las culpas asumidas. Quizás la transformación del autor haya contribuido a la sensación de podredumbre presentada en esa “sala decentemente amoblada” que ahora

no hospeda una comedia de costumbres, sino un drama moral. Los personajes de Amézaga, presas de conflictos sociales y morales importantes, terminan refugiándose en el fracaso personal, en la culpa o en el reconocimiento de su impotencia frente a la realidad, que se mantiene incólume, ya sea la sociedad de San Petersburgo o de Lima.

10.4. Clorinda Matto de Turner y su *Hima Súmac*

Resulta fascinante, además, la presencia del melodrama en el primer drama indigenista finisecular, *Hima Súmac o el secreto de los incas*, escrito por Clorinda Matto de Turner, y estrenado en Arequipa en 1884 y luego en Lima, nada menos que en el Teatro Olimpo, en 1888. Desde el *Atahualpa* de Salaverry, no se veía en escenarios peruanos una obra ambientada en el pasado incaico. A pesar de que el “drama histórico en prosa” de la autora cuzqueña, sucede a fines del siglo XVIII, en plena rebelión de Túpac Amaru II que es, además, uno de los protagonistas de la obra. En esta versión, el cacique es un joven soltero y Micaela Bastidas no aparece por ninguna parte para que su figura histórica llene el modelo del galán melodramático de quien está enamorado la protagonista, la joven y virtuosa princesa inca Hima Súmac, que es, además, la guardiana de la llave que abre la puerta a la cueva mágica donde se encuentra oculto el tesoro de los incas, es decir, todo aquel oro que no llegó a Cajamarca para el rescate del inca Atahualpa. La joven es cortejada por un hidalgo español, Gonzalo de Pinar, cuyo único interés es obtener la llave, engañando a la princesa ingenua y pura, con todos los ardidés típicos del villano de melodrama. Este ardid es descubierto por Kis-Kis, guerrero aliado de Túpac Amaru, quien asesina al español. Hima Súmac y los suyos son arrestados y torturados, al mismo tiempo que Túpac Amaru está siendo ajusticiado en la Plaza del Cusco. Melodrama e historia se mezclan para terminar con la muerte de la princesa y su triunfo, pues el secreto de la ubicación del tesoro jamás será revelado. La obra está llena de torpezas, y recursos ingenuos y maniqueos, cosa que sorprende de alguien que describiría unos años después, en su novela *Aves sin nido*, publicada en 1889, el mundo contemporáneo y brutal de la sociedad cusqueña, acusando a gamonales y curas de la explotación de los peones indígenas, novela que ocasionó a la autora la persecución y eventualmente el exilio.

Más de veinte años antes, Emile Zola había dado inicio al teatro naturalista con el estreno de su obra, *Therese Raquin* en 1867, adaptación de su novela homónima. ¿La conocía Matto? ¿Por qué recurrir al melodrama, aun a costa de falsear la realidad histórica, realidad que, además, el público de su época conocía? ¿Qué sentido tiene usar un paradigma histórico como Túpac Amaru II y borrar de la historia a Micaela Bastidas, cusqueña y aguerrida como la autora? Las respuestas nos remiten a algunos de los temas

que aborda esta tesis. Al no tener otros paradigmas dramáticos, o al considerar que los nuevos ocasionarían de inmediato la intervención de la censura y la imposibilidad del montaje, o al enfrentar el problema de la encarnación del personaje de la princesa india en una actriz real, buscando evitar cualquier efecto involuntariamente cómico, probablemente Matto se decidió por esa opción.

También, fiel a los principios del primer indigenismo, optó por remitirse al pasado histórico para crear una sensación de autoestima y revalorización del mundo andino, acudiendo a una figura inspiradora como Túpac Amaru II, que todavía no tenía la fama que le daría sobre todo el régimen velasquista. Pensó tal vez que, a través de los sentimientos y el *pathos*, su mensaje llegaría con mayor claridad y amplitud. Con *Hima Súmac*, Matto llega también a un punto de quiebre. Ninguno de los tres autores que estudia esta tesis elegirá el camino del melodrama (así como tampoco el del costumbrismo) para poner en escena al Perú de su época, lo que implicaba necesariamente una mirada al mundo andino como parte fundamental de un país que había vivido negándolo.

10.5. *El cóndor pasa* de Julio Baudoin y Daniel Alomía Robles

Este “boceto dramático en un acto y dos cuadros”, como es presentado por sus autores, “Julio de la Paz”, seudónimo del periodista y dramaturgo Julio Baudoin (Lima, 1888-1925), responsable del libreto, y el compositor Daniel Alomía Robles (Huánuco, 1871-Lima, 1942), y anunciado como “zarzuela dramática de costumbres y tesis nacionales”, por la prensa, se estrena en Lima, en el Teatro Mazzi, en 1913. *El cóndor pasa* es una primera “vuelta de tuerca” (tres años antes que *Verdolaga*) al repertorio nacional previo, pues rompe con el costumbrismo y plasma las preocupaciones del primer indigenismo en un retrato del mundo andino en tiempos contemporáneos (a diferencia de la *Hima Súmac* de Matto, ambientada a fines del siglo XVIII).

La pieza, según el cronista del número 34 la revista *Variedades* (1913) al reportar el estreno, “aborda valientemente un tema esencialmente nacional”, que es el de la explotación de los mineros andinos por parte de las empresas norteamericanas, dueñas de los yacimientos de la sierra central. Lo curioso es que lo hace en forma de una “zarzuela dramática”, es decir, de una pieza teatral, acompañada de números musicales (el más famoso, la melodía que lleva el título de la pieza), dando resultado a un híbrido no del todo logrado, pero apasionante como documento teatral. El hecho de que no haya sido publicado hasta tiempos recientes, en el 2013, demuestra claramente que la crítica no ha

sabido muy bien qué hacer de él, a pesar de su indudable importancia. Si no lo incluimos entre los textos elegidos para esta tesis, es porque recurre a un estilo básicamente realista a pesar de las canciones y, sobre todo, porque vuelve a refugiarse en los tópicos y mecanismos del más puro melodrama, a pesar de darle algunos toques naturalistas, como el tema de la herencia racial de Frank, hijo de un capitalista norteamericano (de quien ha heredado el cabello rubio) y de la esposa de un capataz indígena.

El uso de la forma de la zarzuela, robada al “género chico”, les permite a los autores la posibilidad de hablar con sorprendente realismo de una situación de explotación y violencia, siendo la música una forma efectiva de “distanciar” (en el sentido brechtiano del término) los hechos, dándoles un aire a la vez real y estilizado que consigue de alguna manera mitigar su impacto. Una fotografía tomada al elenco original en la noche del estreno y publicada en *Varietades* ratifica esta sensación de exotismo, claramente presente en el vestuario y sobre todo en el maquillaje de los intérpretes, de raza blanca o mestiza, exagerado casi hasta el nivel de una máscara y trayendo a la memoria a los *black minstrels* del teatro de revista norteamericano. La hermosa música de Alomía Robles retoma aires y cadencias andinos, pero adaptándolos al gusto del teatro lírico de la época.

Julio Baudoin, autor del libreto, fue un periodista limeño que, luego de trabajar por un tiempo en Buenos Aires, regresa al Perú donde escribe varios artículos en el periódico *La Nación* que denuncian explotación de los mineros indígenas en Cerro de Pasco, reclutados por medio del sistema del “enganche”, el mismo que habrá servido para reclutar a los campesinos andinos que se rebelan en *Verdolaga*. Klarén (2008) define así al enganche:

Sus filas estaban conformadas por campesinos indios de la sierra, a los que se les adelantaba el pago para que trabajaran por un plazo especificado y temporal. (...) Este sistema de mano de obra barata y migratoria se hizo más común después de la Guerra del Pacífico (p. 287).

Baudoin escribe también varias obras de teatro, todas de denuncia de los males sociales y políticos del Perú de su época. A su vez, el compositor y musicólogo Daniel Alomía Robles se dedica desde muy joven a la recopilación y orquestación de melodías populares peruanas, tanto de la sierra como de la selva, como parte integrante de la Asociación Pro Indígena. Más tarde, sus diversas composiciones retomarán las características de la música andina tradicional, reformuladas con sensibilidad contemporánea.

La trama de *El cóndor pasa* gira alrededor de un personaje sui generis dentro de la dramaturgia nacional, un joven minero llamado Frank, que combina rasgos andinos con unos cabellos absolutamente rubios, resultado de su origen. Es, supuestamente, hijo del viejo capataz Higinio y su legítima mujer María, pero, en realidad, su verdadero padre es el dueño de la mina, el norteamericano Mr. King (antecesor del personaje de Mr. Tenny de *Colacho hermanos* de Vallejo, escrita 22 años después, lo que convierte a Mr. King en el primer personaje que representa al imperialismo norteamericano que aparece en nuestra dramaturgia), a quien se enfrenta continuamente por las condiciones de explotación que reinan en la mina. Finalmente, Higinio, harto de las humillaciones que viene soportando por décadas, da muerte a Mr. King, haciendo rodar una inmensa roca, que lo aplasta. El otro dueño de la mina, Mr. Cup busca vengar a su socio y se enfrenta a Higinio, pero Frank sale en su defensa y lo mata. Esta atmósfera de opresión y muerte cambia cuando en el cielo aparece (“pasa”) un gran cóndor, a quien no se veía desde hace mucho tiempo, devolviendo a los mineros las esperanzas de un mundo mejor. Frank exclama: “¡Amparémonos bajo sus alas, él también se ve libre de los indios rubios y quiere reinar en nuestro cielo!”. Félix, otro minero, añade: “Él es potente y trágico y nos vengará”. María descubre que ya no tiene miedo. La obra se cierra con las palabras de Frank: “¡Sintámonos cóndores, seamos como él en la inmensidad de la tierra!” y de Higinio: “¡Sí, todos somos cóndores! ¡Somos cóndores!” (Baudoin y Alomía Robles, 2013, p. 43).

El cóndor pasa anticipa lo que vendrá más tarde: un teatro que quiere poner al Perú moderno en escena, en toda su complejidad y dureza. Para ello, se ve forzado, por las razones ya mencionadas, a la estilización, en este caso, adoptando la estructura y las canciones de la zarzuela típica española. Lamentablemente, el melodrama, aun con tintes naturalistas que le dan un carácter aparentemente más “moderno”, gana la partida, convirtiéndolo en un intento interesante, pero fallido, como sucede con *Hima Súmac*.

10.6. El “drama quechua” cuzqueño republicano

¿Qué sucedía con el teatro en el resto del país durante este período? No existen mayores referencias, pero, podemos suponer, tanto por la existencia de hermosos y grandes edificios teatrales en diversas capitales de provincia, así como por noticias aisladas (por ejemplo, sabemos que *Hima Súmac* de Matto se estrenó en Arequipa antes que en Lima) y por la gran probabilidad de que las compañías teatrales hicieran giras por el interior del país, que existía alguna actividad. Sin embargo, la actividad teatral en el Cuzco, sobre todo a partir de los años posteriores a la Guerra del Pacífico, que, como ha

visto, marcan la aparición del primer indigenismo, reviste un carácter único y de notable importancia. Como anota César Itier (1995), “Desde el siglo XVI se han escrito y representado obras dramáticas en quechua en el Cuzco” (p. 25), pero el período de “existencia regular” que puede ser estudiado empieza en 1896. A partir de ese año, y con mayor actividad entre 1913 y 1919, la actividad dramática en quechua del Cuzco, adquiere regularidad e importancia. ¿En qué consistía esta actividad y cuáles eran sus objetivos y alcances? Itier lo especifica claramente: “Aunque un público popular asistía a las representaciones, hasta principios de los años 20 los autores y una parte importante del público pertenecían a una élite local entonces totalmente bilingüe y que enarbolaba con fervor su ascendencia incaica supuesta o real” (p.16).

La intención de los promotores del “drama quechua” se alineaba, pues, con los postulados del primer indigenismo: devolver a la población andina su autoestima, utilizando el pasado incaico como estímulo y ejemplo. “Los dramas incaicos pretenden en general dar a conocer las virtudes que hicieron la grandeza del Tahuantinsuyo y los vicios que causaron su ruina. Los autores esperan así instruir moralmente al público. Sus contenidos (...) expresan en realidad las aspiraciones políticas de la elite cusqueña de la posguerra del Pacífico” (Itier, 1995 p.27). Esto se reforzaba con el hecho de que todo lo recaudado por las temporadas de estas compañías iba casi en su integridad a causas relacionadas con el avance y educación de la población menos favorecida. “El objeto de las representaciones es siempre juntar fondos para una obra patriótica... sobre todo para obras de modernización de las estructuras urbanas” (Itier, 1995, p.37)

Por ello, a la aparición de una dramaturgia local, se suma la formación de elencos llamados “compañías incaicas”, cuyo repertorio consistía principalmente en *Ollantay*, interpretado en el quechua original y cuya puesta en escena, a juzgar por las fotografías de la época, apostaba a una reconstrucción histórica que tenía más de pintoresco que de exacto. Estas compañías giraron no solo por el resto del país (una de ellas representó *Ollantay* en Lima, en el Teatro Colón en 1921), sino también por territorio boliviano.

Es importante anotar que no se trataba de actores profesionales, sino de miembros de las clases medias y acomodadas cuzqueñas, capaces de actuar en el idioma, y que, por lo tanto, se acercaban a sus personajes de manera totalmente alejada a los excesos y caricaturas que podían encontrarse entre los elencos limeños. Si hablamos en este caso de una “performance de la raza”, utilizando la expresión de Muguercia (2010), se trataría de una valoración y hasta podríamos decir de una exaltación de los rasgos idiosincráticos de la cultura quechua. Claro que, frente al público limeño o del resto del país, que no

comprendía el quechua, las representaciones no pasaban de ser una exhibición exótica y folklórica.

A partir de la década de los 20, aparece una dramaturgia cuzqueña contemporánea, compuesta principalmente por comedias costumbristas en quechua, inicialmente ambientadas en el período incaico, pero que luego reflejan la actualidad contemporánea y van adquiriendo un carácter crítico. “Si bien se trata todavía de educar al público, esta educación cívica ya no pasa por tanto por la proyección, en un pasado casi mítico, de comportamientos públicos ejemplares, sino por la denuncia del gamonalismo que, en la actualidad, mantiene al indio y por ende a la patria, en el atraso” (Itier, 1995, p. 27)

Figura central de esta renovación es Nemesio Zúñiga Cazorla (Cuzco, 1895-1964), sacerdote y dramaturgo, cuyas obras estaban dirigidas, no tanto a la élite cuzqueña, sino a las clases populares, con fines siempre educativos y alentadores. Su obra más conocida es *T'ikahina*, escrita en 1934, basada en una tradición cuzqueña recogida por Clorinda Matto. Ambientada en tiempos incaicos, cuenta una historia de amores prohibidos, muy cercana a los excesos románticos, suicidios incluidos. Silva-Santisteban (1997) anota que las obras de Zúñiga, “son de un moralismo popular e inactual”, pero poseen “una expresión espontánea que, por momentos, roza la verdadera poesía que brota del pueblo cuando opta por lo natural y sencillo” (p. LIII).

Resulta importante resaltar como, dentro del movimiento del drama quechua cuzqueño, los obstáculos que encontraban los dramaturgos limeños para poner en escena al Perú moderno eran virtualmente inexistentes. La posibilidad de hablar directamente en quechua evitaba los estereotipos y caricaturas, la utilización de la historia y la tradición daban a los representantes formas cercanas y orgánicas, y el fin didáctico y no comercial de sus producciones permitía el riesgo, si bien quizás no a nivel formal, sí a nivel de contenidos.

CAPÍTULO 2. “SEÑALES DESDE LA LUNA EN UNA NOCHE DE ESTÍO”

ABRAHAM VALDELOMAR Y VERDOLAGA

“Miseria, tiranía, azotes, despotismo, ignorancia, hambre, muerte.”

“Jorge Brummel, Subprefecto de Coracoa”

Abraham Valdelomar. *La Prensa*, 3/07/16

1. Fragmentos de una obra única

Verdolaga, mi última obra, es también, mi única obra. Creo haber puesto en ella todo mi espíritu, toda mi pasión, todo mi arte. Creo haber concretado en esta obra armoniosa, toda la intensidad profunda de la naturaleza; el alma del campo, el *subscratum* del tiempo. *Verdolaga* es, como un comprimido de Ideas Fundamentales; es, con respecto a la vida, lo que el alcohol es respecto a las viñas; lo que el punto con respecto a la Geometría; hay en ella, “un instante de infinito” (Valdelomar citado en Cabel, 2007).

Estas palabras de Valdelomar, tan contundentes, causan sorpresa, pues se refieren no a una de sus colecciones de cuentos o de crónicas, sino a una pieza de teatro. Es cierto que anteriormente Valdelomar había anunciado (como solía hacer) la publicación y representación de dos piezas teatrales *El vuelo* de 1911 y *La mariscala* de 1916 (escrita en colaboración con José Carlos Mariátegui), pero que solo aparecieron en forma parcial en distintas revistas limeñas, y nunca fueron completadas ni estrenadas. Es también cierto que en varios artículos trató obra de otros dramaturgos contemporáneos como Florencio Sánchez o Maurice Maeterlinck. Sin embargo, al llamar a *Verdolaga* como “mi única obra”, por encima de todo lo escrito hasta entonces, parece apostar por el teatro como el lenguaje ideal para “todo su arte.”

¿Por qué esta elección tan repentina como apasionada por el teatro? Nunca lo sabremos del todo. No solamente porque las palabras citadas más arriba son el único testimonio que nos queda de sus intenciones con *Verdolaga*, sino, y esto es lo más lamentable, porque solo han llegado a nosotros fragmentos del texto, unas quince páginas en total, de escenas aisladas. Personas allegadas a Valdelomar, como Mariátegui y Luis Alberto Sánchez afirman que el autor terminó la obra. El mismo Víctor Raúl Haya de la Torre la menciona, diciendo que es “lindísima” a pesar de su antipatía hacia Valdelomar, a quien llamaba *poseur* (citado en Cabel, 2007). Sánchez indica que el texto fue entregado a la Compañía del Teatro Colón de Lima, para su estreno. Inclusive existe la primera página mecanografiada, que consigna el título, el nombre del autor, la división en actos y

la fecha, 1916. La Escena V del Segundo Acto fue publicada en la revista universitaria *Ariel* en junio de 1917. (Cabel, 2007)

La muerte repentina de Valdelomar impidió ordenar sus escritos. Aparentemente, el manuscrito se perdió, pero los fragmentos que han llegado hasta nosotros evidencian una obra original, madura, absolutamente inusitada para el panorama teatral de la época y no sólo nacional sino también continental. No dudo de que, de haber llegado a nosotros en su forma completa y haberse llevado a escena (aunque el teatro limeño de la época no contaba ni con los actores ni con la noción de puesta en escena que el texto hubiera requerido), habría señalado el comienzo de un teatro peruano moderno, en abierta ruptura con el costumbrismo. Un teatro que pusiera en escena, además, los conflictos sociales y políticos de los años de la República Aristocrática, en manifiesto desafío a la censura de los regímenes militares de las turbulentas décadas que siguieron.

Es cierto que estamos lidiando con un texto del que solo quedan algunos fragmentos, pero el hecho de que algunos de ellos pertenezcan al acto final de la obra, como estaba proyectada, asegura que se trata de un manuscrito que, en algún momento, estuvo terminado. La coherencia del lenguaje, el avance de la trama, la especificidad de los personajes, la precisión de las didascalias: todo lo garantiza. Pienso en un caso similar en el teatro español, el manuscrito de *El público* de Federico García Lorca, escrita en Cuba en 1930, y que fuera editada y representada recién a fines de los años 70, en razón a su contenido que los amigos de Lorca consideraron demasiado osado para la época, por su apuesta por un teatro definitivamente surrealista, “el teatro bajo la arena” y por constituir una confesión de la homosexualidad de su autor en una forma que la sociedad española de la época no hubiera podido tolerar. A diferencia de la pieza de Lorca, que se puede representar por su carácter fragmentado (tiene, como muchas piezas surrealistas, la estructura no lineal de un sueño), *Verdolaga* tiene una estructura aristotélica y una narrativa lineal; por lo tanto, necesitaría de una nueva escritura que ate los cabos sueltos para poder ser llevada a escena.

A partir de los fragmentos de la pieza que han llegado hasta nosotros y de diversas manifestaciones de su autor sobre la realidad política de la época y sobre el teatro de vanguardia europeo que lo impresionó profundamente, intentaremos descubrir sus motivaciones y propósitos. Pienso que, con *Verdolaga*, Valdelomar quiso crear un teatro peruano nuevo, moderno, crítico, inspirado en las vanguardias teatrales europeas del momento, principalmente del simbolismo, encarnado en el autor belga Maurice

Maeterlinck, pero, sobre todo, en el italiano Gabriele D`Annunzio, autor de *La hija de Iorio*, “tragedia pastoril” que tendrá una influencia directa sobre la pieza de Valdelomar.

2. “Un linaje europeo para consolidar un territorio propio”

En ese sentido, me parece particularmente iluminador lo señalado por Mónica Bernabé (2006), quien plantea que algunos escritores latinoamericanos, entre los que se encuentra Valdelomar, hacen suyos obras contemporáneas, no como un ejercicio de alienación e imitación superficial, sino como un camino para romper con la tradición previa y hablar de su presente y su realidad inmediata, en rebeldía contra los rezagos de la cultural colonial que persistía en el mundo literario y artístico de las primeras décadas del siglo XX. Además, así crean la figura de un escritor “raro” (partiendo del modelo de Rubén Darío) de origen provinciano, de clase media, profesional y crítico del statu quo, “cosmopolita”, pero, a la vez, profundamente comprometido con su realidad inmediata.

Lejos de calificar a este movimiento bajo el estigma de la copia o de la influencia ancilar, lo consideramos un aporte decisivo para la consolidación de las respectivas literaturas nacionales. Como en muchos otros aspectos, la literatura hispanoamericana se inventa un linaje europeo con el objetivo de consolidar un terreno propicio para lograr una autonomía que no dejará de mostrar sus límites (Bernabé, 2006, p. 27).

En 1916, cuando escribe *Verdolaga*, Valdelomar había participado activamente en la campaña presidencial de Guillermo Billinghurst, ex alcalde de Lima, que marcó un accidentado paréntesis populista entre los sucesivos gobiernos civilistas, con su mandato desde 1912 hasta que fuera interrumpido violentamente en 1914 por un golpe del mariscal Oscar R. Benavides. En 1912, Valdelomar fue candidato a la Presidencia del Centro Universitario, pero perdió ante Fernando Tola, adversario de Billinghurst. En 1913, Valdelomar es nombrado Secretario de Segunda Clase de la Legación de la República Peruana en Italia. Este viaje lo marcará profundamente, pues le permitió acercarse a la cultura de vanguardia europea. Cuando Billinghurst es derrocado, Valdelomar renuncia a su puesto y regresa a Lima, donde mantendrá una actitud crítica frente al mandato de Benavides. En un artículo, publicado en *La Prensa* en 1915, escribe lo siguiente:

Porque no se puede llamar república a esta merienda de negros, a esta espantosa pesadilla de cien años, a esta alucinación de alcohólico, a esta zambra trágica, a esta danza macabra, a este escenario de *marionetes* (SIC) locos, a este fantástico manicomio, a esta feria ridícula, a este libertinaje impúdico, a esta jaula de monos

y loros, a esta opereta de cien años, monótona, desordenada, inconexa y tenebrosa, donde el crimen, el hurto y la tiranía se han dado la mano para producir este ciclo que comienza con Bolívar y termina con Benavides (Valdelomar, 2001, volumen 2, 1p. 431).

Son también los años de las primeras protestas obreras, de la formación de sindicatos, de enfrentamientos entre trabajadores de las haciendas azucareras y el ejército y la policía (como el que se produce en Chicama, en 1912, con incendios de cañaverales y varios muertos). Como señalan Contreras & Cueto (2015), a esto se suman varias revueltas de campesinos indígenas del sur del país, enfrentados al poder centralizado por la tenencia de las tierras, entre 1915 y 1920, también motivo de violentos choques con el ejército y la gendarmería nacional.

Este es el trasfondo de *Verdolaga: tragedia pastoril en tres actos*. La acción de la pieza dramática sucede “(...) en las campiñas de Ica, donde la Naturaleza me hizo nacer para que fuera su Intérprete” (Valdelomar citado en Sánchez, 1969, p. 196). La locación exacta es una hacienda en la campiña iqueña, propiedad de Damián, viejo hacendado, en los tiempos en que la obra fue escrita. Al inicio de la misma, se ha producido un enfrentamiento entre los campesinos indios de la hacienda y las fuerzas del orden, que ha dado como resultado el arresto de varios de ellos que se encuentran encerrados en “el cepo” (el calabozo) y la muerte, a manos del ejército, del joven campesino indio Membrillejo.

3. Poner el presente en escena

Tendríamos que señalar aquí la determinante ruptura que realiza Valdelomar, tanto temática como estilística, con el teatro anterior. Previamente, con la excepción del período del teatro romántico, todo tema, fuera el enfrentamiento entre caudillos, la situación caótica de la prensa, las intrigas políticas o la situación de la mujer era tratado en forma cómica, respetando las reglas del credo costumbrista. Una tradición clásica afirmaba que solo se podía hablar del presente en comedia, y que temas más políticos y coyunturales solo podían ambientarse en épocas pasadas o lugares lejanos, lo que se ve claramente en los dramas de nuestro romanticismo. Estos principios provienen de la *Poética* de Aristóteles y constituyeron la regla tradicional dentro del teatro clásico y los primeros albores del teatro moderno, a los que pertenece el costumbrismo. Es por eso que, en algunas comedias de Segura, como *Un juguete* o en *Ña Codeo* de Gamarra, el

aspecto supuestamente cómico de la trama pareciera estar a punto de quebrarse para dar paso a un amargo realismo.

¿Cómo hablar del presente, entonces? ¿Cómo traer al escenario no solo conflictos urgentes y abrumadores en su violencia, sino también a nuevos protagonistas que no encontraron lugar en el escenario costumbrista, obreros y campesinos, pero, sobre todo, la mayoría indígena, protagonista insoslayable luego de la debacle de la posguerra, y que hasta ese momento había estado totalmente ausente del teatro peruano, fuera de intentos que, sin embargo, ambientaban sus historias y conflictos siempre en el pasado? ¿Cómo encarnarlos en escena, lejos de la caricatura racista? ¿Cómo lidiar con su idioma, el quechua, y su castellanización que normalmente producía efectos cómicos de clara intención denigratoria? Un primer ejemplo de esto es el personaje del guardia que viene a arrestar a los inquilinos morosos en *Ir por lana* de Gamarra. Claramente de origen andino, su pronunciación particular del castellano, lo que más tarde se llamaría denigratoriamente “mote” en referencia al deajo serrano, añade un componente cómico. ¿Podían hablar de esa manera los personajes andinos en un drama?

Es interesante comparar esto con lo que sucedería algunos años más tarde en el teatro argentino, con el “grotesco criollo” de Armando Discépolo, en obras como *Stefano*, donde el habla particular de los inmigrantes italianos, el “cocoliche” pasaba de ser motivo de mofa a un elemento de indudable dramatismo, pues el lenguaje mismo expresaba la alienación de sus personajes, su profundo desarraigo. Esto no sucedió en el teatro peruano.

Para Valdelomar, el desafío es claro y urgente. Para hablar en escena del Perú moderno, convulso y complejo, el modelo costumbrista no sirve; tampoco el romántico y su derivado, el melodrama. Es aquí donde, como lo plantea Bernabé, este *dandy* bohemio, pero profundamente preocupado por la realidad política inmediata, resuelve afiliarse a una vanguardia europea para hablar de su circunstancia. Así, se trata de romper con modelos coloniales para hablar de los rezagos de ese mundo colonial, tanto a nivel social como literario.

Valdelomar opta por el simbolismo para su obra teatral, a contracorriente del teatro que se escribía y montaba no solo en el Perú, sino en el resto del continente. En Argentina, Uruguay, México, se apostaba por variantes del naturalismo, la vanguardia creada por Emile Zola en la Francia de fines del siglo XIX, que llevaba a escena conflictos y personajes contemporáneos con una exactitud pretendidamente científica y una posición crítica frente a la sociedad burguesa que se escondía detrás de los oropeles de la *Belle*

Epoque. Podemos verlo en obras como *Barranca abajo* de Florencio Sánchez, *El león ciego* de Ernesto Herrera o *La venganza de la gleba* de Federico Gamboa.

Reproducción fotográfica, énfasis en los aspectos patológicos, determinismo férreo son características que podíamos encontrar en las obras de Florencio Sánchez, el dramaturgo uruguayo, principal figura del drama naturalista latinoamericano, cuya obra Valdelomar conocía muy bien, pues en 1916 la compañía de comedias argentinas dirigida por Arturo Mario había representado, en el Teatro Municipal y luego en el Colón un ciclo de las obras más representativas de Sánchez, entre las que se hallaban su obra maestra, *Barranca abajo* y también *Los muertos*. Luis Alberto Sánchez (1969) escribe sobre la visita de la compañía Mario:

Por esos días actuaba en el escenario del Municipal, de donde pasaría al Colón, la compañía de comedias argentinas dirigida por Arturo Mario y María Padín. (...) La compañía nos hizo el regalo de darnos a conocer (...) los dramas de Florencio Sánchez, desde *M'hijo el doctor* hasta *Los muertos*, pasando por *Nuestros hijos* y *Barranca abajo*. Teatro espeluznante, Ibseniano y pampero, en el que aquel pobre Florencio, de tan desgarradora existencia, volcaba sus preocupaciones, sus problemas y sus inquietudes (pp. 194-195).

Justamente, sobre *Los muertos*, Valdelomar (2001) escribió un elogioso artículo en *La Prensa* el 17 de julio de 1916, en el que se refiere al texto del autor uruguayo con estas palabras: "(...) Lo más trágico en estas obras de Sánchez es que todos los personajes tienen razón. (...) Por eso, la obra dramática de Florencio Sánchez es grande, robusta, lógica, humana, eterna; porque es cruel y piadosa..." (Volumen 2, pp. 465-466).

4. La inspiración simbolista

Valdelomar ya había expresado su profunda admiración por el simbolismo en una serie de artículos en los que alababa el drama de Maeterlinck y D'Annunzio, haciendo suya la visión simbolista del creador. En una carta a J. Falconí Villagómez del 22 de octubre de 1916, escribe lo siguiente: "Hoy no basta ser apreciable escritor. Se necesita ser un innovador, un conocedor del Misterio de las Verdades Definitivas, un buceador de la incógnita trascendental. Debe ser Maeterlinck y no Benavente o Felipe Trigo" (citado en Ángeles, 2007, p. 184). La estadía en Europa indudablemente contribuyó a un mayor conocimiento y adhesión al credo simbolista en la dramaturgia y la puesta en escena.

Inspirado en el simbolismo poético de Mallarmé, el teatro simbolista nace en Francia en la década de 1880, en abierta pugna con el naturalismo, planteando "la

introducción del subjetivismo total en el drama – ese modelo de una realidad supuestamente externa” (Gerould, 1985, p.7). El simbolismo traía consigo, pues, una mirada profundamente personal, en contraposición a la supuesta objetividad científica del naturalismo. El autor belga Maurice Maeterlinck, padre del simbolismo escénico, había escrito lo siguiente:

Lo primero que notamos en el drama actual es la decadencia, hasta podríamos decir la parálisis imparable de la acción externa. Luego notamos un deseo pronunciado de penetrar cada vez más hondo en la conciencia humana y colocar los problemas morales en un alto pedestal. Y finalmente, la búsqueda aún tímida y balbuceante de una nueva belleza que será menos abstracta que la anterior (citado en Gerould, 1985, p.8).

En abril de 1912 Abraham Valdelomar (2001) escribe lo siguiente:

Dos son los elementos esenciales para que se produzca una obra artística: el hombre y la naturaleza. El arte es la naturaleza vista a través de un espíritu especial. Y como ella es eterna e inmutable, igual para todos, el más artista será el más sensible. Éste a producir su obra no hace más que devolver a la naturaleza lo que ella le dio en ritmo, en la línea, en la luz, estos dos elementos que el artista ha humanizado, haciendo que por su arte la naturaleza sea accesible en belleza a los demás hombres. Una obra de arte será más grande cuando el artista sea más sensible, cuando su espíritu sienta más la naturaleza. (...) Habrá que dar un salto desde Shakespeare hasta Maeterlinck y D'Annunzio, hasta Maeterlinck, sobre todo, para reconocer un arte nuevo en literatura, una senda misteriosa que se abre ante nuestro espíritu, que nos dice algo que no está en las palabras, que es como si de improviso viéramos señales desde la luna en una noche de estío (Volumen 1, p. 255).

Refiriéndose, específicamente al teatro del escritor belga, Valdelomar (2001) añade lo siguiente:

Maeterlinck representa en el arte humano el más audaz de los pasos hacia un misterioso porvenir. Es el punto culminante, la mayor originalidad, la más grande sutileza, la más trágica encarnación de la naturaleza dolorosa y presentida. Hay en ese misticismo de Maeterlinck, el sueño al lado de la más pura poesía, de aquello que parece girar entre velos de azul, algo impreciso, vigoroso, divino, que es pintura de la realidad en medios tintes de maestro, bajo tonalidades no artificiosas sino maravillosamente escogidas (Volumen 1, p.256).

El otro nombre que encontramos mencionado con profunda admiración en los artículos de Valdelomar, sobre todo después de su estancia en Italia, es Gabriele D'Annunzio (1863-1938), el poeta, novelista y renovador del teatro italiano con piezas como *La ciudad muerta* (1898) y *La hija de Iorio* (1904), que tendrá una notable influencia en *Verdolaga*. Buscando inspiración en la tragedia griega, el teatro de D'Annunzio aspira, sin embargo, a la creación de una “tragedia moderna”, “una nueva forma de teatro que encuentre una relación entre el presente y el pasado, entre las inquietudes modernísimas de los personajes d'annunzianos y los héroes trágicos de Esquilo y Sófocles [Traducción propia]” (Giovanni, 1995, volumen I, p. XV). Esto constituye “un desafío total ya sea al teatro del salón burgués (...) al teatro de boulevard, como a las estrategias naturalistas y veristas [Traducción propia]” (Puppa, 2015, p. 77). En *El renacimiento de la tragedia*, escrito en 1897, D'Annunzio afirma que “El drama no puede ser sino un rito o un mensaje” (Citado en Antonucci, 1995, p. XVII). En 1917 Valdelomar (2001) escribe lo siguiente:

Cuando apareció ante el sorprendido público italiano la maravillosa tragedia de Gabriele D'Annunzio, *La ciudad muerta*, la crítica se preguntó inquieta y desconcertada qué espíritu extraño a todo lo viviente había puesto en aquella obra breve y perfecta como un mármol. (...) Se preguntaban de dónde había surgido aquella reencarnación de las formas pasadas que tan hermosamente engalanábanse con los arreos nuevos, en qué ambiente de armonía suprema se había creado aquel platoniano conjunto lleno de la gracia griega y la fuerza latina, porque *La ciudad muerta*, aquella tragedia fina como una lágrima, (...) Es la muerte, la muerte perenne que, en su símbolo más puro, renace coronada de vida. Es en suma la naturaleza inmutable en su esencia y voluble en su aspecto formal (Volumen 1, p. 256)

A pesar de su manifiesta admiración por el teatro de Maeterlinck, Valdelomar decide escribir siguiendo el paradigma d'annunziano. El teatro hace una aparición algo tardía en la obra del poeta y novelista italiano, coincidente con su relación con la notable actriz italiana Eleonora Duse. Escribe su primera obra dramática, *La ciudad muerta* en 1896, siguiendo los postulados de la tragedia griega, pero trayéndolos al mundo contemporáneo. Sin embargo, es solo en 1903, con la publicación de *La hija de Iorio, tragedia pastoril en tres actos* que D'Annunzio halla su voz propia dentro del teatro simbolista. La pieza está ambientada en los Abruzzos, tierra original del poeta, un paisaje campesino, agreste, cargado de animismo y tradiciones populares, donde se desarrolla

esta historia de un “amor prohibido” cargado de referencias locales y marcado pintoresquismo folklórico: “Vuelve a aquella tierra de los Abruzos que lo vio nacer, tan fértil en tradiciones y consejas, tan intensa de ambiente. Quiere hacer una ofrenda a sus muertos, a su “gente entre el mar y la montaña” y les consagra “un canto de la antigua sangre”. El mismo D’Annunzio había escrito en el prólogo a su pieza dramática:

Todos los dramas y todos los idilios, todas las imágenes de la alegría y el dolor de nuestra gente se ven aquí como en un poema visible. Y en cada uno de estos seres, el artífice deja entrever un alma sin límites, el misterio de las sensaciones confusas, la profundidad de la vida inconsciente, los prodigios del sueño involuntario heredado (Citado en Baeza, 1999, p.14).

El “poema visible” de *La hija de Iorio* se centra en la pasión repentina y destructiva entre el pastor Aligi y la hija del mago Iorio, Mila, a su vez maga y meretriz, que lo lleva a abandonar a su novia en la boda y luego enfrentarse a su propio padre, Lázaro, también amante de Mila, a quien mata en un posterior enfrentamiento. Condenado a muerte por el crimen, Aligi es salvado a último momento por Mila, quien se declara culpable del asesinato, lo que lo lleva a morir en la hoguera, en un sacrificio de amor y redención. Toda esta historia se realiza en medio de la reconstrucción (un tanto falseada por D’Annunzio) de un mundo campesino, violento, supersticioso, primordial. Sin embargo, el lenguaje utilizado, como sucederá en *Verdolaga* y en la mayoría de los textos del teatro simbolista, es barroco, lírico, artificial, absolutamente lejano de cualquier intento de reproducción naturalista.

5. Una tragedia pastoril iqueña

“Concebida por obra y gracia del espíritu del Artista, en la aldea de San Andrés de los Pescadores, 1916” (Valdelomar citado por Cabel, 2007, p. XII), *Verdolaga* es también “una tragedia pastoril en tres actos”, ambientada en la campiña iqueña. Cada acto sucede en un momento preciso de un solo día: el primer acto, durante “El amanecer en el campo”; el segundo, en “el crepúsculo en el campo”; y el tercero, en “una noche en el campo”. Por los fragmentos que han llegado hasta nosotros, podemos inferir que la obra narra un episodio posterior a un enfrentamiento entre los peones de la hacienda de Don Damián con las fuerzas del orden, a raíz de una huelga. La obra contrasta el mundo de los peones indígenas (Valdelomar los llama “serranos” en una de las acotaciones), marcado por la explotación y la violencia, con el de los hacendados, decadente y feroz, centrado en la figura de Maura, la hija de Don Damián, que mantiene una relación adúltera con

Osián, esposo de Elia, la otra hija del hacendado y que ahora ha enloquecido y vaga perdida por los campos. Pareciera que la obra culminaba con un nuevo hecho violento, la venganza de Espigua, “vieja india” por la muerte de su hijo Membrillejo, peón asesinado por la policía, contra alguno de los miembros de la familia de terratenientes (la anciana en un momento canta: “Espigua mata al traicionero.”). Podríamos decir que la historia de Maura, con sus imágenes de locura e incesto, está muy cerca al melodrama simbolista de D’Annunzio, mientras que el tema de la revuelta campesina es algo totalmente ajeno a la obra simbolista en general (en la que no existen referencias concretas a enfrentamientos políticos), y plantea la originalidad y el interés de la pieza de Valdelomar, como veremos más adelante.

¿Por qué ese título? ¿Cuál es el significado exacto de la palabra? De acuerdo a la Real Academia Española (2018), se define de acuerdo a las siguientes acepciones:

verdolaga. Del mozár. *berdiláqaš*, y este del lat. *Portulca*, infl. por verde y el mozár, *vialag*, aulaga.

1. f. Planta herbácea anual, de la familia de las portulacáceas, con tallos tendidos, gruesos, jugosos, de 30 a 40 cm de largo, hojas sentadas, carnosas, casiredondas, verdes por el haz y blanquecinas por el envés, flores amarillas, y fruto capsular con semillas menudas y negras, que es planta hortense y se usa como verdura.
2. f. verdura (|| hortaliza). U. m. en pl. como verdolaga en huerto.

Podríamos decir que Valdelomar utiliza la palabra en el sentido más amplio de “vegetación” o de “mundo vegetal”. ¿Por qué este título para una obra que habla del mundo de las haciendas de la costa peruana con su carga de explotación y violencia? Justamente, el mundo de la naturaleza, tanto vegetal y animal, es comparado de manera desfavorable con el mundo de la civilización humana, cruel y despiadada. Ya José Carlos Mariátegui (1967) se había referido al panteísmo de Valdelomar en su ensayo “El proceso de la literatura” en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*:

Era Valdelomar demasiado panteísta y sensual para ser pesimista. Creía con D’Annunzio que “la vida es bella y digna de ser magníficamente vivida.” (...) Un sentimiento panteísta, pagano, empujaba a Valdelomar a la aldea, a la naturaleza. (...) Valdelomar es singularmente sensible a las cosas rústicas. La emoción de su infancia está hecha de hogar, de playa y de campo. (...) Impresionismo: esta es, dentro de su variedad espacial, la filiación más precisa de su arte (pp. 250-251).

Por ejemplo, en la escena V del primer acto, la enloquecida Maura le dice a su aya india Águeda:

La fruta, la jugosa fruta, la alegre fruta. La fruta no está enferma. La fruta no llora; no tiene dolores, no tiene corazón... Los árboles, Águeda, son buenos. Los árboles no dañan. ¿Por qué no te casas con un árbol? Un árbol no te haría sufrir como Claudio. (...) Tú debes casarte con un árbol. Tú eres, Águeda, la Señora Durazno (Valdelomar, 2007, p. 34)

La campiña iqueña no es un lugar de coordenadas cotidianas, sino más bien “el punto del espacio en el cual el destino engendró en el tiempo la muerte”: son palabras de Valdelomar (2007, p. 22). Estamos en plena geografía simbolista, donde en una de las paredes de la terraza de la hacienda representada, se ve “el altar y el crucificado Nuestro Señor de Luren, mientras que el sol —niño todavía— cae en pedazos desiguales y blancos y juguetea sobre la escena” (Valdelomar, 2007). Asimismo, los personajes populares, peones y sus familiares, llevan nombres como Diamela, Espigua, Saraja y Moscatel, nombres de plantas, de vinos. En el diálogo inicial entre Moscatel, “viejo indio” y Diamela, “criada india”, queda claramente establecida esta dicotomía entre la pureza del mundo natural y la violencia endémica de la civilización humana:

DIAMELA: (...) Los animales no se portan mal nunca. Van siempre juntos. (...) Pero los animales no pelean.

MOSCATEL: ¿Qué no pelean? ¿Y los gallos? ¿Y los alacranes? ¿Y las mismas palomas?

DIAMELA: Bueno, pelean por las hembras. Por las hembras ya es otra cosa... Los hombres también pelean por las mujeres.

MOSCATEL: Pero los animales luchan cara a cara. Los carneros frente a frente.

DIAMELA: Cierto, ¿pero las víboras? ¡Ah! Las víboras son malas, malas de raza. Tienen el veneno en la boca... Las víboras vencen con malicia. Las víboras odian a los sapos, los engañan, los atraen y ¡zas! Se los tragan.

MOSCATEL: Y todos tienen su castigo. El alacrán mata a la víbora...

DIAMELA: Y el hombre mata al alacrán...

MOSCATEL: ... ¡y el patrón mata al hombre! (Valdelomar, 2007, pp. 26-28).

Es indudable, pues, que la atracción de Valdelomar por el simbolismo en general, y por el drama d'annunziano en particular, conecta con el espíritu panteísta del que habla Mariátegui y que podemos encontrar especialmente en sus cuentos. Sin embargo, ¿es esa la única razón de su opción por el credo dramático simbolista para su obra mayor? Creo que el asunto tiene muchas más aristas y nos dice mucho sobre los problemas que tendrían que enfrentar en los años venideros al intentar crear un teatro peruano moderno,

que reflejara la violencia de la realidad social que, hasta el momento en que Valdelomar escribe su “tragedia pastoril”, había estado ausente de nuestra dramaturgia. Esto trae consigo, particularmente, el tema de la representación escénica del “otro”, en este caso, del mundo indígena, totalmente ausente de nuestros escenarios, fuera de representaciones del pasado incaico, debidamente idealizadas y distanciadas.

Lo primero que tendríamos que notar es que, aun tratándose de una historia que transcurre en una hacienda del sur del Perú, Valdelomar no elige a peones afroperuanos, que eran claramente, sino la mayoría, los que se asociaban más a ese mundo. En todo momento se refiere a “indios” y “serranos”, indudablemente presentes en esa realidad, debido al sistema del “enganche”, que consistía en arrebatar a campesinos indígenas de sus comunidades andinas para forzarlos a trabajar en las haciendas de la costa. Sin embargo, la elección de Valdelomar apunta más a la descripción del mundo propiamente andino. Allí empiezan las dificultades: ¿cómo representar ese mundo que tiene, además, una lengua propia? ¿Cómo hacerlos hablar y relacionarse?

Al no tener paradigmas teatrales realistas que seguir, Valdelomar encontró en el lenguaje poético y metafórico del simbolismo (que le era, además, absolutamente idóneo, como podemos comprobar en sus cuentos) una manera de empezar a hablar del Perú moderno en escena, un territorio verdaderamente inexplorado. Es interesante anotar que, inclusive en las piezas teatrales escritas y representadas por los representantes del movimiento del drama quechua, que se dio en el Cusco entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, estudiado detalladamente por César Itier (1995), todas las obras, sin excepción, transcurren en la época incaica, a pesar de ser escritos por dramaturgos contemporáneos. Ninguno habla de la realidad de la población indígena en esos años. Es cierto que se argumentaba que la elección del pasado incaico apuntaba a una afirmación de la autoestima sustentada en la gloria pasada, pero, en mi opinión, se debe sobre todo a la dificultad de representación de ese mundo, al carecer de paradigmas a seguir, y sobre todo al enfrentarse a temas de censura y conflicto. La posición de Valdelomar (2001) frente al llamado en esos años “el problema del indio”, era clara y ampliamente expresada por el autor en diversos artículos y conferencias:

Los de hoy somos los conquistadores de ayer. (...) Quien escribe estas líneas conoce la sierra del Perú y ha visto latente, palpable, indiscutible y clamorosa la esclavitud del indio peruano. El indio está a la merced de cualquiera. Él no tiene casa ni hacienda, ni ropa ni sembrío. Su mujer no es el fruto de un amor cultivado. Para eso está el patrón que ha de celebrar los ritos matrimoniales antes que el

marido: sus hijos pertenecen a los hijos del patrón; su ganado es de la hacienda del patrón; y, cuando quiera rebelarse, su cuerpo será de la bala del patrón. Póngase la mano en el pecho cada ciudadano del Perú, aquellos que conozcan la vida del pobre indio, y responda, pensando en sí, si la vida de los indios es vida, y si semejan más a los hombres que a los animales (Volumen 1 p. 142).

Hay también una añoranza del imperio incaico, de clara impronta indigenista, convertido en un sueño de la criada india Diamela:

Cuando sueño, soy otra. Tengo lindos trajes, me veo en unos grandes palacios de piedra forrados en planchas de oro. Hay muchos servidores con grandes túnicas. (...) Sale un rey, un gran rey a quien no se puede mirar de frente... Por la ventana se ve pasar llamas cargadas de riquezas y se oye un sonido de queñas... Me paseo por el palacio lleno de luz de una luz que no se ve pero que ilumina (Valdelomar, 2007, p. 28).

Sin embargo, este es solo un sueño del que Diamela “no quisiera nunca despertar”. Esto recuerda a lo escrito por Valdelomar en un manuscrito inédito, publicado por Cabel (2007) en su prólogo, “El último acto de Verdolaga”:

Hace cinco años, visitando la capital de los Incas (...) concebí la idea de escribir una novela incaica para resucitar, aunque fuese pálidamente en la vida y breve de un libro, el esplendor del extinguido imperio. (...) Aquel ensueño audaz concebido en un momento de fervor patriótico y orgullo de mi Raza, pasó cuando quise poner en las carillas mi propósito. Dime cuenta de la magnitud de la obra (...) Jamás se ocuparon de su Raza sus hijos. En el Perú hemos hecho literatura de imitación, y como tal mala y exenta de toda personalidad (pp. 10-11)

En Verdolaga, Valdelomar trae a escena el estado actual de esa raza, lejano de cualquier sueño, con sus conflictos descarnados, por primera vez en el teatro peruano (con la excepción, como ya lo hemos visto, de *El cóndor pasa* de Baudoin y Alomía Robles, en su particular estilo). Al escuchar los lamentos de los peones en el cepo, se da este diálogo entre Maura, la loca hija del terrateniente, y su aya Águeda:

MAURA: (...) ¿Quién llora, quién, quién se queja, Águeda?

AGUEDA: Es abajo, hija mía, en el calabozo; los que están en el cepo, los serranos, los de anoche...

MAURA: ¿Hay aquí gente que llora? Los que lloran son mis hermanos. Los que se quejan son mis hermanos. Nuestros verdaderos hermanos son los que lloran, cuando nosotros lloramos (Valdelomar, 2007, p. 33)

Más notoriamente, en la narración de la “vieja india” Espigua, de la muerte de su hijo Membrillejo, peón de la hacienda, a manos de las fuerzas del orden, se observa una verdadera ruptura con todo lo que se había escrito antes en el teatro peruano (en el sentido de que no existen ejemplos previos de la narración en escena de hechos de violencia contemporáneos, que impliquen una referencia a la violencia política), y muestra indudable de la maestría de Valdelomar y de su firme decisión de hablar del Perú contemporáneo:

ESPIGUA: Yo estaba en el rancho; el fogón ardía; el humo salía de la olla; el perro estaba ladrando junto a la quincha; y se me paró el corazón. ¡Membrillejo! ¡Membrillejo!... Oí la voz de mi hijo Membrillejo que me decía: Madre, me están matando. Madre, me están clavando un puñal en el corazón... Dos días buscándolo por los cercos, por los callejones, por el monte. ¡Membrillejo! ¡Membrillejo! ¿Dónde te has escondido? ¡Hijo! ¡Membrillejo! Entonces llegué al río y columbré los gallinazos con sus alas; estaban comiendo de un bulto yapestaba mucho a la orilla del río. Se espantaron y fueron a pararse en los pájarobobos... Apestaba. Tenía la cabeza entre el agua y el cuerpo sobre la grama... (...) Yo lo conocí porque tenía la herida en el corazón, morada, llena de moscas... Apestaba mucho. El sol bien fuerte. Parecía que estaba sudando. Le limpié el sudor con mi manta y lo besé en la boca al pobrecito hijo de mis entrañas... Apestaba... Estaba como podrido... Lo mataron. ¡Membrillejo! ¡Membrillejo! ¡Membrillejo! (2007, p. 31)

Valdelomar, al seguir el modelo simbolista d'annunziano, cumplía con el proceso señalado por Mónica Bernabé, la apropiación de una estética europea, cosmopolita, para hablar de la propia realidad. Su *Verdolaga* es un primer intento, brillante y trasgresor, de construir un teatro peruano moderno, alejado de los tópicos del costumbrismo y firmemente anclado en la dura realidad social de su época.

Que se haya perdido el manuscrito de obra tan esencial para la historia de nuestro teatro es, ciertamente, una tragedia. Sin embargo, uno se pregunta si en la Lima de 1916, un texto como *Verdolaga* podía montarse. Y cómo. Ya en 1911, Valdelomar (2001) escribía al respecto:

Curiosa es la manera cómo ha ido decayendo en Lima el buen arte del teatro. A las últimas compañías buenas que tuvimos, salió al encuentro el arte rápido, descolorido y convencional del cinematógrafo, que ofrecía una velada por precios ínfimos, comparada con la de los artistas de carne y hueso y talento que trabajaron

en los teatros. El fenómeno se operó y buena parte del público limeño inconscientemente frecuenta los cines. Las compañías dramáticas empezaron a llegar a Lima y a fracasar, el público divertido con el claroscuro de los cines no podía resistir la luz plena de los teatros y, acostumbrado a la rapidez cinematográfica de las proyecciones, se fastidiaba soberanamente ante las producciones de Ibsen, Sudermann, Benavente y Maeterlinck. Y así se fue acabando poco a poco en Lima el arte teatral. (...) La compañía del Municipal en tanto ha estrenado ante diez personas *El hogar* de Sudermann, y como no quiere pérdidas, le va hacer competencia a las bailarinas y a las películas y va a poner en escena mañana *Don Juan Tenorio*, pasado mañana *La Pasión del Señor*, y al día siguiente por la noche *Don Álvaro o la fuerza del destino*, repetirá además todas las obras de don José de Echegaray (Volumen 1, p. 156).

Las compañías a las que se refieren eran, claramente, europeas o del resto del continente que, ocasionalmente, incorporaban a sus filas a actores nacionales, a diferencia de las pocas compañías locales, dedicadas a la comedia y al teatro de revista. Hay testimonios de que Valdelomar había entregado el texto terminado de *Verdolaga* a la compañía teatral Mario, conformada en su mayoría por actores argentinos, a los que había visto representar las obras de Florencio Sánchez el Teatro Colón de Lima. Sin embargo, nunca fue representado. ¿Censura? ¿Dificultad de encontrar el tono actoral justo de parte de los actores porteños? ¿Lenguaje escénico demasiado avanzado para el público limeño y por lo tanto riesgoso para la omnipotente taquilla? Nunca lo sabremos.

Su repentina muerte nos privó, entre otras tantas cosas, de la posibilidad de la creación de un teatro peruano moderno y relevante, renovador tanto a nivel de estilos como de contenidos. Es importante notar que, en los años venideros, desde 1916 hasta los primeros años de la década de los 50, poetas como Ricardo Peña Barrenechea, César Vallejo y Juan Ríos intentarán crear un nuevo teatro, de lenguaje poético y metafórico que, sin embargo, reflejara críticamente y denunciara la brutal realidad de sus días. El hecho de que estas obras, salvo una, no han tenido hasta ahora montajes profesionales que les hagan justicia es una clara señal de que el problema del autor nacional está muy lejos de haber sido resuelto contundentemente.

CAPÍTULO 3. “SAL DE PIEDRA Y SAL DE SOMBRA”. RICARDO PEÑA BARRENECHEA Y *BANDOLERO NIÑO*

“Yo sigo siendo niño / curioso e insaciable por las cosas humanas.”

Ricardo Peña Barrenechea, *Regalo de Pascua* (1935)

1. De Eguren a Lorca

Nacido en Lima en 1896, donde muere tempranamente en 1939 víctima de una enfermedad pulmonar, Ricardo Peña Barrenechea escribe una poesía particular, inspirada ciertamente en el ejemplo de Eguren¹³. De su obra, dirá lo siguiente: “La poesía no es evasión ni es esencia, ni es anécdota. La poesía es gozo íntimo, exaltación, visión angustia” (citado en Silva-Santisteban, 1989). Luego se apropiará de estilos y formas pertenecientes a la poesía española clásica, y más tarde de la modernista de inspiración popular, pasando de Góngora a García Lorca. Ricardo Silva-Santisteban (1989) habla de su “predilección por el romance” y del “fresco sabor de las canciones populares, hacia las que el lirismo de Peña es tan proclive” (p. 261).

Aunque no existe ningún testimonio de su parte, resulta evidente, al leer sus poemas y su teatro, la influencia de García Lorca sobre la obra de Peña. Revisando el esquema métrico publicado al final del texto de *Bandolero niño* en la *Antología general del teatro peruano*, la presencia recurrente del romance como forma métrica más constante (acompañada de romancillos, redondillas y sonetos) nos remite a los paradigmas españoles, pero lejos de la severidad y precisión de la lírica del Siglo de Oro y más cercana al verso libre de Lorca. Recordemos que ya para la fecha en que Peña escribe *Bandolero niño*, Lorca había publicado, además de obras teatrales como *Mariana Pineda* (1925) y *Bodas de sangre* (1933), sus colecciones de versos *Poema del cante jondo* (1921) y *Romancero gitano* (1924-27), en los que hallamos indudables semejanzas con el verso e inclusive la temática (la imagen del gitano bandido enfrentado al poder, representado por la guardia civil aparece en ambos poemarios) de la obra lorquiana. Por otra parte, esta recibe una notable difusión en todo el continente latinoamericano en esos años, de modo que es más que probable que Peña la conociera.

2. “El teatro del color”

Entre 1935 y 1936, Peña Barrenechea escribe un ciclo de piezas dramáticas a las que agrupará bajo el título de “Teatro del color”, con títulos como *Canción del atardecer*,

¹³ Como él, también es pintor.

Don Lobo de la luna verde y, principalmente, *Bandolero niño*, su indudable obra maestra. Ninguna será puesta en escena durante su vida. La A.A.A. hará una lectura interpretada póstuma de *Bandolero niño* recién en agosto de 1939, a pocos días de la muerte del autor, con la presentación de Luis Fabio Xammar, por una única vez. El hecho de que sea la A.A.A. quien la realice refuerza lo anticipado en párrafos anteriores sobre la importancia de los “teatros de arte” aficionados como espacios para la nueva dramaturgia.

El teatro poético de Peña Barrenechea es, además, un antecesor evidente de las piezas que escribirían más tarde dramaturgos “de la casa” como Gibson Parra (*Esa luna que empieza*) y Roca Rey (*Lois*). Solo *Bandolero niño* será publicada (en la revista 3 en 1939) hasta que Ricardo Silva-Santisteban incluye todas las piezas teatrales en la *Obra poética completa*, editada por la Pontificia Universidad Católica en 2005. Fuera de la lectura hecha en la A.A.A., hace casi 80 años, ninguna de las piezas teatrales de Peña Barrenechea ha sido estrenada profesionalmente en el Perú.

¿Qué cosa es el “Teatro del color”? En el plan para una antología en 1937 y en un “Plan y Síntesis de la Obra”, escrito en 1938, Peña Barrenechea menciona el “Teatro del color” como un capítulo importante, pero solo indica entre paréntesis “(Verso)” y anota los títulos de las obras, sin dar ninguna idea de en qué consiste.

Es en los diálogos de *Canción del atardecer*, la primera obra del ciclo, donde aparece una posible definición. Es en una recepción en la casa de Don Andrés, un rico hombre de negocios limeño, donde en sus jardines, durante una fiesta, su hija Clarisa piensa “Estrenar en los parques / el Teatro del Color” (Peña, 2005, volumen II, p. 126). Más adelante, Antula, amiga del dueño de casa y defensora de ideas feministas (que Peña critica como peligrosas), definirá en qué consiste: “Crear bien en lo humano / o bien en lo divino. / Crear vitales seres, o ideales novísimos. / Es este / el Teatro del color. / Es un teatro ideado / a base de cada época /de cada creación” (Peña, 2005, volumen, p. 127). Crítica definición, pero se puede reconocer la idea de un teatro de vanguardia (“ideales novísimos”) que ponga en escena el mundo contemporáneo (“Es un teatro ideado / a base de cada época”). ¿Por qué “del color”? Quizás como una referencia a la creación de un mundo poético que, si bien se basa en la realidad inmediata, trasciende cualquier intento de realismo fotográfico y de narrativa lineal, recurriendo al verso, y a personajes y situaciones de ensueño. Repetidamente, en otras instancias, Peña Barrenechea deja muy en claro su visión del Perú contemporáneo, su afiliación un tanto sui generis a las ideas del indigenismo. En su “Plan y síntesis de la obra”, dice de sus libros (poemas y piezas teatrales):

Todos ellos se refieren a hechos y paisajes del Perú, la historia de su descubrimiento y conquista hasta la fundación de Lima y sus influencias. Me he sentido atraído hacia el indio y el mestizo, hacia la vida triste y recogida del primero; su adhesión consciente hacia la tierra – confundíendome casi con él – más que interpretándolo- en la medida de mi fe y de mi sensibilidad” (Peña, 2005, volumen I, p. 23)

Más adelante, señala lo siguiente: “Creo que, si la cultura europea ha alentado formal y técnicamente gran parte de mi producción literaria, mi espíritu está vitalmente unido a Dios y al paisaje penetrante de América” (Peña, 2005, volumen I, 24). La elección de su particular estilo, elíptico, sugerente, pertenece indudablemente a su idiosincrasia particular. Sin embargo, vuelve a poner sobre el tapete el problema de la representación del otro en nuestro teatro de la primera mitad del siglo XX, concretamente del mundo andino. Al querer alejarse del costumbrismo y el melodrama, considerados estilos pasados y reductivos, como Valdelomar, Peña crea un mundo poético y aparentemente distante para hablar de un presente complejo y violento. Todo esto se cristaliza claramente en *Bandolero niño*, como veremos más adelante.

3. El modelo lorquiano

La influencia de Lorca sobre la poesía de Peña se hace sentir en su referencia al mundo campesino, el animismo, la recurrencia a formas poéticas populares, el uso de canciones infantiles. No es de sorprender, entonces, que la impronta lorquiana sea vea también en el “Teatro del color”.

El teatro de García Lorca se había iniciado en el simbolismo con *El maleficio de la mariposa*, pero ya a partir de *Mariana Pineda* había empezado a crear un estilo personalísimo que mezclaba procedimientos del teatro simbolista (las principales acciones suceden fuera de escena y no se ven, una atmósfera misteriosa e inquietante, la presencia constante de la muerte) con el lenguaje, la versificación, el imaginario y la música del mundo popular andaluz, con lo que crea una fusión particularísima que alcanzaría su mayor expresión en su primera obra maestra teatral, *Bodas de sangre* (estrenada en 1933), en la que hablaba de la España campesina, de la explotación, de la violencia latente y del yugo del latifundismo, pero con el lenguaje poético y misterioso de las obras de Maeterlinck salpicadas por el lenguaje de la música y la poesía populares de Andalucía. Como Valdelomar y como Peña, Lorca quería romper con la tradición anquilosada del teatro español, también alternando entre el costumbrismo y el melodrama

de honor, para crear un teatro moderno, un teatro poético. Basta examinar el paradigma del melodrama rural *La malquerida* (1913) de Jacinto Benavente (1866-1954) para comprender rápidamente la dimensión de la reforma del teatro español llevada a cabo por Lorca. En una entrevista realizada en 1935 con Nicolás González-Deleito, a raíz del estreno de *Bodas de sangre*, Lorca declara lo siguiente:

El teatro que ha perdurado siempre es el de los poetas. Siempre ha estado el teatro en manos de los poetas. Y ha sido mejor el teatro en tanto era más grande el poeta. No es – claro – el poeta lírico, sino el poeta dramático. (...) El verso no quiere decir poesía en el teatro. (...) No puede haber teatro sin ambiente poético, sin invención (citado en Josephs & Caballero, 2016).

Estas palabras que podrían aplicarse perfectamente al “Teatro del color” de Peña Barrenechea. En su presentación previa a la “audición” de *Bandolero niño* en la A.A.A. en agosto de 1939, Luis Fabio Xammar (1949) señalaba lo siguiente:

El teatro de Ricardo Peña Barrenechea es teatro puro, y no está resuelto a descender en concesiones a la realidad. (...) Su teatro es esencialmente Teatro de Arte, no sólo por la única y sutil materia de su pensamiento, sino porque este ámbito tan grande y tan lleno de libertad sobre el que vais a escucharlo, goza de eternidad y amplitud incomparables (pp. 110-112).

Asimismo, José Alfredo Hernández (1950) escribe lo siguiente: “Con Ricardo Peña Barrenechea se inicia en el Perú el rumbo hacia el verdadero teatro poético, lírico y lleno de hallazgos maravillosos. Esto no quiere decir que sea el único teatro posible y necesario en el Perú, pero sí es un teatro con teoría poética, con encanto y con ensueño” (pp. 62-74).

4. Luis Pardo, El Bandolero

La mejor de las piezas que compone el ciclo del “Teatro del color” es *Bandolero niño*, obra verdaderamente única dentro del desolador panorama teatral de esos años de dictadura y pobreza cultural, y una de las indiscutibles obras maestras de nuestro teatro. La primera cosa que sorprende de *Bandolero niño* es que está inspirada en un personaje real de nuestra historia, el bandolero Luis Pardo Novoa. Nacido en el pueblo de Chiquián en la provincia de Bolognesi en el departamento de Ancash en 1874 y muerto en el mismo lugar a manos de una tropa de la gendarmería nacional en 1909, en pleno gobierno de Augusto B. Leguía, Pardo se convirtió durante su vida y sobre todo después de su muerte en un héroe de leyenda. Eternizado en el vals “Andarita” (conocido luego como “Luis

Pardo”), cuya letra algunos atribuyen al mismo Pardo, y otros a Gamarra o Yerovi, es la viva representación del bandido romántico:

Por eso es que yo quiero al niño,
amo y respeto al anciano;
al indio, que es mi hermano ,
le doy todo mi cariño.
No tengo el alma de armiño.
Cuando veo que se explota,
toda mi cólera brota,
y de tristeza me indigno,
cual una araña maligna
que hoy aplasto con mi bota (Citado en Zubieta, 2009, pp. 163-166).

Aparece también en una de las primeras películas del cine peruano, en la época del cine mudo, filmada en 1927, *Luis Pardo* dirigida por Enrique Cornejo Villanueva, con el estilo y los tópicos de los primeros “westerns” norteamericanos, sin ninguna vocación de reconstrucción histórica sino avocada también a la construcción de una leyenda, una versión peruana de Robin Hood. ¿Qué es un bandido? En su estudio fundamental sobre el tema, Eric Hobsbawm (1971) explica así el origen de la palabra: “Los bandidos están, por definición, fuera del poder constituido, tienden a apoderarse del poder, a ser por lo tanto rebeldes potenciales. En efecto, “bandido” significa originalmente “hombre puesto al fuera de la ley”, cualquiera sea el motivo” (p. 3). sin embargo, a diferencia al bandido que actúa por beneficio propio y pertenece más bien al mundo del hampa, el “bandido social” es aquel que “Con sus acciones, desafía al orden económico, social y político en el mismo acto de quien detiene o reivindica el poder, la ley o el control de los recursos” (Hobsbawm, 1971, p.3). Sus actos, robos, secuestros, raptos están, entonces, dirigidos contra el poder central para debilitarlo o frenar sus abusos:

Normalmente está alejado, pues la mayoría de casos de bandidismo han ocurrido durante la historia en sociedades donde el poder centralizado está alejado de las zonas más pobres bandidismo como fenómeno específico no puede, por lo tanto, existir fuera de un desafío a un orden socio-económico y político (Hobsbawm, 1971, p. 3).

Para comprender al bandido social, “es necesario observarlo en el contexto de la historia del poder, es decir del control impuesto por el gobierno o por otros centros de

poder.” (Hobsbawm, 1971, p. 8). Es más, los bandidos políticos pertenecen, en su mayoría, a familias de grandes o pequeños terratenientes en abierta pugna con las decisiones de un poder central, lejano y abusivo.

El bandidismo aparece en la historia del Perú republicano como “una reacción de la sociedad agraria tradicional a la tibia, pero efectiva penetración del capitalismo en el interior” (Contreras y Cueto, 2013, p. 253) con la aparición de Luis Pardo, en los años posteriores a la derrota de la guerra con Chile. Sin embargo, no cesa con su muerte a manos de la fuerza del orden. En la década del 20 (más cerca de la fecha en la que Peña escribe *Bandolero niño*), aparece la figura de otro bandido “social” peruano: Eleodoro Benel (Cajamarca, 1873-1927), “el más importante caudillo de una serie de bandoleros que recorrieron (...) el departamento de Cajamarca (...) desatando una verdadera guerra de guerrillas contra el gobierno de Augusto B. Leguía, durante casi tres años, de 1924 a 1927” (Contreras y Cueto, 2013, 253). De este modo “se politizó el bandolerismo en Cajamarca, jugando este un rol importante en las luchas entre terratenientes y comerciantes entre sí y entre ellos, y el poder central” (Contreras y Cueto, 2013, p. 253).

¿Quién fue realmente Luis Pardo? Hobsbawm (1971) precisa que “para el mito del bandido cuenta poco la vida real del personaje” (p.7), pues lo que trasciende y le da al bandido su poder es justamente la leyenda. Por lo tanto, no debe sorprender que sea difícil separar los datos históricos de la leyenda, como lo descubrió Alberto Carrillo Ramírez, cuyo libro *Luis Pardo, el gran bandido* (1976) es una detallada reconstrucción de la vida del personaje, pero basada en relatos posteriores que saben mucho a construcción de un mito, más que a una verdad histórica. Se sabe que Pardo nace en una familia de hacendados acomodados, cuyo padre, Pedro Pardo Zorrilla, había sido parte de las montoneras de Cáceres contra el gobierno de Piérola en los años posteriores a la Guerra del Pacífico, y luego fue asesinado por una reyerta por temas de disputas por tierras, a los 11 años del futuro bandido. Como en el melodrama más típico, la madre de Luis muere al poco tiempo y este venga el asesinato de su padre, y da muerte a sus asesinos.

Según Carrillo, Luis Pardo también se une a los montoneros caceristas contra Piérola, como parte del Partido Liberal, liderado por el terrateniente Augusto Durand, y es perseguido por el ejército; llega a ser tomado prisionero y huye de la cárcel en repetidas ocasiones. No se trata, pues, de un bandolero en el sentido estricto de la palabra. La expresión le fue adjudicada por la prensa oficialista, intentando desprestigiar la naturaleza política de sus hazañas. Pardo y su banda se convirtieron entonces en justicieros sociales

que vengaban abusos cometidos contra los campesinos por los grandes hacendados y el poder central. La imagen romántica del bandolero se completa con la muerte de su esposa, el rapto de una joven pastora (la “Andarita” del vals), que muere dando a luz, y con su afición por la composición musical y poética. Nace, entonces, el bandido heroico que, aparentemente, es más bien una creación del imaginario popular que un retrato históricamente exacto. Finalmente, durante el gobierno de Leguía, se envía un destacamento de gendarmes para capturarlo. Luego de una intensa persecución, muere acribillado. Su cadáver, vejado y semidesnudo, es exhibido en la plaza de Chiquián, lo que contribuye a sellar su imagen heroica. Su perseguidor, el sargento del ejército peruano Álvaro Toro Mazote, morirá enfermo y despreciado por la opinión popular, como corresponde a un digno villano de melodrama.

¿Qué podía interesar a Peña Barrenechea de este personaje? Su “Teatro del color” no tiene el aliento épico de una visión brechtiana, que pudiera ver en el bandido la personificación de la lucha de los desposeídos rurales contra el poder central. El suyo es, como hemos visto, un teatro poético, sugerente, atmosférico. Es interesante notar que, en 1967, otro poeta, el chileno Pablo Neruda, se inspiró en un bandido chileno para escribir su única obra teatral, *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* (1967). El protagonista emigra a San Francisco a mediados del siglo XIX, en plena fiebre del oro. Su enfrentamiento al gobierno y al ejército norteamericanos lo convierte, en la mirada de Neruda, en un luchador imperialista, un precursor de los guerrilleros que en esos años intentaban repetir en el resto del continente el modelo de la revolución cubana. Curiosamente el bandido nunca aparece en escena. Solo se ve su sombra, o es evocado por un coro, para acrecentar su valor como mito. Cuando es finalmente capturado y ajusticiado, se le corta la cabeza que, encerrada en un frasco de vidrio, es paseada por todo California para escarmiento de posibles rebeldes y diversión de los públicos de feria. Es en esa forma que lo ven por primera vez los espectadores de la obra.

Sin embargo, la mirada de Peña Barrenechea no podría estar más lejos que la de su colega chileno. A pesar de su carácter marcadamente poético y cercano al mundo de los cuentos de hadas tradicionales, *Bandolero niño*, al elegir como protagonista a un personaje andino (aun si hacendado en vez de campesino), parte de la visión indigenista (aunque se trata de un indigenismo más bien “humanista” y difuminado) de su autor, en oposición a la mirada oficial de los representantes de la República Aristocrática y sus epígonos. Ya en *Canción del atardecer* había dado clara voz a sus ideas sobre el tema:

Tiempos felices

los de los Incas.

Cuando la tierra

era un idilio

bajo las luces

del socialismo (Peña, 2005, volumen II, p. 109).

(...) No hay en toda América

hombres más industriosos

que nuestros aborígenes (Peña, 2005, volumen II, p. 132).

(...) Después de la Conquista,

el Indio [sic] adopta

una actitud hermética

tan sólo suya.

Esta actitud consciente

(silente y grave)

es la más alta técnica

de su grandeza.

Por ello logra el Indio [sic]

una admirable síntesis

de poderío;

volver la espalda al mundo

del Occidente,

y ser el mismo centro de señorío (Peña, 2005, volumen II, p. 133).

La manera como *Bandolero niño* presenta al personaje de Luis Pardo y su historia no podría estar más lejos de cualquier representación realista o abiertamente crítica, como hemos mencionado. Intentemos penetrar en el misterio de la obra maestra de Peña Barrenechea.

5. *Bandolero niño*

La *Comedia dramática en cuatro jornadas* (subtítulo del mismo Peña) está escrita totalmente en verso, utilizando las formas más clásicas de la poesía española del Siglo de Oro, como romances, redondillas y sonetos de rima asonante, lo que la convierte en una notable excepción en la dramaturgia nacional posterior al virreinato. El lenguaje utilizado es más bien de impronta popular (aunque estilizado), y repite figuras y ritmos de las canciones populares de origen también español. La influencia de la poesía y el teatro de

García Lorca es evidente. Esto le da a la obra un carácter distanciado, lírico y cercano a las leyendas populares. No hay ningún intento de reproducir el habla de los personajes andinos. Como en *Verdolaga*, nos hallamos frente a un lenguaje poético, metafórico, lleno de imágenes y atmósferas.

La ubicación de la acción es el pueblo de Chiquián, como en la verdadera biografía de su protagonista. En el romance que sirve de prólogo, llamado “Visión de Chiquián”, Peña, sin embargo, se convierte en un lugar simbólico, cargado de melancolía:

(...) Pueblito que Dios lo hizo

sólo con su soledad.

Pueblito allí recostado

entre la sierra y el mar.

El río Santa lo baña

con tallos de tulipán.

Sal de piedra y sal de sombra.

Es toda su soledad (Peña, 2005, volumen II, p. 221).

Luego del elenco de personajes, Peña (2005) precisa: “La acción en el Perú, valle de Chiquián. Época actual” (Volumen II, p. 220). ¿Época actual, es decir, 1935? El verdadero Luis Pardo había muerto en 1909; y Benel, en 1927. Evidentemente, no se trata de un error sino de un juego poético particular. ¿Por qué en la “época actual”? ¿Es una referencia al carácter más bien de cuento que tiene?

¿Peña convierte la historia del bandido en algo atemporal, simbólico? ¿O el autor alude veladamente al hecho de que el Perú de Leguía que propició la aparición del bandido es el Perú de Benavides? ¿Se busca decir qué la explotación y violencia ejercidas contra el mundo andino por el poder central sigue siendo el mismo? No lo sabremos, pero la inquietud ya está claramente establecida desde antes del inicio de la acción, lo que está también en el título: ¿Por qué *Bandolero niño*? En ninguno de los testimonios de todo tipo que han llegado hasta nosotros, incluido el vals “Andarita” y otras piezas de inspiración popular, se menciona la palabra “niño” en relación a Pardo. Es evidente, una vez más, el deseo del autor de arrancar al personaje de su realidad histórica y convertirlo en un paradigma. De rebeldía, sí, pero una rebeldía cercana a la de los héroes de los cuentos de hadas tradicionales. Al convertir la gesta del verdadero bandido en una leyenda popular, Peña, lejos de toda mixtificación o “poetización” gratuita, quiere crear un arquetipo de rebelde, un rebelde con la pureza de un niño. En su versión, totalmente ajena a la biografía de Pardo, el bandido es uno de los siete hijos (el número siete, de carácter

cabalístico, se repite constantemente en los cuentos de hadas tradicionales) de la Santina, una campesina de Chiquián que vive en la zozobra de que sus siete hijos se hayan vuelto bandoleros y vivan fuera de la ley. Ha sido, además, criada de Don Pedro, el terrateniente, que persigue a sus hijos y que muere asesinado, supuestamente por una manada de lobos, pero se sabe que a manos de los siete hijos de la Santina: “Murió don Pedro. Murió Don Pedro, / los lobos, niña, se lo comieron” (Peña, 2005, volumen II, p. 237). Sin embargo, el Luis Pardo de Peña es distinto al resto de sus hermanos. Dos comadres del pueblo, muy lorquianas, Doña Venus y Doña Sol, lo describen así:

DOÑA VENUS:

Hay uno que el cielo
le dotó de niño,
con ojos-arcángeles
y manos de místico.

DOÑA SOL:

¿El que todos llaman
bandolero-niño?

DOÑA VENUS:

El mismo. El mismo (Peña, 2005, volumen II, p. 235)

En la leyenda que urde Peña, el “bandolero niño” Luis Pardo se enamora de María Nieve, llamada “Mariacha”, la hija de Don Pedro: “Tú vives enamorada / de un hombre que la justicia / persigue hace muchos años” (Peña, 2005, volumen II, p. 232). Luego de darle muerte a su padre, con sus hermanos (“los lobos”), Pardo rapta a Mariacha en una fiesta: “De pronto, cien voces / Luis Pardo, Luis Pardo. / Silban las pistolas / se alteran los ánimos” (Peña, 2005, volumen II, p. 243), para ser finalmente perseguido y abatido por las fuerzas del orden: “Detrás, como perros ávidos, / va la milicia / persiguiendo su cabeza / que el viento afila” (Peña, 2005, volumen II, p. 227). Nada de esto se ve. Todo es narrado por otros, sugerido, insinuado, por personajes secundarios. Por ejemplo, la muerte de Pardo, a manos de la gendarmería, es narrada en un diálogo coral entre un grupo de aldeanas, de clara impronta lorquiana, carentes de identidades específicas: “Cómo crecía la sangre / besando la madrugada. / Cómo arrastraba la Muerte / las aguas del río Santa” (Peña, 2005, volumen II, p. 245). Con esto, Peña parece reforzar la creación del mito, al no poner en escena directamente al bandido (salvo en un par de escenas) y evocar sus hazañas en bocas de terceros. Asistimos a la construcción de un personaje

legendario. Después de muerto, “Bandolero niño recobra su figura humana” (Peña, 2005, volumen II, p. 249) y se aparece frente a su amada:

Yo soy el fuego oscuro que penetra
tu bosque de las y esmaltados peces.
Yo soy la clara sombra proyectada
sobre tu sombra de silencio y muerte (Peña, 2005, volumen II, p. 250)

Uno piensa en *Bodas de sangre*, en la que los hechos principales suceden fuera de escena y son evocados por otros personajes, con una carga inquietante de ambigüedad y misterio. Nunca terminamos de saber qué es exactamente lo que sucede: importa solo el efecto de los hechos en los personajes. En ese sentido, como en *Verdolaga* de Valdelomar, seguimos dentro del lenguaje del simbolismo de Maeterlinck.

Es la última escena de la pieza donde la visión poética y sugerente de Peña alcanza su mayor expresión. Mariacha, enloquecida por la muerte de su padre y de su amado bandido, vaga por los campos aledaños de Chiquián, imagen potente de las víctimas de la violencia que ha marcado la historia de nuestro país, desde los primeros días de la Independencia hasta la llamada “guerra sucia” de décadas recientes. Se aparecen frente a ella, personajes que pertenecen, por un lado, al mundo natural, a la flora y fauna de nuestra serranía; y, por el otro, como metáfora de la ambición humana y de una sociedad violenta construida sobre el oro, un coro de diablillos “que encarnan los seres del Bosque y del Mar.” Los diablillos “trenzados de las manos danzan en torno de María Nieve”:

Nosotros las piedras preciosas
sacamos del fondo del mar.
Las piedras que el hombre ambiciona,
las piedras que hacen llorar (Peña, 2005, volumen II, p. 253)

Tres aves, el Ave Marina, La Pájara Pinta y el Picaflor, y una flor, el Achupaya “de corolas rojas fosforescentes” se oponen a los diablillos, afirmando la fuerza del amor, como antídoto a la explotación y a la violencia, en una danza a la que se une Mariacha, cantando: “No basta una piedra / si amor no la mira.”, a lo que el coro de diablillos retruca: “Mentira, mentira” (Peña, 2005, volumen II, p. 254).

Pocas escenas de nuestra dramaturgia tienen la potencia de este final, cargado del animismo tan característico del simbolismo (y que hallamos también en *Verdolaga*) y construido con una indudable maestría teatral. La danza final de Mariacha, en un paisaje destruido por la explotación y la violencia, es una afirmación de vida y de persistencia. Uno recuerda los versos de “Canción del amanecer”:

Y surge la alegría
alrededor del huayno,
el huayno que es la ronda
más pura y más rebelde
del alma de este pueblo;
que brota como un salto
de luz de lo inconsciente
y arrastra, exhala y une
al macho con la hembra (Peña, 2005, volumen II, pp. 133-134).

Con *Bandolero niño* (en este sentido, obra única dentro de su “Teatro del color”), Peña Barrenechea, como Valdelomar, enfrenta el desafío de llevar al Perú contemporáneo a la escena, con sus conflictos sociales y políticos, en un período de nuestra historia, caracterizado por la represión y la indiferencia. Rechazando el costumbrismo, que caracteriza nuestro teatro “clásico” del siglo XIX y el melodrama, que se asoma a comienzos del XX, abraza la lección lorquiana de un teatro poético, cercano a temática y métrica proveniente del mundo popular, para mostrar ese país donde, más de veinte años después, las causas que llevan a Luis Pardo al bandolerismo se mantienen intactas. Por eso, su pieza está ambientada “en la época actual”. La creación del “bandolero niño” es una figura para rescatar la vilipendiada imagen del personaje original y convertirlo en metáfora de aquellos que sufren y se rebelan contra un orden injusto y violento: “¿En qué país aislado / o río desvelado, bandolero niño?” (Peña, 2005, volumen II, p. 246).

La influencia lorquiana aparecerá en piezas posteriores como *Esa luna que empieza* de Percy Gibson Parra (1946) o en la primera obra de Juan Ríos, ese *Don Quijote* transformado en paladín de los desposeídos (1946), pero nunca alcanzará la perfección de *Bandolero niño*, obra fundamental de nuestro repertorio contemporáneo, que, escandalosamente, permanece sin estrenarse en un escenario propiamente dicho, fuera de esa “audición” producida 1939 en la A.A.A. Esto se debe no solo por el desconocimiento del texto,¹⁴ sino también por falta de un estudio crítico a profundidad que muestre, detrás

¹⁴ Este recién es publicado en el Volumen 5 de la *Antología general del teatro peruano*, editada por Ricardo Silva-Santisteban (1997), quien, sobre la obra, escribe en la introducción:

En su perfecta estructura y sentido de la acción teatral, en su inspirada gracia poética, *Bandolero niño* es una obra llena de pequeños cuadros que otorgan variedad al conjunto y poseen una hábil gradación en su continuidad, como un modelo de lo que debe ser el teatro poético cuando realmente lo es (p. XXVII).

de su aparente carácter de cuento de hadas popular, la mirada lúcida y desesperanzada del Perú en los ojos de Ricardo Peña Barrenechea.

Luis Pardo vive

de pueblo en pueblo.

Luis Pardo abarca

todo el cielo (Peña, 2005, volumen II, p. 242).



CAPÍTULO 4. “UNA GRAN MANCHA DE SANGRE DELANTE DE LOS OJOS” JUAN RÍOS Y *EL FUEGO*

“¿Para qué habrá nacido el hombre entre el gusano y el ángel?”

El fuego, Juan Ríos.

1. La Compañía Nacional de Comedias y El Premio Nacional de Teatro

El gobierno civil de José Bustamante y Rivero duró solamente tres años (1945 a 1948) antes de terminar cediendo a las presiones de diversos intereses políticos, pero, sobre todo, a la pugna entre el APRA y las Fuerzas Armadas, al servicio de la oligarquía terrateniente. Sin embargo, fue el primer gobierno en nuestra historia republicana que asumió una política cultural efectiva en lo que al teatro se refiere.¹⁵

En 1946, el historiador Jorge Basadre, ministro de Educación de Bustamante, abre el Departamento de Teatro, órgano de su ministerio, y administrador de tres eventos fundamentales: la fundación de la Compañía Nacional de Comedias, la apertura de la Escuela Nacional de Arte Escénico (ENAE) y la otorgación anual del Premio Nacional de Teatro a la mejor obra dramática. La Compañía funcionaba como un teatro de repertorio con una temporada de tres meses al año, con directores, y actores nacionales y extranjeros, dando funciones a precios populares. Se llamó “de Comedias” porque para dirigirla, así como para dirigir la ENAE, Basadre invitó a tres integrantes de la compañía de la actriz Margarita Xirgu, catalana y republicana, que había escapado de la guerra civil española, al encontrarse de tournée en México en 1936; desde entonces, giraban por el continente latinoamericano el actor Edmundo Barbero, la actriz Pilar Muñoz y el escenógrafo Santiago Ontañón. Desde el Siglo de Oro, el teatro español llama “comedia” a cualquier texto dramático, no importa cuál sea su género. Por lo tanto, las “Comedias” del título del teatro oficial se refieren al repertorio dramático en general.

Estos tres actores también organizaron y dirigieron la ENAE, dando una impronta absolutamente ibérica a la formación de los futuros actores, con particular énfasis en la palabra: los dos cursos que se enseñaban en un inicio eran Práctica Escénica y Declamación. Es así que el teatro peruano continúa bajo la influencia del teatro español, aun cuando la presencia lorquiana (el repertorio de la Xirgu estaba constituido en gran parte por las obras del autor recientemente asesinado) se deja notar. Se trata de un teatro

¹⁵ El segundo y último hasta hoy fue el del general Velasco, entre 1968 y 1975, que creó el Teatro Nacional Popular, como parte del Instituto Nacional de Cultura.

esencialmente verbal y poético, en el que el “bien decir” y la estilización priman sobre todo lo demás.

La Compañía Nacional de Comedias complementa la labor que hasta ese momento solo había desempeñado la Asociación de Artistas Aficionados: realizar un teatro “de arte”, libre de las presiones de la taquilla (en este caso, por ser subvencionado con fondos del Estado) y, por lo tanto, abierto a un repertorio tanto clásico como contemporáneo, con un marcado carácter “cultural” y elitista¹⁶, lo que permitió también, y esto es lo importante, la representación de obras de dramaturgos peruanos contemporáneos. Idealmente, los textos que obtuvieran el Premio Nacional de Teatro debían ser puestos en escena por la Compañía, cosa que no siempre sucedía, muchas veces por la censura, aún presente y determinante, como sucedió con la obra ganadora en 1950, *Maquillage* (con g) de Jorge Eduardo Eielson, al presentar por primera vez en nuestro teatro una historia de amor homosexual ubicada en una familia de clase alta limeña. La pieza fue presentada por única vez por la A.A.A en una temporada de tres funciones para un público selecto.

A la A.A.A y a la Compañía Nacional de Comedias se sumarían, en 1953, el Club de Teatro de Lima (fundado por un grupo de jóvenes teatristas argentinos que buscaban alternativas al régimen peronista, liderados por Reynaldo D’Amore) y en 1957, el grupo “Histrión, Teatro de Arte”, fundado por alumnos egresados de la ENAE (que incluía a Carlos Gassols, Lucía Irurita y los hermanos Velásquez, quienes más adelante se convertirían en el motor principal de la agrupación). Todos eran “teatros de arte” que constituían una alternativa importante al monopolio de las compañías tradicionales, principalmente preocupadas por la taquilla y no dadas a asumir riesgos de ninguna clase que pudieran comprometerla. El principal efecto de este nuevo panorama es la aparición de varios dramaturgos importantes que, al encontrar un espacio donde sus obras se puedan representar, se desarrollan con mayor holgura y continuidad. Es así que Juan Ríos verá sus obras montadas por la Compañía Nacional de Comedias, por la A.A.A y por la compañía de Lucía Irurita (que lleva adelante también un repertorio “de arte”); Sebastián Salazar Bondy, por el Club de Teatro y por “Histrión”; mientras que Enrique Solari Swayne, a partir del enorme éxito de *Collacocha* en 1958, se convertirá en el dramaturgo exclusivo de la A.A.A. Los autores que hemos visto en capítulos anteriores,

¹⁶ El primer estreno de la Compañía, destruido por la crítica, fue un texto del romanticismo teatral peruano de casi un siglo atrás, *Olaya o el barquero y el virrey* de Nicolás Corpancho, escrito en 1855.

Valdelomar y Peña Barrenechea, al no contar con esta posibilidad, vieron frustrarse sus carreras como autores dramáticos.

Como veremos a continuación, Ríos continúa, en su estilo particular, con la influencia del teatro poético lorquiano y el simbolismo, combinado con una apropiación de temas y estilos de la tragedia griega, y una marcada influencia del teatro filosófico de Paul Claudel; tanto Salazar Bondy como Solari Swayne se abrirán hacia otras tendencias, desde el drama ibseniano de tesis y la recuperación crítica (filtrada por una influencia brechtiana) del sainete costumbrista respectivamente. Sin embargo, la última obra de Salazar, *El rabadomante*, Premio Nacional de Teatro de 1966 y estrenada póstumamente, abre el panorama hacia el teatro del absurdo, que marcaría a varios de los dramaturgos de la generación siguiente, desde Julio Ortega hasta Grégor Díaz. Al mismo tiempo, el teatro épico brechtiano marcará a otros miembros de esa generación, que buscan un teatro comprometido con la lucha social, como Hernando Cortés y Sara Joffré.

2. Un dramaturgo ecléctico

Nacido en Lima en 1914, Juan Ríos Rey es el último en la línea de poetas dramaturgos que se inicia con Valdelomar, e incluye a Peña Barrenechea y Vallejo (además de otros, con obra más reducida, como Percy Gibson Parra, César Moro y Bernardo Roca Rey) que apuestan por un teatro moderno, que rompa con el costumbrismo y el melodrama, inspirándose en vanguardias europeas, que van desde el simbolismo hasta la comedia satírica soviética, alejado del realismo ibseniano y del naturalismo, que florecerían en otros países latinoamericanos, principalmente Argentina, Uruguay y México. A partir de las obras de Salazar y Solari, nos iremos alejando cada vez más de ese teatro poético para adentrarnos en un realismo de marcado espíritu existencialista.

Ríos es una figura fundamental en la historia del teatro peruano del siglo XX. Una figura controvertida y hoy injustamente olvidada, a pesar de haber ganado el Premio Nacional de Teatro cinco veces casi consecutivas y despertando comentarios como “Nuestro primer dramaturgo vivo” (Caretas, 1957), “Sin duda, el máximo de nuestros escritores dramáticos del presente” (Edgardo Pérez Luna, 1960) y “Se erige en el primer lugar de la producción actual” (Castro citado en Ríos, 1961). En su artículo titulado *The Theatre of Juan Ríos Rey*, el único estudio sobre el teatro de Ríos hasta hoy, el crítico norteamericano Robert J. Morris (1970) escribe:

Ríos es un ecléctico que mezcla elementos poéticos, heroicos, Americanos e incluso filosóficos para crear una dramaturgia que supera el obstáculo de los

intereses nacionales que han restringido a varios de sus compatriotas. (...) Ríos es un dramaturgo conservador que ha sido capaz de combinar exitosamente lo clásico y lo moderno, la realidad y el sueño, y la esperanza y la desesperación (p. 93).

Ríos mismo contribuyó a esta sensación de aislamiento y olvido, al dejar totalmente la escritura, tanto teatral como poética, a partir de los primeros años de la década de los 60, hasta su muerte en 1991. En esos 30 años, ejerció la crítica teatral y publicó ocasionales artículos de opinión en distintos diarios y revistas limeños, pero no volvió a escribir para el teatro. En 1961, publicó, por iniciativa propia, el primer volumen de su *Teatro* (que incluía las obras *Don Quijote*, *El fuego*, *El reino sobre las tumbas*, *Los bufones*, *La selva* y *Los desesperados*), al que no seguiría el programado segundo volumen. *Ayar Manko*, obra posterior, fue publicada individualmente y *El mar*, representada por la compañía de Lucía Irurita en 1954, ha llegado hasta nosotros solo en una copia escrita a máquina.

¿Las razones de ese silencio? Varias posibles: desde una profunda depresión (que lo llevaría a varios intentos de suicidio) hasta sus conflictos con el medio teatral limeño, del cual no se sentía parte. Tuvo, además, una prolongada enemistad con Salazar Bondy, a quien acusaba de frustrar su carrera como dramaturgo, motivado por la envidia. Sin embargo, también era indudable que sus textos escritos en un lenguaje poético elevado que a menudo podía caer en la grandilocuencia y la retórica, tocando temas filosóficos de corte existencialista y con personajes que son símbolos antes que individuos, con elencos numerosos y notables exigencias escenográficas y atmosféricas, se estrellaban con un teatro que buscaba dejar todo eso atrás, en pos de temas y estilos más contemporáneos. Salvo el caso de un montaje de *El reino de las tumbas*, realizado por Hernando Cortés, en la década de los 80, ninguno de los textos de Ríos ha sido repuesto, y algunos de ellos, como *Don Quijote* y *El fuego*, nunca fueron estrenados. Sin embargo, a la luz de las nuevas corrientes teatrales y de la puesta en escena, el teatro de Juan Ríos merece una revisión profunda y un replanteamiento escénico que rescatarían su indudable valor tanto teatral como ideológico, sobre todo en sus textos más logrados, como *Los bufones*, inspirado en los cuadros de los bufones de Felipe IV, pintados por Velásquez; y *La selva*, que trasplanta sugestivamente el mito de Medea al mundo de la Conquista española.

¿Qué es el teatro para Juan Ríos? En primer lugar, un espacio de reflexión sobre la realidad inmediata, en toda su complejidad, privilegiando temas como la lucha por el

poder y la transformación de la sociedad. No en vano, en *Don Quijote*, convierte al personaje cervantino en un adalid indesmayable en la lucha por los más desposeídos, un apostador por la utopía de la igualdad. A los 22 años, Ríos viaja a España y se enrola en las Milicias Republicanas y lucha en la Guerra Civil. Es herido y vuelve al Perú, pero será exiliado por la dictadura de Benavides, por lo que vuelve a Europa como corresponsal. Más tarde, de regreso, seguirá luchando contra la dictadura de Odría, y convoca en 1955 la Primera Convención Nacional de Escritores y Artistas, en la que lee una moción contra la represión odríista.

Durante los años siguientes, escribirá una columna periodística, Tierra de Nadie, sobre temas de coyuntura política y culturales. Es importante recordar, además, que, en 1987, publica una declaración denunciando las masacres de El Frontón y Lurigancho. Se trataba de un hombre de izquierda, no afiliado a ninguna organización política, pero de clara posición crítica frente a los acontecimientos de la historia peruana del siglo XX. En su fascinante diario personal, *Sobre mi propia vida: Diario 1940-1991*, Ríos (1993) deja muy en claro su visión del Perú republicano, que aparecería en obras como *El fuego o Los desamparados*:

La historia del Perú, sardónicamente motejado de independiente, es una inconexa sucesión de anécdotas picarescas, un Liliput moral en el que las figuras de Grau, Cáceres, Bolognesi, González Prada, Mariátegui, Gálvez y otros guerreros o civiles parecen exóticas, absurdas, inexplicables... Pero sus ejemplos nos legaron, ensangrentada y moribunda, la esperanza. El país oficial emprendió, hace tiempo, la jubilosa tarea de aniquilarla. Creo que está a punto de lograrlo (p. 260).

Sin embargo, a Ríos no le interesa un teatro abiertamente político o puramente ideológico, sino busca un teatro que use la metáfora, el símbolo, el mito (*Ayar Manko*, por ejemplo, está basada en la leyenda de los hermanos Ayar), el arquetipo. Este se puede deber, en primer lugar, a su vocación de poeta, pero también por la búsqueda, común a los otros tres autores examinados en esta tesis, de un teatro alejado del costumbrismo o el melodrama, considerados géneros menores y un tanto bastardos, que pudiera llevar a escena un debate sobre el Perú moderno. Otra razón sería la dificultad de plasmar en escena la realidad contemporánea, particularmente el mundo andino¹⁷, por carecer de una tradición previa y referentes contemporáneos. El 23 de junio de 1953, Ríos (1993) escribe en su diario:

¹⁷ Salvo Vallejo en *Colacho hermanos*, en la que recurre tanto al naturalismo como al humor más negro.

El sendero de la Poesía no va, como la dialéctica platónica, de lo sensible a la inteligencia. Su ruta es la contraria. Nacida de la revelación, su camino desciende de la esencia pura a la imagen formal transfigurada. Su lenguaje es de símbolos, su realidad superior, su dominio infinito (p. 162).

Asimismo señala el 27 de julio de 1983 que “La función del arte no consiste en imitar la realidad sino en transfigurarla. Desde el punto de vista estético, recrear significa crear”, y, al día siguiente, dice que “El arte no ha sido, no es, no será nunca reproducción objetiva de la realidad visible, sino espejo espiritual que – deliberada o inconscientemente – deforma, reforma o transforma la naturaleza” (Ríos, 1993, p. 256). El 12 de noviembre de 1989, aclara:

Walt Whitman demostró, hace mucho tiempo, que los temas sociales no son en forma alguna antipoéticos. Y en la obra dispareja y genial de Mayakovsky puede hallarse una prueba de que tampoco lo son, necesariamente, los asuntos políticos. Pecan, por lo tanto, de amnesia o dogmatismo ciertos críticos puristas que olvidan o callan ambos hechos (p. 278).

Se trata de crear mundos (o recrearlos, a su manera), aparentemente distantes en tiempo y espacio, desde la América de la Conquista hasta la de la Independencia (la única obra de Ríos que sucede en el mundo contemporáneo es *Los desesperados* que es, además, la única que está escrita en prosa) para hablar del hombre de hoy, desde una especie de distanciamiento brechtiano, como el apelar a la idea de la parábola, aunque con perspectivas muy distintas a las del autor alemán. Realiza un teatro político, sí, pero, sobre todo filosófico, en el que la presencia imbatible de la muerte lo relativiza todo. Podríamos decir que la muerte es un personaje constante en todas las obras del dramaturgo, como resalta Morris (1970):

La Muerte es, entonces, la única salvación de la existencia terrenal. En consecuencia, todos sus personajes intentan hacer realidad un sueño o una ambición utópicos, uno de los más frecuentes de ellos es el establecimiento de una sociedad libre del odio y de la injusticia. El conflicto irónico que está a la base de todo es que usualmente las fuerzas de destrucción se desencadenan en la realización de estos sueños y ambiciones. (...) Otro de los elementos presentes en la obra de Ríos es la inevitabilidad de la muerte y el tema omnipresente del “Polvo eres y en polvo te convertirás” (pp.81-96).

3. El teatro griego como paradigma

¿Qué vanguardia inspiró a Ríos para romper con nuestra tradición teatral costumbrista y melodramática? No hay referencias a si conocía la obra de Valdelomar ni la de Peña Barrenechea. Guardaba una profunda admiración por Vallejo, a quien cita constantemente en sus piezas (concretamente en *El fuego*), pero no conocía su obra dramática (que se publicó solamente en 1979), o al menos, no hace mención a ella. En su diario, hace referencias tanto a su admiración por el teatro de García Lorca como al D'Annunzio simbolista, que había fascinado también a Valdelomar e inspirado su *Verdolaga*.

Creo que el mayor síntoma de la mediocridad, o más exactamente, de la dogmática estupidez de la crítica contemporánea consiste en su rencorosa ceguera frente a la obra dramática de D'Annunzio. Me atrevo a decir que *La hija de Iorio* es, no sólo la mejor pieza escrita en el siglo XX, sino la primera Tragedia Solar de la Historia del Teatro (Ríos, 1993, p. 200)

Es indudable que la mayor influencia sobre el teatro de Ríos Rey es el teatro clásico, particularmente la tragedia griega, así como también el teatro shakesperiano y el del Siglo de Oro español. Sin embargo, es el modelo griego el que más aparece en sus piezas, tanto a nivel ideológico como dramaturgico. Ríos (1993) escribe en su diario, el 24 de octubre de 1968: “La tragedia es heroica, y el melodrama es truculento o sentimental. El patetismo de éste depende del capricho del dramaturgo: el de aquella, de la más rigurosa necesidad artística y vital” (p. 9).

Los mitos originales se trasmutan: el de Prometeo, en *El fuego*; el de Medea, en *La selva*, el de los atridas, en *El mar*. Como el Wagner que, inspirado por la lectura de *El origen de la tragedia* de Friedrich Nietzsche, busca recrear en escena los mitos de los nibelungos germanos, Ríos encuentra en los mitos y en la tragedia un modelo ejemplar para un teatro secular y místico a la vez. En sus obras, además, está siempre presente el coro, partícipe y comentador de la acción al mismo tiempo. En su diario, el 25 de Octubre de 1968, anota: “Es preciso reconocer que la presencia del Coro infundía a la tragedia antigua una grandeza ritual y una coherencia arquitectónica que el teatro posterior está muy lejos de igualar” (Ríos, 1993, p. 208). De allí se explica el lenguaje poético a veces

desmesurado y anti dramático de muchos de sus textos¹⁸. Así, Ríos escribe en su diario el 31 de octubre de 1984: “Creo que – entre muchas otras cosas – la poesía es una tentativa de intuir, soñar o recordar la secreta significación y la mágica potencia musical de las palabras.” (p. 208)

4. Paul Claudel y su teatro total

En una entrevista, publicada en 1990, Ríos declaró que la mayor influencia sobre su teatro había sido la de Paul Claudel (Francia, 1868-1955), conocido a raíz de su estadía en París en los años 40, enviado con una beca del gobierno francés (citado en Sotomayor, 1990). Al comienzo, podría desconcertar esta declaración, pues Ríos está a las antípodas del autor francés, católico y más bien reaccionario, pero el Claudel dramaturgo es mucho más rico y complejo de lo que una crítica más bien simplista ha hecho de él. Su teatro, poético y simbolista en un inicio, es filosófico y a veces teológico, pero es un teatro en el que las ideas asumen formas voluptuosamente materiales: es un teatro espectacular, lleno de imágenes y de sensorialidad. Como una representación constante de la lucha entre Tobías y el ángel del Antiguo Testamento, sus personajes se ven divididos por sus inquietudes espirituales y sus deseos carnales, como sucede con los personajes de Juan Ríos.

Paul Claudel, diplomático de carrera, aprovecha de su estadía en el Oriente y en Grecia para estudiar, y apropiarse de la dramaturgia y la puesta en escena de estos teatros. Del teatro oriental toma las convenciones evidentes, la sencillez y la metáfora; de la tragedia griega, la idea de los ciclos del destino y de la familia como núcleo metonímico de una sociedad. Realiza una brillante versión de *La Orestíada* de Esquilo (entre 1896 y 1920) y luego escribe una trilogía, entre 1909 y 1916, que sucede en la provincia francesa pero que retoma y adapta el esquema original griego: *El rehén*, *El pan duro* y *El padre humillado*. La obra maestra claudeliana es, sin duda, *La zapatilla de raso* (escrita entre 1922 y 1924, pero estrenada, parcialmente, recién en 1943), pieza en tres jornadas, verdadero maremagnum escénico, cuya puesta completa abarca más de nueve horas, una epopeya de la fe y de la caída, ambientada en la España y América del siglo XVII; la obra mezcla estilos, tragedia y comedia, drama histórico, parábola metafísica y teatro de feria, con una riqueza y un barroquismo incomparables, y con un

¹⁸ Es interesante notar que Ríos solía sugerir cortes en sus textos cuando fueran llevados a escena, colocando los pasajes en cursiva y marcándolos con una (X), consciente del peligro de la excesiva retórica durante la representación.

notable dominio del lenguaje de la escena. El drama de ideas, el drama religioso de inspiración calderoniana adquieren una sensualidad y una teatralidad extraordinarias. “En él, como en Racine y en Shakespeare, teatro y poesía son consustanciales. La poesía es el punto de realización absoluta del teatro. Inversamente, el teatro es el lugar concreto donde se encarna la poesía” (Losada, 1999, 35-42).

Es posible que, al referirse a la influencia de Claudel sobre su obra, Ríos se haya referido tanto a la idea de un teatro filosófico o de ideas como a su realización teatral y espectacular. En su diario, el 24 de febrero de 1944, en París, anota en forma algo premonitrice de lo que serán sus piezas teatrales: “*L’Annonce Faite a Marie* (“La anunciación a María”), pieza desigual, a veces grandiosa, a menudo pueril y plena de énfasis perogrullesco. El Heroísmo supremo, según Claudel, estará en el Renunciamiento” (Ríos, 1993, p. 49). Asimismo, el 13 de junio de 1953 anota: “Leído el *Livre de Christophe Colombe* de Paul Claudel. Ingenuo y grandioso libro de horas o vidriera sonora, inocente y heroica. La obra lleva el poderoso sello del Poeta de Dios sobre la Tierra de los Hombres” (Ríos, 1993, p. 159).

Es importante anotar el extraordinario dominio de Ríos de los diversos lenguajes escénicos, evidentes tanto en el detalle pictórico de sus acotaciones como en el uso de referencias constantes a ritmo musical de las escenas, que lo colocan muy por encima de sus antecesores y contemporáneos. Nadie en la dramaturgia peruana lo alcanza en ese sentido. Incluye en sus obras siempre secuencias de canto y danza puntuales y sugerentes. Ríos era, además, un apasionado y conocedor melómano, como se ve en su diario. Ya en relación a su primera obra, *Don Quijote* (1946), Ríos (1961) anota: “El texto de esta pieza es algo así como la música que sostiene la danza. Por lo tanto, el movimiento escénico debe alcanzar, en lo posible, una simbólica plasticidad de ballet” (p. 143).

Da la sensación de que, en las puestas en escena originales de sus textos, este aspecto no haya recibido la atención necesaria, en parte por lo precario de la puesta en escena en el teatro limeño de entonces, mientras que en los tiempos actuales del teatro, como síntesis interdisciplinaria de varias artes, darían pie a momentos sumamente atractivos. Solo en las acotaciones precisas e inspiradas de Vallejo en *Colacho hermanos* y, sobre todo, en *La piedra cansada*, deslumbrante reconstrucción del mundo incaico, podemos encontrar algo parecido.

5. Prometeo en los Andes

De entre sus ocho obras teatrales, *El fuego* me parece la más representativa de su visión ideológica y escénica. Escrita en verso libre (como el resto de sus obras, salvo *Los desesperados*) en 1948 y revisada en 1958, es la única de ellas que no ha sido premiada ni representada. La pieza es muchas cosas a la vez: una apropiación del mito de Prometeo, una mirada lúcidamente despiadada a la época posterior a la declaración de Independencia (lo que la convierte en la primera obra del repertorio teatral peruano desde su fundación en llevar a escena un momento histórico en forma crítica, concentrándose en las fuerzas en pugna por el poder y en las diversas actitudes frente a este, en lugar de reproducir los aspectos exteriores y pintorescos de una época, como podría suceder con *La mariscala* de Valdelomar y Mariátegui; o *La Perricholi* de Ventura García Calderón, escrita en francés y publicada en París; ambas estuvieron basadas en personajes femeninos “atípicos” de nuestra historia, como Francisca Zubiaga y Micaela Villegas, pero desprovistos de complejidad y hondura), una parábola sobre la revolución, un voto a favor por la utopía. Su ambición y respiro, inigualado en nuestra producción dramática hasta ese momento, la convierten en un texto esencial de nuestro teatro. Es cierto que, en algunos pasajes, el lenguaje es operático hasta la desmesura, rondando a veces lo ridículo, y que el carácter arquetípico de los personajes los deshumaniza y convierte más en portavoces de ideologías diversas más que en seres humanos, pero el fuego de su visión, de su furia frente a la injusticia y la corrupción, el dominio de la construcción dramática, del teatro, y sus diversos lenguajes (la pieza incluye un escalofriante “juicio popular” en el Segundo Cuadro, violento y grotesco, que nos trae a la memoria eventos similares en nuestra historia reciente) hacen de ella una creación artística notable.

El fuego sucede en “un pueblo andino” en “el siglo XIX” (Ríos, 1961, p. 147). Ha pasado poco tiempo después del triunfo de las fuerzas independentistas sobre el ejército español. La lucha por liberarse del yugo colonial se ha convertido ahora en una lucha fratricida por el poder entre los miembros del ejército libertador. Gobierna “Un Dictador”, un caudillo militar interesado en entronarse en el poder, más que cumplir las promesas originales de la gesta independentista. Son palabras de El Fugitivo en el Primer Cuadro:

La Guerra de la Independencia fue un carnaval bastante largo. / (...) Pero cuando los realistas se largaron con su música a otra parte, / (...) los elegantes danzarines se quitaron las máscaras patrióticas, / (...) recogieron el látigo que habían dejado

caer los españoles, / y no nos permitieron saborear una sola migaja del festín nacionalista (Ríos, 1961, p.147).

En su diario, el 14 de octubre de 1984, Ríos (1993) expresa su visión agria y lúcida de ese momento primordial de nuestra historia republicana:

Nuestra imaginaria emancipación fue un aborto. Los dos primeros presidentes – que debieron ser uno solo – encarnaron, simbolizaron y prefiguraron la indefinible República. La nación no tuvo infancia, adolescencia, juventud ni edad viril. Nació vieja. Y ahora, sin haber madurado, se está pudriendo (p. 260).

En esta metafórica e imprecisa aldea andina, un Capitán, a mando de un destacamento de soldados, se mantiene en rebeldía contra el poder central, acusándolo de haber traicionado la misión original de la lucha por intereses personales. Espera enviados de la capital en la esperanza de poder convencer al Dictador de retomar los ideales primeros de la institución de una república, pero pronto llega un ex compañero de armas, llamado El Fugitivo (los personajes tienen las características arquetípicas del simbolismo), quien le hace saber que ha sido traicionado y que las fuerzas del gobierno se encaminan a la aldea para someterlo y acabar con la rebelión, y lo insta a levantarse contra él. El Capitán decide entonces sublevarse y llevar consigo, no solo a sus soldados sino a los habitantes de la aldea, coro de personajes andinos, sumisos y alienados por la religión y la opresión de siglos. La sublevación culminará con la derrota frente a las fuerzas del orden, y con las muertes de soldados y civiles y la agonía final de El Capitán, atado a una roca como Prometeo (donde, en su delirio, se sentirá devorado por un buitre como su modelo mítico), hasta morir como un mártir, no sin antes haber sido tentado con la traición a su credo por sus propios superiores y compañeros de armas.

La esencia de la obra está en el contrapunto entre los personajes de El Capitán y de El Fugitivo, como emblemas de dos actitudes divergentes frente a la revolución como transformadora de la historia. *El fuego*, de claras reminiscencias prometeicas, es la metáfora de esa revolución. Como en el mito griego, al otorgarlo a los hombres, los hará mejores y felices. El Capitán es un idealista utópico que cree en la revolución por amor a la justicia y a la humanidad, alejada de toda violencia innecesaria y de cualquier interés personal:

¡Os traigo el fuego! ¡Os traigo el rayo y la alborada! / ¡La simiente del dolor será alegría! ¡Júbilo será lo que fue lágrimas! / ¡Os traigo el fuego! ¡El aire es vuestro!

¡La Tierra es vuestra! / ¡La vida y la muerte desde ahora os pertenecen! (Ríos, 1961, pp. 160- 161).

Así exhorta a rebelarse a los pobladores de la aldea andina, que se rehúsan, en nombre de años de opresión social y religiosa. Solo los jóvenes tomarán las armas y lucharán al lado de El Capitán, para ser aniquilados por las fuerzas de El Dictador. Por su parte, El Fugitivo es un agitador pragmático y despiadado que apuesta por el odio y por la violencia como únicos motores posibles de un cambio: “¡Sólo volviéndose fieras llegan a ser hombres los esclavos!” (Ríos, 1961, p. 208). En el Tercer Cuadro, luego de episodios de violencia cometidos por los soldados y algunos pobladores a mando de El Fugitivo, durante la ausencia momentánea del Capitán, se produce este diálogo que establece claramente las dos posiciones:

EL CAPITÁN: Para darle sentido a la vida estamos luchando.

EL FUGITIVO: ¡Sólo el odio da sentido a la vida de los pobres!

EL CAPITÁN: ¡No! / Si todos los hombres que el amor transfigura / abrieran los ojos y miraran de frente a los que odian / crecería la luz hasta llenar el mundo, / y se abrazarían los seres ante el pan y la brisa!

EL FUGITIVO: ¡Palabras! ¡Frasas! ¡Utopías! / ¡Hablemos de realidades, no de sueños! / (...) ¡Únicamente el pueblo puede darnos a la larga la victoria! / Únicamente el pueblo puede transformar en devorador incendio la fogata! / (...) ¡Los que saben que no habrá misericordia para ellos no se rinden! / ¡Tú les trajiste la esperanza! ¡Yo les he dado la desesperación! ¡Y en esta lucha, la desesperación vale más que la esperanza! (Ríos, 1961, pp. 213-214).

Al final, ante la derrota inminente, El Fugitivo propone a El Capitán la fuga y la salvación de sus vidas, por encima del sacrificio de los demás: “¡Más vale la vida de dos rebeldes obstinados / que la de todos los siervos del mundo, añorando sus cadenas!” (Ríos, 1961, p. 263). El Capitán se niega, apostando apasionadamente por la utopía:

Símbolos somos, fatales apariencias, señales luminosas / hijos de la Tierra, sueños de la Tierra, voluntades de la Tierra. / Donde yo dejé a mi pueblo, otros encontrarán a mi pueblo. / Donde yo dejé a la Esperanza, otros hallarán a la Esperanza. / ¡El que ya no puede alumbrar, debe extinguirse! (Ríos, 1961, pp. 264-265)

El Fugitivo huye y El Capitán se entrega al martirio: “¡Soy el crucificado y el madero! ¡Soy el mártir y el martirio!” (Ríos, 1961, p 272) ante la indiferencia y el rechazo de los pobladores andinos que había intentado liberar y de sus compañeros de armas. Este

resulta ser un aspecto fundamental de la obra de Ríos. En las dos obras que hemos analizado anteriormente, *Verdolaga* y *Bandolero niño*, la visión del mundo andino es positiva, quizás idílica (sobre todo en el caso de Peña), sinónimo de vida frente a la opresión y a la injusticia. Los peones de la obra de Valdelomar y los aldeanos del texto de Peña (incluyendo a los bandidos) manifiestan un deseo de una vida mejor, más justa, más equitativa. Los aldeanos de *El fuego* son todo lo contrario: un amasijo de prejuicios, temores, intolerancias que se rehúsa al cambio, a recibir el fuego de El Capitán. Exclaman: “¡Son rebeldes, enemigos de la Ley y de la Iglesia! ¡Nos obligarán a luchar contra el Gobierno! ¡El que siembra la rebeldía, cosecha la muerte” (Ríos, 1961, pp. 159-160). Uno de los ancianos del pueblo retrucea:

Pero la tierra no es nuestra
como no lo fue de nuestros padres,
como no lo será de nuestros hijos,
como no lo será de los hijos de sus hijos! (Ríos, 1961, p.166)

La mirada desencantada de Ríos responde a la experiencia de varias dictaduras militares y gobiernos oligárquicos, como el de Prado, que poco o nada hacen por cambiar la situación del país. En la indolencia y negativa al cambio de los aldeanos de *El fuego*, Ríos pone en escena su frustración e impaciencia ante la apatía y conformismo de los peruanos, situación que lo hará retirarse cada vez más de la vida política y teatral.

Es interesante anotar que la última obra escrita por Salazar Bondy, *El rabdomante* (ganadora del Premio Nacional de Teatro y puesta en escena póstumamente en 1966) refleja una mirada semejante. Tanto Ríos como Salazar Bondy son hombres de izquierda (con distintos matices) frustrados ante la imposibilidad de cambiar la situación política y social del Perú. El rabdomante de Salazar, que ayuda a los habitantes de un pueblo rural (planteado en forma más expresionista que realista) a encontrar agua, es luego asesinado por ellos, que desconocen su acción. ¿Frustración del revolucionario ante la apatía? ¿Temor del intelectual ante el terror ciego? ¿Desconfianza del líder de su grey?

Sin embargo, en *El fuego*, luego de la muerte de El Capitán, Ríos hace aparecer dos personajes aparentemente ajenos a la trama, Un Ciego y su Lazarillo; ya este había hecho una breve aparición al final del Primer Cuadro, cuando, en respuesta a la pregunta del Capitán, “¿Qué buscas, niño?”, dice “Busco a mi hermano” (Ríos, 1961, p. 241). El diálogo que cierra la pieza es uno de los momentos más altos del teatro de Ríos y, con el final de *Bandolero niño* de Peña Barrenechea y el de *Colacho hermanos* de Vallejo, un estremecedor momento cargado de premoniciones de nuestra historia futura.

EL CIEGO (mientras el lazarillo lo conduce hasta el cuerpo del capitán): ¿Dónde está?

EL LAZARILLO (poniendo las manos del ciego sobre el cadáver): Aquí. Ha luchado en vano.

EL CIEGO (palpando las cadenas): No. En vano, no. Luchar por la libertad es ya la libertad.

EL LAZARILLO: ¡Pero ha muerto encadenado!

(El ciego rompe las cadenas)

EL CIEGO (poniendo suavemente el cadáver en el suelo): Ahora es libre.

EL LAZARILLO: Sí.

(Largo silencio)

EL CIEGO: ¡Siento algo extraño, muy extraño! / ¡Una gran mancha de sangre delante de los ojos!

EL LAZARILLO: Es la aurora.

EL CIEGO: ¡Parece brillar muy cerca de nosotros!

EL LAZARILLO: Está lejos. Lejos todavía.

EL CIEGO: Caminemos hacia ella.

EL LAZARILLO: ¡Caminemos!

(Telón) (Ríos, 1961, pp. 280-281).

Ya la figura de El Ciego y su Lazarillo habían aparecido en la primera obra de Ríos, *Don Quijote*, acompañados por una Joven Mendiga como testigos y coro de lo sucedido en escena. La ceguera es una indudable referencia a Tiresias, el adivino ciego de la tragedia de Edipo, señal de sabiduría profunda y videncia interna. Los ciegos son también protagonistas de una obra fundamental del simbolismo: *Los ciegos* de Maurice Maeterlinck. La apuesta final por la utopía y la esperanza constituyen, sin embargo, una diferencia de los finales de las otras piezas de Ríos, más pesimistas, cuando no desesperanzadas.

Es imposible no encontrar en *El fuego*, detrás de la parábola independentista, una lúcida y apasionada reflexión sobre la vida política del Perú contemporáneo. La lucha entre el idealismo y la praxis oportunista está en el sino de nuestra historia, hasta los oscuros tiempos presentes. Luego del golpe militar de Odría que derroca a Bustamante, Ríos (1993) escribe en su diario el 15 de Julio de 1949:

Lima está más triste que nunca bajo la bota generalicia. El fracaso del Apra y de Bustamante ha sido, en realidad, el fracaso del Perú como nación civilizada.

Hemos retornado a la normalidad. A la normalidad de tribu con camisa y zapatos.
Y no veo cómo saldremos de ella en muchos años (p. 129).

Palabras amargamente proféticas de un dramaturgo lúcido y desencantado, cuyo teatro, a pesar de sus indudables excesos, es un documento amargo y extraordinario de nuestra idiosincracia republicana, que merece ser estudiado y puesto en escena en los tiempos actuales, tristemente similares a los suyos.



CONCLUSIONES

1. Lejos de ser un período de actividad reducida o aislada, los años entre 1916 y 1948 constituyen un momento de cambio para el teatro peruano republicano. La ruptura con el costumbrismo (y, en menor medida, con el melodrama) y la apuesta por las vanguardias europeas, a partir del simbolismo, más que una opción solamente estética o de gusto personal, corresponde a la necesidad de poner en escena al Perú moderno en su complejidad y turbulencia sociales.
2. Abraham Valdelomar, Ricardo Peña Barrenechea y Juan Ríos (también César Vallejo de manera particular) toman los postulados de un teatro poético o estilizado (en la expresión de Patrice Pavis), no para alejarse de la realidad, sino para abordarla con otra óptica, en una especie de distanciamiento lírico y crítico a la vez.
3. La opción por un lenguaje estilizado y una puesta en escena metafórica corresponde también a la dificultad de poner en escena al mundo andino, hasta entonces ausente de la escena nacional (salvo en las obras pertenecientes al teatro colonial, como *Ollantay*, y los auto sacramentales de Espinosa Medrano y *El pobre más rico* de Centeno de Osma), a excepción de piezas que miraban hacia el pasado con nostalgia o necesidad de reivindicación. La caracterización grotesca y cómica de los actores “nacionales” ponía en riesgo la identificación y valorización de los personajes andinos o mestizos. El uso del quechua castellanizado podía también producir un efecto contraproducente de mofa más que de adhesión.
4. El teatro poético o estilizado permitía también evitar la censura, que, aunque desapareciera objetivamente en 1919, se mantenía tácitamente. Temas de gran peso e importancia asumían, en consecuencia de una evidente autocensura, ropajes aparentemente distantes o altisonantes, en opinión de algunos.
5. Ninguna de las obras analizadas fue puesta en escena en el momento en que fue escrita, salvo la lectura interpretada de *Bandolero niño* en 1938, por una única vez. Esto comprueba la imposibilidad de hacer un teatro de vanguardia en un medio como el limeño, entre la censura; el desinterés de los gobiernos centrales y municipales, más interesados en la “modernización” a través de la llegada de compañías de ópera o de repertorio internacionales; el monopolio estético de las compañías teatrales, la mayoría de ellas extranjeras con la ocasional inclusión de actores peruanos y guiadas principalmente por la taquilla; la ausencia de actores y realizadores capaces de asumir las novedades planteadas por estos textos; y la preferencia del público general por la zarzuela o el teatro de revista.

6. Solo con la aparición del primer teatro independiente de la historia del teatro peruano, la Asociación de Artistas Aficionados, A.A.A, fundada en 1938, se abre una posibilidad de representación de textos que no obedezcan a intereses de taquilla. Más tarde, en 1946, con la fundación de la Compañía Nacional de Comedias, la Escuela Nacional de Arte Escénico y la otorgación del Premio Nacional de Teatro, esta posibilidad se amplía y aparece una nueva generación de dramaturgos, que escriben con la certeza de que sus obras serán representadas.



BIBLIOGRAFÍA

- Ángeles, C. A. (2007). *Epistolario de Abraham Valdelomar*. Lima: Universidad Alas Peruanas.
- Anónimo (1911). Crónica de *Lucha de almas*. *Variedades*, (199).
- Anónimo (1913). Crónica de *Hima Súmac*. *Variedades*, (34).
- Anónimo (1915). Reseña de La Sociedad de Autores Dramáticos. *Variedades*, (386).
- Antonucci, G. (1995). Introducción a D'Annunzio dramaturgo. En *Gabriele D'Annunzio: Teatro*. Tres volúmenes. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton.
- Azor, I. (1988). *Origen y presencia del teatro en nuestra América*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Baeza, R. (1999). Introducción. En G. D'Annunzio, *La hija de Iorio*. Lima: Adobe Editores.
- Balta Campbell, A. (2001). *Historia general del teatro peruano*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.
- Basadre, J. (2005). *Historia de la República del Perú (1822-1933)*. Dieciocho tomos. Lima: El Comercio.
- Baudoin, J. & Alomía Robles, D. (2013). *El cóndor pasa*. Lima: Colectivo Cultural "El cóndor pasa".
- Bentley, E. (1991). *The Life of the Drama*. New York: Applause Theatre Books.
- Bernabé, M. (2006). *Vida de artista. Bohemia, y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (1911-1922)*. Lima: Instituto de Estudios Peruano.
- Bourdieu, P. (1966). Campo intelectual y proyecto creativo. En J. Pouillon, M. Barbut, A.J. Greimas, M. Godelier, P. Bourdieu, P. Macherey, *Problemas del estructuralismo* (pp. 135-182). México D.F.: Siglo XXI.
- Bushby, A. (2011). *Románticos y posmodernos: la dramaturgia peruana del cambio de siglo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial.
- Cabel, J. (2007). Prólogo. En A. Valdelomar, *Verdolaga. Tragedia pastoral en tres actos*. J. Cabel (Ed.). Ica: Universidad Nacional San Luis Gonzaga.
- Cardullo, B. & Knopf, R. (2001). *Theatre of the Avant Garde: 1890-1950*. New Haven: Yale University Press.
- Carrillo, A. (1976). *Luis Pardo, el gran bandido. Vida y hechos del famoso bandolero chiquiano que acaparó la atención pública durante varios años*. Lima: s.e.
- Centro de Documentación Teatral (1992). *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Madrid: INAEM.

- Contreras, C. & Cueto, M. (2015). *Historia del Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Cornejo Polar, A. (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.
- Cornejo Polar, J. (2001). *El costumbrismo en el Perú*. Lima: Ediciones Copé.
- Del Saz, A. (1967). *Teatro social hispanoamericano*. Barcelona: Nueva Colección Labor.
- Dubatti, J. (2006). Realismo de introspección, simbolismo y expresionismo. En J. Dubatti (Coord.), *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*. Buenos Aires: Colihue Teatro.
- Ferguson, F. (1957). *Idea di un teatro*. Milano: Feltrinelli.
- Gerould, D. (Ed.). (1985). *Doubles, demons and dreamers. An international collection of symbolist drama*. New York: Performing Arts Journal Publications.
- Hernández, J. A. (marzo – abril, 1950). Notas sobre el teatro peruano contemporáneo. *Revista Mar del Sur*, (10), 62-74.
- Hobsbawm, E. (1971). *I banditi: il banditismo sociale nell'età moderna*. Milano: Piccola Biblioteca Einaudi.
- Inurritegui, R. *Teatro obrero anarcosindicalista en la Lima de 1911-1916. El cuadro artístico de Vitarte*. (Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Lima, Perú).
- Isola, A. (2012). *El teatro costumbrista republicano del Perú como afirmación del proyecto de nación*. (Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación. Lima, Perú).
- Itier, C. (1995). *El teatro quechua en el Cuzco*. Dos volúmenes. Cuzco: Institut Francais d'Études Andines & Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas".
- Josephs, A. & Caballero, J. (2016). Introducción. En F. García Lorca, *Bodas de sangre*. Madrid: Cátedra.
- Klarén, P. (2008). *Nación y sociedad en la historia del Perú*. 2ª ed. [Trad. Flores]. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Lohmann, G. (1941). *Historia del arte dramático en Lima durante el virreinato. Siglos XVI y XVII*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú & Instituto de Investigaciones Históricas.
- Losada, J. M. (1999). Le theatre philosophique de Paul Claudel. *THELEME: Revista Complutense de Estudios Franceses*, (14), 35-42.

- Maeterlinck, M. (2000). *La intrusa y otras piezas*. A. González Salvador (Ed.). Madrid: Cátedra.
- Miró, C. (1994). La estética del idioma en la obra de Juan Ríos. Discurso de incorporación pronunciado en la sesión efectuada el 20 de mayo de 1993. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, (24), 145-160.
- Moncloa y Covarrubias, M. (1905). *Diccionario teatral del Perú. Índice de artistas nacionales y extranjeros*. Lima: Lit. y Tip. de Badiola y Berrio Editores.
- Moncloa y Covarrubias, M. (1909). *El teatro en Lima: apuntes históricos. (Con motivo de la inauguración del Teatro Nacional)*. Lima: Librería e Imprenta Gil.
- Morris, R. J (1970). The Theatre of Juan Ríos Rey. *Latin American Theatre Review*, 7 (2), 81-96.
- Muguercia, M. (2010). *Teatro latinoamericano del siglo XX. Primera Modernidad (1900-1950)*. Santiago de Chile: RIL Editores.
- Muñoz, F. (2001). *Diversiones públicas en Lima 1890-1920. La experiencia de la modernidad*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Neruda, P. (1967). *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag.
- Pandolfi, V. (1969). *Histoire du theatre*. Cinco volúmenes. Verviers: Marabout Université.
- Pavis, P. (1993). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, sociología*. Barcelona: Paidós Comunicaciones.
- Peirano, L. (2006). *Una memoria del teatro (1964-2004)*. (Tesis de doctorado, Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Posgrado. Lima, Perú).
- Peña Barrenechea, R. (2005). *Obra poética completa*. R. Silva-Santisteban (Ed.). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Puppa, P. (2015). *La parola alta: Sul teatro di Pirandello e D'Annunzio*. Bologna: Cue Press.
- Ráez, E (2015). *El Consueta*. Recuperado de <http://elconsueta.blogspot.pe> [Consulta: 22 de octubre de 2018].
- Real Academia Española (RAE) (2018). Vanguardia. En *Diccionario de la lengua española*. 23ª ed. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=bKz3AJ0> [Consulta: 22 de octubre de 2018].

- Real Academia Española (RAE) (2018). Verdolaga. En *Diccionario de la lengua española*. 23ª ed. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=bcjY3Wr> [Consulta: 22 de octubre de 2018].
- Ríos, J. (1961). *Teatro I*. Lima: Talleres Gráficos de Torres Aguirre S.A.
- Ríos, J. (1993). *Sobre mi propia vida (Diario 1940-1991)*. Lima: Graph Service Cosmos S.R.
- Ruiz Ramón, F. (1967). *Historia del teatro español*. Dos volúmenes. Madrid: Alianza Editorial.
- Sánchez, L. A. (1969). *Valdelomar: O, La belle époque*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Shuttle, R. (1965). *The Banquet Years. The Origins of the Avant Garde in France, 1885 to World War I*. New York: Vintage Books.
- Silva-Santisteban, R. (1989). *Escrito en el agua*. Lima: Editorial Colmillo Blanco.
- Silva-Santisteban, R. (Ed). (1997). *Antología general del teatro peruano* [Vol. 5]. Lima: Banco Continental & Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sotomayor Roggero, C. (1990). *Panorama y tendencias del teatro peruano*. Lima: G.H Herrera Editores.
- Thomasseau, J. M. (1984). *El melodrama*. México D. F.: Fondo de Cultura Económico.
- Valdelomar, A. (2001). *Obras completas*. Dos volúmenes. Ricardo Silva-Santisteban (Ed.). Lima: Ediciones Copé & Petroperú.
- Valdelomar, A. (2007). *Verdolaga. Tragedia pastoral en tres actos*. J. Cabel (Ed.). Ica: Universidad Nacional San Luis Gonzaga.
- Von Bischoffshausen, G. (2018). *Teatro popular en Lima. Sainetes, zarzuelas y revistas, 1890-1945*. Lima: Máquina de Ideas.
- Yoza, K. (2013). *El proceso de inversión de la condición de subalternidad en Los bufones de Juan Ríos*. (Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Lima, Perú).
- Xammar, L. F. (setiembre-diciembre 1941). Teatro de Ricardo Peña. *Revista 3*, (9), 110-112.
- Zegarra, G. (1966). La obra poética y teatral de Juan Ríos. *Alpha: Revista Literaria de los Amigos del Arte*, 2 (5), 28-36.
- Zubieta, F. (2009). *Tras las huellas de Luis Pardo*. Huacho: s/e.