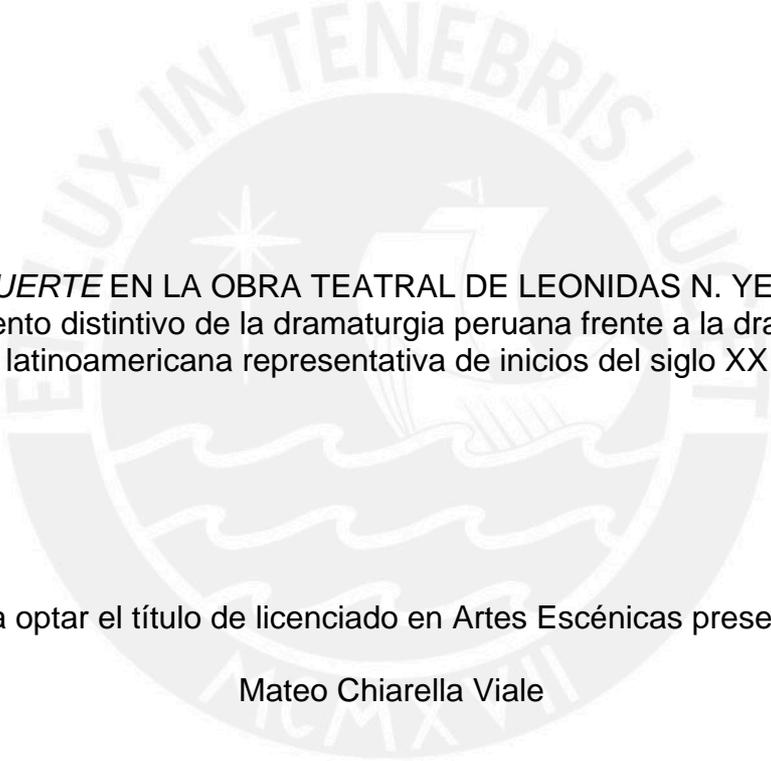


PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



LA *SUERTE* EN LA OBRA TEATRAL DE LEONIDAS N. YEROVI
Un elemento distintivo de la dramaturgia peruana frente a la dramaturgia
latinoamericana representativa de inicios del siglo XX

Tesis para optar el título de licenciado en Artes Escénicas presentada por:

Mateo Chiarella Viale

Lima, diciembre 2012



“¡Aún quedo yo, Felipe! Yo y mi martingala que es infalible y nos salvará mañana”.

*Acto I, esc. IX
La Pícara Suerte
Leonidas N. Yerovi*

ÍNDICE

- Introducción
- 1.- ¿A qué nos referimos con *suerte*?
- 2.- La *suerte* en lo criollo popular durante la República Aristocrática
 - 2.1) Después de la guerra
 - 2.2) La mentalidad oligárquica
 - 2.3) La patria criolla y lo criollo popular.
 - 2.4) Juegos de azar y superstición en lo criollo popular.
- 3.- Leonidas Yerovi: vida y teatro
 - 3.1) El alegre melancólico
 - 3.2) El teatro de Yerovi.
- 4.- La *suerte* en la obra teatral de Yerovi.
 - 4.1) La de Cuatro mil
 - 4.2) Domingo siete
 - 4.3) La Pícara suerte
 - 4.4) Un aspecto complementario
- 5.- La *suerte* en el teatro criollo peruano previo a Yerovi.
- 6.- La *suerte* en el teatro criollo latinoamericano contemporáneo a Yerovi
 - 6.1) Los Disfrazados y Forrobodó
 - 6.2) Los sainetes de Florencio Sánchez
 - 6.3) Tin tan, te comiste un pan o el Velorio de Pachenco
 - 6.4) Jettatore!
- Conclusiones.
- Bibliografía.

INTRODUCCIÓN

Si repasáramos de manera minuciosa, retrocediendo en el tiempo por supuesto, los diferentes momentos y estilos de la dramaturgia peruana, e intentáramos reconocer en la tarea, aquellos elementos en formas y temas que podrían servir para identificarnos y distinguirnos frente a otras dramaturgias de la región, probablemente nos llevaríamos una grata sorpresa. Más aún cuando, de manera entendible, el intento, por lo general, ha venido al revés; vale decir, ubicar los proyectos y las tendencias dramáticas de un grueso de países latinoamericanos bajo el manto de algún fenómeno particular –un boom, quizás-, sustentado por una maravillosa generación de escritores con formas y/o contenidos comunes, y divulgado con éxito a todo el mundo.

Así, es propio resumir la literatura latinoamericana de fines del siglo diecinueve e inicios del veinte, bajo el concepto del Modernismo, a veces sin pensar que un escritor, que simplemente guarda ciertos vínculos con la corriente, podría estar representando ya una tendencia nueva o construyendo nuevos cimientos.

Si, además, entendemos que desde las independencias latinoamericanas, casi simultáneas entre sí, han venido, nuestros países, viviendo, de una u otra manera, circunstancias sociales y políticas parecidas, la auto identificación dramática nacional se complica.

A inicios de la república, Felipe Pardo y Aliaga y Manuel Ascencio Segura, emblemas del teatro criollo, intentaron retratar con gran voluntad y desde diferentes trincheras, pero bebiendo ambos de la Alta Comedia, el verdadero carácter de nuestra sociedad; algo que también buscaban, en sus respectivos géneros, y en torno a sus propios países, importantes escritores como Domingo Sarmiento y Jorge Isaacs, entre otros. Ellos y nuestros dramaturgos, a veces perdidos en una lista de nombres, terminaron siendo denominados: los exponentes del Costumbrismo latinoamericano.

El director de teatro y profesor de la Universidad Católica del Perú, Alberto Ísola, intenta descifrar, en un estudio, el verdadero carácter del Costumbrismo, para encontrar allí, el lugar de los dramaturgos peruanos mencionados, buscando resaltar aquellos elementos distintivos de sus obras producto de la circunstancia de nuestro país, una circunstancia basada en características raciales e históricas determinadas ¹.

La presente investigación busca continuar con el desafío de reconocer aquellos “peruanismos” en nuestra dramaturgia, no con el fin de oponernos al vínculo que puede generar un sentimiento continental plasmado en su literatura, sino queriendo, con la singularidad, reconocer una identidad artística nacional. Dicha tarea, hecha a profundidad, es aún larga e imposible de contener en un único estudio, y se vuelve compleja si asumimos que a la par de los autores mencionados, existían ya intentos de dramaturgia en la Sierra

¹ ISOLA, Alberto. *El Teatro Costumbrista republicano del Perú como afirmación de proyecto nación*. Tesis de Licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación. Lima, 2012

que revelaban preocupaciones diferentes a las de los autores de la Costa.² Tales manifestaciones, aunque importantísimas para nuestro objetivo, no son, sin embargo, el motivo de este análisis.

Nosotros hemos decidido abocarnos a la obra teatral de, quizás, el dramaturgo peruano más representativo del período denominado la República Aristocrática (1895-1919). Nos referimos al trabajo de Leonidas N. Yerovi.

Yerovi, periodista, poeta y dramaturgo limeño cuya temprana muerte le significó al país un corte abrupto en el perfeccionamiento y modernización del personaje criollo, personaje que tendía a crecer y complejizarse –algo que, aunque fallecido también prontamente, sí logró llevar a cabo en Argentina el uruguayo Florencio Sánchez- pudo, sin embargo en sus piezas, plasmar con agudeza e ingenio, seres tremendamente humanos, distintos ya a los mostrados por Pardo y Segura. Y es que, a diferencia de sus antecesores, en Yerovi no existía “el menor asomo de afán moralizador”³.

El mundo teatral de Yerovi, aún no ha sido lo suficientemente estudiado y en él los caminos por donde podríamos transitar son, sin duda alguna, diversos. Nuestra tarea implica, empero, conseguir el punto de apoyo para su contraste. De allí, nuestro aterrizaje en el motif de su producción; en ese factor recurrente tan capaz de generarle esperanzas a sus personajes como llenarlos de conflictos; un elemento, que, a nuestro entender, se descifra dentro del

² SÁNCHEZ, Luis Alberto. *La Literatura peruana, Tomo VI*. Buenos Aires. Guaranía, 1950 p. 189. SÁNCHEZ menciona el drama histórico indigenista “Hima Súmac” de Clorinda Matto de Turner estrenado en 1892.

³ ISOLA, Alberto. “¿Tal es Lima?”, “Tal mi vida”. En *Leonidas Yerovi. Obra Completa. Tomo 3*. Lima. Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2006 p.xvii

teatro criollo latinoamericano como “Yerovi puro”. Nos referimos al tema de la *suerte*.

Para asegurar que la *suerte*, en el mundo teatral criollo, es un aporte de Yerovi, y por tanto de nuestra dramaturgia, se vuelve necesario, entonces, establecer los vínculos entre el contexto social limeño de la República Aristocrática, la *suerte* y las principales obras de nuestro autor; luego, revisar si el asunto aparece en la dramaturgia criolla peruana previa, y finalmente, en la dramaturgia criolla latinoamericana de inicios del siglo veinte. Para la selección de los textos peruanos anteriores a Yerovi, utilizaremos como referencia la buena antología de Ricardo Silva Santisteban recogida en *Teatro Republicano I*. Para lo último, dada la inmensidad de material, tomaremos como referencia las principales obras del período según el libro *Teatro Latinoamericano del siglo XX* de Magaly Muguercia, pues es uno de los pocos estudios, sino el único, que inserta a Yerovi dentro del panorama teatral continental; pero sumaremos igualmente, a esta última etapa, el análisis de algunos títulos que, explicadas las razones en su momento, creemos importantes para nuestra afirmación.

1.- ¿A QUÉ NOS REFERIMOS CON “SUERTE”?

Decidirnos por esta palabra, no ha sido fácil. Existen otros términos -destino, azar, designio, albur, fortuna, etc.- que de alguna manera se emparentan con aquella idea que la palabra *suerte* intenta aquí resumir. Pero la hemos elegido por las siguientes razones: primero, porque creemos que su definición es lo bastante amplia como para abarcar todos los matices de aquello que queremos resaltar; segundo, por ser un término sumamente popular para la época; al punto de volverse, y eso exclusivamente en el Perú, sinónimo de “lotería”, otorgándole, así, a su vendedor, la denominación de “suertero”⁴

Según el diccionario de la Real Academia Española, la palabra “suerte” tiene diecinueve acepciones y forma parte de unas cuantas locuciones verbales más.

Son de gran utilidad para nuestra posterior definición, los siguientes significados: “Encadenamiento de los sucesos, considerado como fortuito o casual”, “Casualidad a que se fía la resolución de algo”, o las locuciones “Echar a suerte: valerse de medios fortuitos o casuales para resolver o decidir algo”, “Caerle a alguien en suerte algo: sucederle algo por designio providencial” y “Tocarle a alguien la suerte: tener o sacar en un sorteo, cédula, bola o número favorable o adverso”.⁵

⁴ DE ARONA, Juan. *Diccionario de peruanismos*. Lima. Galland, 1882. p. 464

⁵ <http://lema.ra.es/drae/> (Diccionario de la RAE)

La producción teatral de Yerovi cuenta con aproximadamente media docena de obras, sin mencionar los pequeños extractos cómicos, ni tampoco piezas extraviadas. De esa media docena, tres le dan a la *suerte* un papel decisivo en la conformación del conflicto. Nos referimos a *La de Cuatro mil*, *Domingo siete* y *La Pícara suerte*. Sobre ellas, habrá de girar nuestro análisis.

En *La de Cuatro mil*, dos hombres, tío y sobrino, seres míseros que tienen solo un catre por mueble, un terno que comparten y muchísima hambre, guardan toda su esperanza en el número de un billete de lotería que el tío encontró por Santo Toribio; en *Domingo siete*, Julio, después de un almuerzo a disgusto por una nueva pelea con su mujer, tiene que soportar, al mejor estilo de las comedias de enredos, las inclemencias de lo que él mismo llama, dada la fecha, un “día aciago”; finalmente en *La Pícara suerte*, un hombre, asediado por las deudas, y aparentemente sin salida, destina sus últimos reales a la martingala de un compañero suyo aficionado a los juegos de azar, método de apuesta que consiste en multiplicar sucesivamente, en caso de pérdida, una apuesta inicial determinada.

Este breve resumen de las tres obras, que analizaremos con más rigor a posteriori, nos muestra claramente el carácter de aquella *suerte* a la que hacemos alusión. Se trata de una “circunstancia favorable o adversa que bajo la perspectiva del que la tienta, o la sufre, podría ser controlada, pero que, al parecer, depende exclusivamente de un designio, una maldición o simple casualidad”. El término también podría entenderse exclusivamente como

“circunstancia de adversidad”, ej. El pobre hombre tenía una suerte...; o como “circunstancia de favor”, ej. Esperamos tener suerte hoy.

Es necesario, sin embargo, y ya hecha la definición general, aproximar el término hacia algo más concreto; tipificarlo para poder seguir con claridad el presente trabajo; ello, por supuesto, valorando siempre la pauta.

Volviendo a la sinopsis de cada una de las obras, podríamos considerar que la *suerte*, a lo largo de la producción teatral de nuestro autor y entendiéndola como ese personaje invisible que interviene de manera significativa en la trama, se presenta con diferentes trajes.

Quizás podríamos emparentar *La de Cuatro mil* y *La Pícaro suerte* pues en tales, la *suerte* intenta ser controlada a través de un boleto de lotería o un sistema de apuestas; es decir, a través de los *juegos de azar*.

En Domingo Siete, en cambio, está delimitada por la creencia en un designio fatal o lo que podríamos denominar una *superstición*.

No queremos avanzar sin proponer también, por la confusión que pueda suscitar, una definición para la palabra *superstición*.

Según Rubén I. Corona:

“Hay dos definiciones del término “superstición” en el diccionario de la Real Academia Española (RAE)- 1. Creencia extraña a la fe religiosa y contraria a la razón. 2. Fe desmedida o valoración excesiva respecto de algo”. Ambas definiciones utilizan

conceptos religiosos para hablar de la superstición, sobre todo la fe. Cuando se menciona “superstición”, puede surgir de forma espontánea una asociación de este concepto con una actividad pseudoreligiosa. Es común entenderla como una creencia incompatible con las religiones positivas (cristianismo, judaísmo, islam, etc.). Por eso el diccionario define el término en oposición a la fe religiosa, y también como contrario a la razón. Así, la superstición queda definida como pseudoreligiosa (puesto que es una creencia que no se inscribe en ninguna religión positiva) e irracional. Se puede tener también, según la segunda definición del diccionario, una valoración excesiva de cualquier cosa, dejando entender que se puede exagerar incluso en cuestiones racionales; es decir, se puede ser supersticioso al atribuir a la razón o a la ciencia propiedades que no tienen, o al esperar de ellas conocimientos que no son posibles de obtener. La superstición queda así unida al “fanatismo”, a la parcialización de la realidad humana y la absolutización de esta parte. La superstición sería una reducción absurda de la complejidad de la realidad”⁶

Hay, sin embargo, dos características más, propuestas en otras definiciones, que no nos gustaría dejar de lado al tratar de definir la superstición: el vínculo con lo *sobrenatural* y el reconocimiento de su *sacralidad*.

Ya veremos, luego, la relevancia de estas inclusiones.

Por lo pronto, ambos conceptos, *juegos de azar* y *superstición*, son términos mucho más concretos, capaces de ser identificados dentro de la idiosincrasia limeña del período aristocrático.

⁶ CORONA, Rubén. *La superstición como perversión de la religión y de la política: una lectura de Baruch de Spinoza*. En *Insterticios sociales*. n.2. Jalisco, 2011 p. 5

2.- LA *SUERTE* EN LO CRIOLLO POPULAR DURANTE LA REPÚBLICA ARISTOCRÁTICA

2.1) Después de la Guerra

Así como la Independencia del Perú nos coloca a los peruanos en una coyuntura particular en donde debemos aprender y normar los usos y derechos de una sociedad libre, la derrota en la Guerra del Pacífico también nos plantea nuevas circunstancias y retos.

Definitivamente, hay diferencias entre ambas: pasar del respaldo de todo un continente liberándose a la necesidad de valernos por nuestra propia cuenta; pelear contra un enemigo diezmado a enfrentarnos con una potencia sudamericana; ser vencedores a ser vencidos, etc. La nueva situación, una vez terminados los sucesos, es sin duda alguna, mucho menos esperanzadora que la primera.

Según Fernando Lecaros:

“La derrota no sólo significó para la economía nacional la pérdida de sus principales fuentes: el salitre y el guano. Significó, además, la paralización de las fuerzas productoras nacies, la depresión general de la producción y del comercio, la depredación de la moneda nacional, la ruina del crédito exterior. Desangrada, mutilada, la nación sufría una terrible anemia”⁷

Acentuó la debacle, que el poder estuviese, durante los siguientes años, en manos de los jefes militares que, como menciona Lecaros, eran “espiritual y

⁷ LECAROS, Fernando. *Historia del Perú y el mundo - siglo XX*. Lima. Rikchay, 1979. p. 194

orgánicamente inadecuados para dirigir un trabajo de reconstrucción económica.”⁸

Si no fuese entonces, por aquel núcleo capitalista, existente durante la época del salitre y el guano, que entró rápidamente a reasumir su función, al Perú le hubiese costado muchísimo salir adelante.

El Contrato Grace (1888), documento bastante polémico por lo ventajoso que resultaba para los ingleses -pues al ser acreedores principales de nuestra deuda externa, les entregábamos, para la cancelación de tal, la administración de los ferrocarriles y el derecho a explotar tres millones de toneladas de guano-, resultó también, y a la larga, siendo una inyección importante para la reconstrucción, sin contar el efecto que tuvo en la confianza del capital extranjero con respecto a la inversión en nuestro país.

Ya en 1895, con la asunción de Piérola y a pesar de tener aún pendientes de guerra, el Perú empezaba a vivir una nueva época. Una época con aires de progreso. Ello, no significaría, en cambio que los problemas sociales y económicos estuviesen en vías de resolución. Muy por el contrario, el abuso del capital como eje para el cumplimiento de los objetivos nacionales, unido a un modo de vida ostentoso y poco sensible de la oligarquía, dieron paso a lo que Basadre denominaría la República Aristocrática.

⁸ Ibid. p.196.

Se trataba de un período basado en la captura del Estado por parte de un grupo de ciudadanos, a quien la coyuntura económica y jurídica de la época le permitía manejar el país, pero cuyo dominio casi absoluto sobre la sociedad, no incluía el favor a la mayoría. Ciudadanos que, lejos de tener un programa político, poseían "... una visión del mundo, una actitud hacia la vida, no sistematizada y poco estructurada: una mentalidad oligárquica"⁹

2. 2) La mentalidad oligárquica

Según Nelson Manrique:

"Para explicar el clima mental imperante durante la República Aristocrática se ha recurrido a señalar la hegemonía ideológica del positivismo, con su culto a la ciencia y su convicción de que el progreso era la dirección natural e inevitable de la humanidad (ciertamente no faltaban los seguidores de las corrientes irracionistas en la filosofía, pero eran los positivistas quienes imprimían la impronta de la producción intelectual, que tenía su templo en la universidad, a la que los civilistas convirtieron en su coto exclusivo)."¹⁰

La necesidad de acercarse a un mundo moderno y bello, y en ello Europa marcaba el camino, se convirtió en la obsesión de los oligarcas que reconocían que gran parte del fracaso en la guerra se debía a la mentalidad y forma de vida del peruano común.¹¹

Pero, ¿quiénes pertenecían a esta oligarquía y cómo así, a excepción de cortos períodos, lograron apoderarse del Estado durante los siguientes veinticuatro años?

⁹ BURGA, Manuel y FLORES GALINDO, Alberto. *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Lima. Rikchay, 1991. p.83.

¹⁰ MANRIQUE, Nelson. *Nuestra Historia. La República*. Lima, COFIDE, 1995. p.206

¹¹ MUÑOZ, Fanni. *Diversiones públicas en Lima (1990 -1920): La experiencia de la modernidad*. Lima. Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú. 2001. p. 43

La oligarquía, según Manuel Burga y Alberto Flores Galindo, estaba compuesta por un conjunto de familias de gran poder debido a la posesión de tierras o minas, o el control del comercio o la banca.¹²

Al contar con el dinero, y por ende ser protagonista de los procesos económicos a gran escala, se convirtió en el grupo clave para un Estado que no entendía cómo seguir con la reconstrucción desde otra perspectiva que no fuese la económica.

El paso definitivo al poder se lo dio nuevamente el Partido Civil, partido creado antes de la Guerra del Pacífico por Manuel Pardo y Lavalle, otrora presidente, y destinado a llevar a la praxis las ideas de aquella gente a la que “le había ido bien en la vida”¹³, vale decir productores de azúcar y algodón, abogados de grandes bufetes, importantes médicos, catedráticos, etc. Su clase dirigente se componía de caballeros de la ciudad con propiedades en el campo que “... hacían vida intensa de club, residían en casas amobladas con lujosos muebles del estilo imperio y abundantes en alfombras y cortinaje...”¹⁴

El dominio total de la oligarquía sobre la sociedad, llegó a funcionar, según los historiadores arriba mencionados...:

¹² BURGA, Manuel y FLORES GALINDO, Alberto. Op. cit. p.83

¹³ Ibid. p.84

¹⁴ Ibid

“... gracias a la composición heterogénea de las clases populares. Se trataba de grupos poco depurados, de una masa “indiferenciada de clase” como argumenta Sinesio López, donde el artesanado se encontraba en un lento proceso de descomposición, empezaban los signos de una diferenciación campesina y aparecían los primeros núcleos desperdigados en las minas, los campamentos petroleros o las fábricas.”¹⁵

Sin la organización, ni la lucidez de las otras clases sociales, le fue fácil a la oligarquía excluir de su proyecto a las grandes masas, entre ellas, por ejemplo, la de los analfabetos.

La alianza entre el Partido Demócrata de Piérola con el Partido Civil, encarnada en el triunfo de Lopez de Romaña en las elecciones de 1899, fue el puente perfecto para que los civilistas tomaran el poder de una vez por todas.

De hecho, si consideramos que no existían muchos otros movimientos agrupados con la fuerza para hacerle frente a dichos partidos, podríamos suponer que estábamos ya frente a una suerte de totalitarismo.

Es, sin embargo, con el triunfo de Manuel Candamo en las elecciones de 1903, que los civilistas llegan nuevamente al gobierno, para empezar así a desplegar, sin mayores obstáculos, sus ideas progresistas.

Coincidió, aquello con el auge del caucho como materia de exportación, recurso que significaba, para aquel año, el 11% del total de las exportaciones del país - en 1906 llegaría a ser el 21,7%-¹⁶

¹⁵ Ibid, p. 89

¹⁶ BASADRE, Jorge. *Historia de la República del Perú: (1822 – 1930) Tomo XI.* Lima. El Comercio, 1995. p.190

De allí, la tan esperada modernización, circunscrita básicamente a la capital, que incluía la llegada de la electricidad, la fundación de la Universidad Agraria, la inauguración del primer ferrocarril urbano (ruta Lima – balneario de Chorrillos), el ingreso de las mujeres a la universidad, el desarrollo de los servicios de agua potable y teléfono, todas ellas obras de los civilistas durante el período de la República Aristocrática.

Tal lista de entrega, fue el principal aval para la adopción de aquel paternalismo ejercido por los oligarcas con las clases más bajas. Una nación moderna, terminaba siendo, así, y bajo criterio de los aristócratas, una nación bien guiada.

Se sintieron, en ello, con el derecho de regular las normas, la moral y la fe de la población. Es pues, en aquel intento por construir normas, moral y fe, que los oligarcas veían una buena forma de vincularse con las clases subalternas.

El catolicismo, por ejemplo, se convirtió en buena bandera:

“La religión, como en la época colonial, se encuentra presente en los principales actos de la vida social (...) En las grandes haciendas costeñas como en sus similares andinas, encontramos una capilla y un santo patrón que originaba una festividad anual en la cuál participaban todos con un mismo fervor cristiano”¹⁷

El catolicismo conservador, a su vez, estuvo acompañado por una concepción “señorial” de la sociedad que significaba asumir un determinado

¹⁷ BURGA Manuel y FLORES GALINDO, Alberto. Op cit. p.91

comportamiento donde contaban la moralidad, el respeto a los “iguales” y, por supuesto, la obediencia de los subalternos. Tal concepción, exigía además que no se ocultara la pertenencia a una clase social, sino que por el contrario se exhibiera como símbolo de superioridad, prestigio y dominio.¹⁸

El sistema paternalista, arraigado con claridad en las haciendas, exigía la sumisión y la fidelidad de los trabajadores a sus patrones. Tal comportamiento terminaba así generando la sensación engañosa que dueños y trabajadores formaban parte de una misma familia.¹⁹

La familia era el eje de la sociedad oligárquica. Existía aún la preferencia por las familias extensas. Las alianzas matrimoniales eran un mecanismo que aseguraba la pertenencia a una clase social, por ello, los matrimonios eran sumamente pensados y provenían de largos noviazgos en donde era decisiva la voluntad del padre.²⁰

El divorcio era un tema aparte:

“ El divorcio era un tabú. Una moral duramente represiva llevó a la aparición de un comportamiento oculto y subterráneo, a una doble vida, que se realizaba por ejemplo en los “fumaderos de opio” (...) en 1907 Hildebrando Fuentes había observado en Lima la proliferación de “amoríos libres” que atribuyó a las costumbres licenciosas de las “clases inferiores”²¹

¹⁸ Ibid p.92

¹⁹ Ibid p.94

²⁰ Ibid

²¹ Ibid p.95

Ni la temprana muerte de Candamo, ni el ascenso al poder, algunos años más tarde, de un hombre ajeno ya a las ideas civilistas, como Billinghurst, pudieron erradicar del gobierno a los oligarcas.

Tuvo que ser Leguía, un antiguo civilista ahora opositor, quien -aprovechando el desgaste del partido, la ausencia de caudillos y las nuevas ideas propias de un mundo socialmente convulsionado por la Gran Guerra y las revoluciones-, acabara con dicho período y empezara, bajo la nominación de “Patria Nueva”, con el gobierno más largo que haya conocido nuestro país durante la era republicana.

2.3) La patria criolla y lo criollo popular

El término criollo, como es sabido, se utiliza en la Colonia para delimitar aquella condición de ser americano llevando exclusivamente sangre española. Padre y madre español tienen un hijo en América; este hijo, criollo ya, procrea un hijo con una española o con una criolla, y siempre la descendencia resulta de igual casta.

Sobre el origen del término: “El nombre procede del verbo criar. Pertenece al léxico de la ganadería y del tráfico de esclavos y designaría a todo negro nacido fuera de África (por oposición al "bozal" oriundo de África)...”.²² Luego se hizo extensivo en el mundo entero a todo hombre que naciese en un lugar diferente al de la tierra de sus padres.

²² http://ir.minpaku.ac.jp/dspace/bitstream/10502/670/1/SES33_002.pdf (SAIGNES, Thierry y BOUYSSSE, Therese. Dos confundidas identidades: mestizos y criollos en el siglo XVII p. 16)

En el Perú colonial no fue una casta apreciada:

“Ricos y pobres, los criollos no gozaron de la inmediata simpatía de los otros estamentos de la sociedad colonial. Guamán Poma nos dice que como eran amamantados por amas indias o negras, terminaban siendo “bravos y soberbios haraganes, mentirosos, jugadores, avarientos, de poca caridad, miserables, tramposos, enemigos de los pobres indios y de españoles””²³

Fueron además excluidos de muchos de los privilegios que otorgaba el rey quien se mostraba más confiado y atento por los oriundos españoles que por los americanos, sin importarles si alguno de estos últimos fuese hijo o nieto de los conquistadores originales.

Ya para mediados del siglo XVII en el Perú, empiezan a notarse ciertas insatisfacciones en los criollos. Según David A. Brading en el *Memorial, informe y discurso legal, histórico y político al Rey*, Don Pedro de Bolívar y de la Redonda, oriundo de Cartagena, graduado en la Universidad de San Marcos, reclama el derecho de los españoles nacidos en las Indias a ser “preferidos en todas las provisiones eclesiásticas y seculares, que para aquellas partes se hubieren de hacer”, y es que los naturales de España debían considerarse “peregrinos, advenedizos y estraños”.²⁴

Son pues los criollos quienes organizan, a través de las ideas y los medios, la futura Independencia americana.

²³ MILLONES, Luis. *Nuestra Historia. Perú Colonial*. Lima, COFIDE, 1995. p. 201. Luis Millones.

²⁴ BRADING, David. *Profecía y patria en la historia del Perú*. Lima. Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2011. p.104-105.

Sin embargo, por razones obvias, una vez liberado el continente, la designación de “lo criollo” como “americano de ascendencia española”, tiende a desaparecer.

Entonces el término empieza a utilizarse para denominar a lo hispanoamericano, vale decir a las personas, costumbres y formas nacidas de la fusión entre lo netamente americano y lo español.

En el Perú, lo criollo se desarrolla básicamente en la Costa. Y esto es también entendible si asumimos que aquella era la puerta por donde entraba lo europeo, y en donde estaba ubicada la capital.

Siguiendo esta idea, menciona el historiador Jorge Guillermo Llosa:

“Hasta la flora y fauna de la Costa tienen una expresión criolla. Las cepas españolas producen las asoleadas tierras de Ica, el ardiente y Peruanísimo Pisco. La flor indígena del amancaes es escarpela criolla prendida de los sombreros de jipijapa que lucen los chalanos en el día de San Juan. Bien se llama “caballo peruano” –porque en el Perú se hizo este criollo descendiente de corceles árabes – al elegante caballo de Paso”²⁵

De allí que pueda considerarse criollo, incluso hoy en día, a un hombre de alcurnia o a un pobretón de esquina, siempre y cuando sus usos, mañas, lenguaje o bienes encuentren sustento en la ya arraigada fusión.

²⁵ LLOSA, Jorge G. *En busca del Perú*. Lima. Ediciones del Sol, 1962. p.80

Dentro de lo criollo, sin embargo, cobra gran fuerza la voz de los estratos medios y bajos. Según Fanni Muñoz, suscribiendo las palabras del sociólogo Aldo Panfichi:

“En los barrios se desarrolló una forma de identidad cultural común entre los pobres de la ciudad, que reclaman por primera vez desde el pueblo ser la expresión de lo “auténticamente” peruano. Esta forma de identidad es conocida como “criollo popular”.²⁶

Describe Panfichi:

“Lo criollo popular es una nueva forma de identidad cultural que surge en Lima en las primeras décadas del siglo XX desde los multiétnicos sectores populares y supone compartir un estilo de vida. Códigos de conducta y un conjunto de solidaridades entre iguales, basados en significados y sentidos provenientes tanto de la cultura afroperuana, de la picaresca española, como de culturas mediterráneas que arribaron a la ciudad con la modernización temprana de Lima. En este estilo de vida tiene un papel importante, el sentido de la gracia, la picardía, los giros lingüísticos y el espectáculo exhibicionista. Ser criollo, lo cuál no anulaba el hecho de ser negro, zambo o mestizo, significaba ser “alegre y jaranero”, sin importar las consecuencias de su práctica continua en un contexto de modernización, industrialización y nuevas exigencias sociales. Incluso podríamos decir que fue una forma de “resistir” los cambios y la tiranía del reloj o los horarios modernos del trabajo.”²⁷

En esta diferencia entre lo simplemente criollo y lo criollo popular, se encuentra quizás la división entre las perspectivas de Pardo y Segura y la de Yerovi. Los primeros veían aún difusa la presencia de lo criollo popular en la sociedad limeña y, aunque conocedores de los vicios y costumbres, no dejaban de tener esta característica paternalista que criticaba e intentaba modificar a los estratos bajos. Yerovi, en cambio, ya con las cosas más claras, se movía como pez en el agua dentro de lo criollo popular, su pluma tenía la quimba y el

²⁶ MUÑOZ, Fanni. Op cit. p.57

²⁷ <http://blog.pucp.edu.pe/media/251/20071029-Africaniabarriospopulares.pdf> (PANFICHI, Aldo. Africanía, barrios populares y cultura a inicios del siglo XX) p.14

ingenio de los estratos medios y bajos, pero su galantería y cultura, lo hacía trascender las clases e intelectos. Escribía desde lo criollo popular y sobre lo criollo popular pero al quitarle lo violento y chabacano, sin olvidar su irreverencia y sabor, lo hacía disfrutable para todos.

Yerovi ordenó el pensamiento de la masa limeña y con ello pudo criticar a los oligarcas y políticos desalmados; se reía del progreso en tanto este servía más para la foto que para el avance real y, ya hablando de teatro, el mundo de sus personajes incluía desempleados ociosos, provincianos, ex combatientes, mujeres que vivían de sus rentas, y por contraste, gente que había alcanzado fortuna viniendo desde abajo.

2.4) Juegos de azar y superstición en lo criollo popular

Al ser Lima, por capital, el principal lugar por modernizar, fue precisamente allí donde lo criollo popular se asentó como símbolo de oposición cultural. Luego esta oposición fue resentida por la oligarquía pues evidentemente obstaculizaba el proyecto de convertirla en una ciudad de primer orden.

Pero ¿de dónde nace esta particular idiosincrasia y cuáles eran sus principales características?

Según Fanni Muñoz, a mitad del siglo diecinueve:

“...La economía se encontraba escasamente desarrollada y los grupos socioeconómicos más representativos eran los militares, los comerciantes, los funcionarios, los

aristócratas y los artesanos quienes convivían junto a una masa desocupada que fácilmente podía ser considerada como “vagos”²⁸

Y aclara, poco después:

“A propósito de la existencia de vagos tendríamos que evaluar si efectivamente nos encontramos ante esta realidad o es que quizás, como encuentra Cosamalón (1994), la población desocupada se apostaba en las esquinas a la espera de que alguna persona solicitase sus servicios de gasfitero, cargador y otras labores”²⁹

La mayor cantidad de información sobre este tipo de limeños, proviene de los visitantes extranjeros, quienes alineaban el gusto capitalino por las festividades y la diversión, con la propensión al ocio:

“En 1851, don José Victorino Lastarria, hombre de letras y periodista chileno, después de visitar la capital peruana escribe un célebre texto titulado *Cartas sobre Lima*, en el cual hace una descripción detallada de sus iglesias, hospitales, colegios, universidad, así como también las costumbres de la población:

Lima es uno de los pueblos sin ocupaciones y callejero, sin felicidad material pero alegre y bullicioso. El paseo de Acho, el puente Rimac, los portales, las calles del comercio, los cafés, los teatros. (...) Un pueblo que tanto se divierte no puede tener energía diría un espartano. Y por efecto no tiene sino indolencia por todo lo que no sea molicie y holganza (1851: 41-42)”³⁰

Según el grueso de los informes dejados por los viajeros que visitaron la capital durante la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX, los limeños “eran dados al placer, a la gula, a las costumbres fáciles y disolutas”³¹

²⁸ MUÑOZ, Fanni. Op cit. p.38-39

²⁹ Ibid p.39

³⁰ Ibid p. 39- 40

³¹ Ibid p. 39

Como es de suponer, ante la falta de ingresos, ya sea por desocupación o por holgazanería, el común de los limeños distaba mucho de vivir en aquellas lujosas viviendas de los oligarcas. El censo de 1908, arroja una cifra esclarecedora: la mitad de los limeños habitaba en “callejones y casas de inquilinato que llegaban a 3465”.³²

Cada vivienda servía para alojar a un buen número de gente, cosa que, por supuesto, traía una serie de problemas de higiene, bullicio y mal vivir.

Siguiendo con Fanni Muñoz, quien en lo concerniente cita a su vez a Manuel Burga y Flores Galindo, un informe de vivienda realizado en 1903, detectaba que el 77% de las personas en Lima vivían mal alojadas, el 10% suficientemente alojadas y el 13% gozaba con holgura del espacio habitable. Aquello, menciona la historiadora, implicaba que, para ese grupo de gente tugurizada en esos espacios, la ciudad se convertía en un universo de posibilidades, un lugar en dónde posar la fantasía.³³

La élite intelectual progresista, donde se encontraban Clemente Palma, Javier Prado y Francisco García Calderón, sustentaba que si los limeños y peruanos querían ser parte de una nación moderna tenían, sin duda, que comportarse moderadamente, ser fuertes, sanos y con ganas de trabajar.

³² Ibid p. 54

³³ Ibid p. 57

Reconocían, aunque ciertamente de manera prejuiciosa, de qué raza provenía cada vicio y combatiéndolo uno a uno, sin mucho éxito, intentaron hacer del país, una nación civilizada:

“Teniendo en cuenta la naturaleza de cada uno de los grupos que vivían en la ciudad, los modernizadores trataron de enfrentar los males que aquejaban a la sociedad limeña. Para ellos el ocio y la proclividad para los **juegos de azar**, que contribuían al relajamiento y a la inmoralidad, eran algunos de los hábitos más enraizados”³⁴

El ocio, por supuesto traía otra serie de vicios como el alcohol, el robo o la estafa, pero que se reconocían casi exclusivamente propio de las clases bajas; el juego, en cambio, “ejercía efectos perniciosos en casi todas las clases sociales”³⁵.

También llamado envite, los juegos de azar, se practicaban en las llamadas “casas de juego”. Se trataba, básicamente, de apuestas a través de los dados o cartas. Los hombres encontraban en esta práctica una salida fácil para no trabajar y adquirir dinero sin esfuerzo alguno.³⁶

El ímpetu de los modernizadores por combatir legalmente los juegos de azar, pasó por muchas etapas; desde adjuntarle la connotación de delito hasta recomendaciones y castigos para las casas de juego, cuando éstas, por ejemplo, permitían el ingreso a menores de edad.

³⁴ ibid p.60

³⁵ Ibid p.62

³⁶ ibid p.66

Ninguna de ellas tuvo, sin embargo, gran efecto. Más aún cuando un sector del gobierno entendía que el Estado podía obtener rentas a través del cobro de licencias a los propietarios.

Ya para 1900 el mismo Estado, según el diario *El Comercio*, había creado “la industria del juego”³⁷ y en ella se incluían, además de las cartas y dados, las rifas y la lotería.

Pocos años después escribía el editorialista del diario *El Libre Pensamiento*:

“El juego es un vicio disociador. Es una úlcera social, que tiene caracteres de la lepra del robo. Aún más, las loterías o rifas le quitan al trabajo sus mejores elementos. Ellas dan pábulo a la ociosidad, y son el aliciente de los que quieren gozar el beneficio de la fortuna, sin emplear medios racionales y decorosos para conseguirlo (...) En esto participaban hasta mujeres y menores de edad, que deben educarse o concurrir a los talleres o fábricas a aprender un oficio que los haga útiles así mismo o a la patria” (1902)³⁸

El análisis de la *superstición* en lo criollo popular, en cambio, se vuelve más complejo al ser poco el material relevante que nos pueda referir al origen de determinadas creencias populares en el Perú y en Latinoamérica, y que explique, con solvencia, si el peruano o el latinoamericano es supersticioso con relación a los ciudadanos de otros continentes.

Tomamos prestadas, por lo pronto, las palabras del historiador boliviano Rigoberto Paredes, contemporáneo a nuestro autor -e interesado en

³⁷ Ibid p.69

³⁸ Ibid

recoger las creencias y supersticiones de su país-, que intenta vincular la práctica de la superstición con la condición social e instrucción del ser humano:

“Las supersticiones son inherentes a la naturaleza humana; ellas son mayores y más dominantes según el estado de civilización de cada país (...) A medida que los individuos descienden en escala social y disminuye su instrucción, van aumentando en número y haciéndose imprescindibles en el dominio de la vida. Tal sucede con los habitantes de escala inferior de nuestras ciudades y pueblos de provincia, llámense blancos, mestizos o indios, los cuáles son orgánicamente supersticiosos. En el espíritu de estos diversos componentes étnicos apenas han podido tener cabida algunas ideas religiosas o principios de ciencia médica que lejos de amortiguar los impulsos naturales de su idiosincrasia mediocre, les han servido para disimularlos y encubrirlos. Continúan creyendo indios y mestizos, en la eficacia de los sortilegios y maleficios, y en el poder de los que los hacen”³⁹

Resulta estimulante esta relación instrucción/estrato-superstición planteada por Paredes. De ella podríamos deducir que, Latinoamérica, siendo antes y ahora, un lugar en vías de desarrollo, se presenta potencialmente más supersticiosa que otros lugares del mundo. De igual manera, a diferencia del placer por los juegos de azar no ceñida a un grupo social específico, las supersticiones en Lima, serían, en promedio, más propias de los estratos medios y bajos.

Sin embargo, ello no define en modo alguno el verdadero rol que juega la superstición en lo criollo popular limeño.

Proponemos, entonces, otro camino.

³⁹ PAREDES, Rigoberto. *Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia*. La Paz. Libreros Editores, 1920. p.2

Decía Baruch de Spinoza:

“Si los hombres pudieran conducir todos sus asuntos según un criterio firme, o si la fortuna les fuera siempre favorable, nunca serían víctimas de la superstición. Pero, como la urgencia de las circunstancias les impide muchas veces emitir opinión alguna y como su ansia desmedida de los bienes inciertos de la fortuna les hace fluctuar, de forma lamentable y casi sin cesar, entre la esperanza y el miedo, la mayor parte de ellos se muestran sumamente propensos a creer cualquier cosa”⁴⁰

Según Rubén I. Corona, -siempre siguiendo a Spinoza-:

“¿Qué es lo que causa esta disposición supersticiosa? Spinoza lo atribuye a una fluctuación afectiva entre la esperanza y el miedo, originada por la incapacidad de resolver los problemas con un criterio firme, esto es, de manera racional. El hombre supersticioso es alguien que va fluctuando, “de forma lamentable y casi sin cesar” entre la esperanza y el miedo. Dicha fluctuación es comparada por Spinoza en la Ética con el movimiento de las olas del mar. ¿De dónde surge este movimiento interior? La fluctuación anímica o fluctuación afectiva tiene una contraparte externa en la de los bienes de la fortuna. Spinoza llama “bienes de la fortuna” a todas aquellas cosas que el ser humano necesita para vivir. En la definición existe ya una tendencia a considerarlos fluctuantes y azarosos. Son bienes de la fortuna, porque no está siempre al alcance de cada individuo poder obtenerlos (...) La fluctuación anímica puede causar sentimientos de amor-odio, temor- esperanza, etc.; son sentimientos encontrados que producen un malestar en la persona que experimenta dicha fluctuación. Y este malestar es lo que mueve a la persona a creer en cualquier cosa para librarse de la propia situación de malestar interior.”⁴¹

Finalmente, el gobierno, según Spinoza, cumple también un rol fundamental en la aparición de las supersticiones:

“El mejor gobierno es aquel que puede hacer que los hombres estén menos sometidos a las fluctuaciones de la fortuna. Una sociedad donde los bienes de consumo son más asequibles, (sus ciudadanos viven sin amenazas externas naturales, de guerras, etc. o internas, un gobierno demasiado represivo, violencia entre ciudadanos, etc.), será una sociedad menos expuesta a la superstición”⁴²

En el mundo criollo popular limeño de la época, hay muy pocas

⁴⁰ SPINOZA, Baruch. *Tratado teológico-político*. Madrid. Alianza, 2008. p. 61

⁴¹ CORONA, Rubén. Op.cit. p.6-7

⁴² Ibid. p.7

posibilidades de obtener esos “bienes de la fortuna”, tanto por la escasa disponibilidad para el trabajo, como por la opresión y marginación de la oligarquía. Los ciudadanos comunes de aquella Lima tienen por mundo las casas de inquilinatos, y en dichos lugares viven hacinados; vuelven los demonios de la Colonia con efectos distintos según las razas; hay incertidumbre por el futuro pero resistencia a educarse pues, he allí un ideal exclusivo de los modernizadores.

Hay también, sin embargo, esperanza. Una esperanza que tiene como principal herramienta esa gran imaginación generadora de jarana y picardía. Es quizás, la cultura criolla popular peruana, la más diestra en Latinoamérica en crear comodidad de la incomodidad, seguridad de la inseguridad y diversión de la monotonía.

Existe entonces, en el alma de lo criollo popular peruano, esta fluctuación anímica mencionada por Spinoza, y, en la mente del limeño común, un buen nicho para crear muchas, y de las más extravagantes, supersticiones.

Queda solo, para terminar este capítulo, analizar la forma en la que se relaciona el criollo común con el aspecto sobrenatural y sagrado de una superstición.

Explicaba Corona, que la Real Academia excluía de la definición de superstición, el concepto de religión. Ello, sin embargo, - y aunque cueste creerlo- no la aleja de lo *sobrenatural* y *sagrado*.

La presencia de lo *sobrenatural*, es lo que da soporte a la sensación final de premio o castigo. Emile Durkheim llama a lo sobrenatural “el mundo del misterio”. En ese mundo habita algo, por encima de nosotros, que nos supera en fuerza y entendimiento.⁴³

La relación del hombre con lo sobrenatural ha existido siempre y hasta los más pragmáticos guardan cierto recelo con algunos aspectos inmanejables de la naturaleza.

Pero lo que sí permite distinciones es la respuesta a estas dos preguntas: ¿dónde se ubica lo sobrenatural? y ¿existe un vínculo entre nuestros actos y lo sobrenatural?

Lo sobrenatural en la superstición, puede tener dos nichos: a veces se presenta como predestinación, y en ello aparentemente inamovible, y por otro lado, puede ser la respuesta de la naturaleza ante determinados comportamientos.

Podríamos ubicar en el primer caso, los días de mala suerte, los horóscopos, etc. En el segundo, cruzar debajo de una escalera, romper un espejo, o, en el caso de las mujeres, tomar el buqué lanzado por la novia.

⁴³ *ibid* p. 33

En el Perú, las supersticiones fueron desde siempre mal vistas por la Iglesia Católica precisamente porque en ellas lo sobrenatural se ubicaba lejos de Dios y sus imágenes.

Por otra parte, la élite intelectual de finales del siglo XIX, la consideraba un vicio traído a Lima por la raza negra.⁴⁴

Al intentar, Iglesia y élite, contenerla no hicieron más que propagarla. Agitar la mente buscando la fe -pero encerrarla para que solo viva en ella la fe católica- únicamente consiguió estimular la imaginación y las ansias de libertad, componentes básicos de la superstición.

En cuanto a lo *sagrado*, quizás el concepto más difícil de entender si nos acercamos a supersticiones tan pícaras como la del Domingo siete, podemos resolver el tema acercando la palabra a la idea de veneración o respeto.

Lejos de los dioses, son muchas las cosas capaces de ser veneradas y respetadas. Decía Durkheim:

“Las creencias, los mitos, los gnomos, las leyendas, son representaciones o sistemas de representaciones que expresan la naturaleza de las cosas sagradas, las virtudes y los poderes que se les atribuyen, su historia, las relaciones de unas con otras y con las cosas profanas. Pero por cosas sagradas no hay que entender simplemente esos seres personales que se llaman dioses o espíritus; una piedra, un árbol, una fuente, un guijarro, un trozo de madera, una casa, en una palabra, cualquier cosa puede ser sagrada”.⁴⁵

⁴⁴ MUÑOZ Fanny. Op cit. p.59

⁴⁵ DURKHEIM, Émile. *Las formas elementales de la vida religiosa*. México D.F. Colofón, sin data. p. 51 – 52.

Una superstición es sagrada, en tanto, lo sobrenatural se ve representado en algo (tangible o intangible) sujeto a respeto y veneración; sin necesidad de solemnidades, ni divagaciones:

“Sin duda, cuando vemos atribuir a objetos insignificantes virtudes extraordinarias, poblar el universo de principios singulares, hechos de los elementos más dispares, dotados de una especie de ubicuidad difícilmente representable, encontramos fácilmente a estas concepciones un aire misterioso...sin embargo, esas explicaciones que nos sorprenden parecen al primitivo las más simples del mundo. Él no ve en ellas una especie de ultima ratio a la que la inteligencia sólo se resigna por desesperación, sino la manera más inmediata de representarse y de comprender lo que observa a su alrededor ... Para él no hay nada extraño en el hecho de que se pueda, con la voz o con los gestos, dirigir los elementos, detener o precipitar el curso de los astros, provocar o suspender la lluvia, etc.”⁴⁶

En el mundo de lo criollo popular peruano, son muchas las cosas sagradas, desde una pata de conejo, hasta el mar. De allí la singular cantidad de chamanes, suerteros, curas y toda clase de adivinadores y consejeros del espíritu que hasta hoy subsisten.

Lo sagrado nace desde las culturas pre incas, en la Colonia se propaga a través del catolicismo y se desvirtúa por la represión a otras creencias, o el mero abuso de los sacerdotes.

Sobre esto último, decía Robert Proctor, un viajero que llegó a Lima en los primeros años de la independencia:

⁴⁶ Ibid. p. 34 -35

“No es extraño que los limeños fuesen supersticiosos o fanáticos hasta el último grado. Son enteramente dirigidos por sacerdotes cuya mayoría son de costumbres muy depravadas. El dinero comprará la absolución de cualquier crimen; y el culto, como en otros países católicos, en lugar de dirigirse a la deidad se tributa a las imágenes que llenan los templos, cargadas por los devotos con presentes de oro, plata y piedras preciosas... No sólo ejercen poder en los asuntos religiosos de familia, sino que en muchos casos asumen todo el manejo de los asuntos mundanos. La educación de los niños, es confiada al sacerdote y felices los padres que no tienen que arrepentirse de su confianza”.⁴⁷

Planteadas, entonces, las premisas anteriores sobre la superstición y su presencia en lo criollo popular, podemos concluir:

Como país en vías de progreso tenemos tendencia a la superstición, y dentro de Lima, los estratos medios y bajos, al no poseer esos “bienes de fortuna” y vivir bajo el manto de un gobierno que no los reconoce como ciudadanos de primer orden, son sin duda alguna propensos a supersticiones.

Por otro lado, el abuso de la iglesia católica que intenta colocar exclusivamente lo sobrenatural y lo sagrado a veces en su Dios, a veces en sus imágenes, resolviendo, a menudo de manera drástica, su intento evangelizador, y apoyada a inicios del siglo XX por intelectuales y gobiernos básicamente católicos, ha logrado, probablemente, crear una cultura de rebelión subconsciente, -mejunje de fe, necesidad y libertad-, subestimando así la gran imaginación presente en todo lo criollo popular.

⁴⁷ <http://www.elaleph.com/vistaprevia/855-8/> (PROCTOR, Robert. Costumbres limeñas)

3.- LEONIDAS YEROVI: VIDA Y TEATRO

3.1) El alegre melancólico

Para el año de su muerte, Yerovi se había convertido en un maduro periodista, su poesía, consagrada ya, graficaba plenamente el carácter festivo del limeño, y su teatro, lejos del humor hilarante de sus primeros sainetes, iba camino a convertirse en un arte de grandes dimensiones.

Sus treinta y seis años los vivió intensamente y bastaron para que dejara una cantidad enorme de escritos entre letrillas, versos y teatro.

Nacido en Barrios Altos, Lima, el 9 de septiembre de 1881, Leonidas Yerovi fue hijo único del médico, político y escritor ecuatoriano Agustín Leonidas Yerovi y de la uruguayana Juana Douat Bacon.

Él mismo bromea sobre su nacimiento y juventud, en el verso *Servidorito* escrito en 1908:

“Pues señor... hace veinte años
Y seis más, cifra cabal
Nací en esta capital
Y me envolvieron en paños
Y usé mi primer pañal

Mi partera –¡Pobre! – que era
Un fósil para un museo
Y hasta miope aunque partera,
Al verme sano a su vera
Dicen que dijo: ¡Qué feo!

Y por miopía o rencor
Añadió hablando al doctor:
-¡Y no es hombre! ¡Mujer es!...
(Lo que quince años después
desmintió su hija menor).

Pasé con feliz fortuna
varios meses, y hubo alguna
persona que me auguró
brillo torero, por lo
que me *dormía en la cuna*

Tuve un ama muy decente
Si mi memoria no peca,
A la que yo infantilmente
Mojaba frecuentemente
No obstante ser *ama seca*

Ama de tal condición
De talento tal sin par,
Que en mi hogar es tradición
Que jamás me hizo llorar
Siquiera por distracción

Porque cuando me “sonaba”
Y yo llorar intentaba
Tales cosquillas me hacía
Que yo, claro, me reía
Aunque por dentro rabiaba

Ella a reír me enseñó
Y ella fue la bienhechora
Que mis risas inspiró.
Dios se lo pague... que yo
No pago cuentas ahora.

Pasó “en su veloz carrera”
El tiempo que es una tronera
Y llegué yo tan lucido
A la edad del desmentido
De la hija de mi partera

Y sin sentir afición
Por ninguna profesión
Y tras ensayos diversos
Me dediqué a medir versos
Con la peor intención
...⁴⁸
....

Abandonado por el padre apenas a un año de nacido, es criado por su madre y por su abuela.

Tras pasar por varios centros escolares, termina sus estudios en el colegio Nuestra Señora de Guadalupe, en donde se le consideraba ya brillante

⁴⁸ YEROVI, Leonidas. *Leonidas Yerovi. Obra Completa. Tomo 3*. Lima. Fondo Editorial del Congreso, 2006. p. 416

e inquieto, y en donde, según su nieta Celeste Viale Yerovi, “se distinguía por sus anotaciones en verso al pie de los dibujos del sistema solar o de las figuras de árboles y plantas”.⁴⁹

Debido a los apuros económicos, Yerovi no pudo seguir alguna carrera y más bien entró como vendedor de telas en la casa Fernández Hermanos. Su formación literaria proviene tanto de su etapa de vendedor, en donde desarrolla un vínculo con lo criollo popular, como de sus asiduas visitas a la Biblioteca Nacional:

“Su inconformidad social se resolvió dentro del clima intelectual de su época, en una bohemia impenitente. Compartió con Valdelomar la encarnación de este difícil tipo de espontaneidad. Pero en Valdelomar la bohemia fue más literaria que humana; mientras que en Yerovi era más humana que literaria. La simpatía general tuvo para él todos sus halagos y condescendencias, porque Lima pudo entrever todo lo afirmativo que escondía bajo su disfraz diario.”⁵⁰

Su habilidad para armar frases y rimas le permiten en 1901 publicar en el semanario satírico *Fray K. Bezón*. La popularidad que logra aquí, hace que otras revistas y periódicos quieran contar con él.

Pierolista declarado, aprovecha la demanda de su pluma, para no solo escribir sobre los devaneos propios del flirteo, sino sobre la circunstancia de Lima y el mundo entero.

⁴⁹ VIALE, Celeste. *El vuelo de un pájaro cantor*. Sin publicar.

⁵⁰ XAMMAR, Luis F. *Valores humanos en la obra de Leonidas Yerovi*. Lima. Antena, 1938. p.17

Así, empieza una prolífica trayectoria periodística que incluirá artículos, letrillas políticas y poemas en verso desplegados en medios como el semanario *Actualidades* y el diario *La Prensa*.

El buen salario que recibe de la revista *Actualidades* le permite empezar a vivir de su producción literaria; por otro lado, encuentra con *La Prensa* una particular afinidad, dada la simpatía de ésta con las ideas del Partido Demócrata de Piérola.

En su columna, que torna de nombre cada cierto tiempo –Párrafos volanderos, Notas al vuelo, Cosas de fuera, etc.-, se dedica a opinar sobre el quimérico ferrocarril de Ayacucho, los problemas fronterizos, el cinematógrafo en Lima, el progreso según los civilistas y el hundimiento del Titanic, entre otros.

Su estilo bebe de la chispa, la picardía y el ingenio del criollo popular, de las imágenes propias de los modernistas, y del tradicionalismo de los costumbristas.

“La visión moderna de Yerovi se prueba porque él es un convencido de la superioridad de la aristocracia del talento sobre la aristocracia de la sangre, del sujeto autónomo que se autoperfecciona social y moralmente sobre el sujeto que vive de los privilegios derivados de su filiación. Además, el periodista alienta la pluralidad de cultos religiosos y propugna la separación entre el Estado y la Iglesia. Estos signos de modernidad conviven con posiciones tradicionales (imagen organicista de la sociedad, visión de la mujer, conformismo ante el dominio de los poderosos). Su rechazo visceral a las políticas higienistas promovidas por Curletti, uno de los personajes más influyentes del gobierno de Billinghurst, debe leerse como una defensa de lo popular contra las políticas de modernización impuestas por la élite letrada. Su defensa de procesiones tradicionales, pregones y costumbre de la Lima decimonónica, revelan su veta tradicionalista y el núcleo de su identidad criolla urbana”⁵¹

⁵¹ VELÁSQUEZ, Marcel. *Estudio Preliminar*. En Leonidas Yerovi. *Obra completa*. Tomo II. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2006 p. xxxi

El mismo año en que Yerovi pasa a ser parte del diario La Prensa, se estrena con gran éxito su primera obra de teatro: *La de Cuatro Mil*

“ Cuando el joven Yerovi (tenía 22 años cuando estrenó *La de Cuatro Mil*) empezó a escribir teatro, ¿cuáles eran los modelos dramáticos a seguir? Todos de cuño español, sin duda. Desde la alta comedia de Manuel Bretón de los Herreros (modelo para Pardo y Segura) hasta el breve teatro festivo y el zarzuelero género chico, muy populares entre el público limeño desde los primeros años de la Colonia. El joven Leonidas se decidió por esta veta de antiquísima e insospechada prosapia, cuyo origen se remontaba, con cierto tono despectivo, al teatro menor del Siglo de Oro”⁵²

De allí en adelante inicia, con más éxitos que fracasos, una importante trayectoria como dramaturgo de la que nos ocuparemos posteriormente.

En 1904 se casa con María Antonieta Pérez de quien se separa pocos meses después. Ese mismo año, empieza una relación con Guillermina Castro con quien tiene su primera hija, Olga Yerovi.

El siguiente año, funda junto al dibujante Málaga Grenet el semanario festivo más importante de la República Aristocrática y quizás del Perú del siglo XX: La revista *Monos y Monadas* en la que Yerovi asume el cargo de director literario y Málaga Grenet de Director Artístico. El éxito de *Monos y Monadas* es inmediato, llegando a publicar cinco mil ejemplares en una Lima de cien mil

⁵² ISOLA, Alberto. “¿Tal es Lima?”, “Tal mi vida”. En *Leonidas Yerovi. Obra Completa. Tomo 3*. Lima. Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2006 p. xix

habitantes. En esta revista llega a convocar a intelectuales de la talla de José Santos Chocano, Abelardo Gamarra, Clemente Palma, Manuel Gonzáles Prada entre otros.

En 1908, empieza a escribir en la revista *Variedades* fundada por Clemente Palma donde comparte páginas con Ricardo Walter Stubbs y Rubén Darío. Aquí, en esta revista, es donde se publican sus más populares versos.

Ese mismo año, nuestro poeta es fotografiado cerca de una manifestación contra el gobierno. Ello sirvió como excusa para encarcelarlo debido a los constantes ataques hacia el oficialismo. Pese a quedar libre al poco tiempo, la amargura y la ira del poeta hacia el mundo del encierro, y aquellos que lo custodiaban, quedará impregnada en la mayoría de su producción inmediata.

Pocos años después, el enamoradizo Yerovi, empieza una nueva relación sentimental. Esta vez se trata de su prima Sofía Douat Girost con la que tendrá tres hijos más: Celeste, Juana y Leonidas.

En 1914, y debido a que en Lima se daba preferencia a las obras teatrales de autores extranjeros, viaja a Buenos Aires a probar suerte. La experiencia aunque con altos y bajos, es de vital importancia pues siendo Argentina un país de gran tradición teatral, y el foco cultural de Latinoamérica, logra tomar contacto con la literatura de vanguardia, proveniente de todo el mundo, y ver espectáculos sumamente innovadores. Aquí empieza a entender con mayor claridad, lo que significa la crítica social en el arte. Escribe y estrena

algunas obras, y colabora con las revistas bonaerenses *Caras y Caretas* y *Censura*.

Después de diez meses en Argentina decide regresar por razones familiares. Apenas desembarca, es arrestado nuevamente por motivos políticos, pero queda en libertad tres días después.

Sobre el episodio de su muerte, por cuatro disparos de bala a manos de un marido celoso, Luis Alberto Sánchez narra:

“La muerte de Yerovi ocurre como lógico corolario de su inquieta e insatisfecha vida. Andaba en amores de una actriz, casada con un ingeniero chileno. El ingeniero fue a pedirle explicaciones a la redacción de *“La Prensa”*. Era la víspera de Carnaval. Yerovi estaba escribiendo una canción a Momo, para publicarla al día siguiente: era uno de sus temas favoritos. Al saberse solicitado por el ingeniero, interrumpió su canción y salió a dirimir la disputa en la calle. Un tiro certero puso fin a la riña y a la vida del poeta. Era el 15 de febrero de 1917. Sobre su tumba se produjeron dos manifestaciones literarias, reveladoras de la diferencia entre dos generaciones: Luis Fernán Cisneros, su compañero de muchos años, haciendo caudal de la situación internacional entre Perú y Chile, empezaba un artículo en *“El Perú”*, diario que entonces dirigía: “Por mano de chileno y de malvado...; pero Abraham Valdelomar, ya en la plenitud de su talento y su gloria, aprovechaba la oportunidad para leer un bellísimo aunque tal vez inaparente poema en prosa sobre su emoción al recibir la infausta noticia: “Yo vivo en Barranco junto al mar...””⁵³

El cariño profesado a Yerovi está graficado en un entierro multitudinario así como en las líneas afectuosas ubicadas en diversos escritos de importantes intelectuales de ayer y hoy como Abraham Valdelomar, Óscar Miro Quesada, Federico More, José Carlos Mariátegui, Ventura García Calderón, Luis Alberto Sánchez, Luis Jaime Cisneros, Gonzalo Portocarrero, Alberto Ísola y Celeste Viale.

⁵³ SÁNCHEZ, Luis Alberto. Op cit. p. 324

Según Luis Fabio Xammar, todos los contemporáneos de Yerovi hablan de su gran corazón, como una expresión raramente valiosa.⁵⁴

De igual forma, aprecian su vena cómica, aunque el mismo Xammar asegura que tras la risa y el humor de Yerovi se encontraba una profunda amargura:

“Esa exaltación de los sentimientos por el hombre que escribe, a la manera de un subrayar espiritual, no goza ni de la cristalina pureza, ni de la augusta intimidad de su destino humano. Yerovi llevaba tan hondamente enraizada la amargura en su alma que tuvo el pudor y la avaricia de su secreto, y siempre fue su mano presta para domeñar aquella cara intimidad. Vano intento de una clausura que nunca pudo ser total (...) Y si en vida quien le dio popularidad y fama fue el Yerovi alegre, a su muerte “el otro Yerovi” tuvo emocionada justificación. Todos le reconocen las virtudes de lírico, aunque en diferente medida. Enrique A. Carrillo escribe en *VARIEDADES* unas justísimas palabras: “Lo que imprime a su obra un carácter de seductora originalidad, es que en él, bajo la máscara festiva, se ocultaba un alma lírica y elegíaca, un espíritu sensible y atormentado, un temperamento de artista en el cual repercutía con dolorosas vibraciones esa trágica lucha cotidiana, entre la realidad y el sueño” (...) Y como una anécdota ha quedado la respuesta que el poeta dió a un cronista que fue a entrevistarle, a raíz de su prisión por motivos políticos en 1909. Después de una extensa conversación en la que hizo gala de su buen humor le pidió al reportero que terminara su entrevista con unos breves versos: *no creas que porque canto, tengo el corazón alegre*”⁵⁵

3.2) El teatro de Yerovi

Las dificultades de Yerovi para editar su trabajo teatral, terminan resolviendo en una dramaturgia desmembrada.

Si no fuese por la disciplinada labor de su hija Juana Yerovi, visitando incansablemente la Biblioteca Nacional y reuniendo los manuscritos que conservaba de su padre, material que sirvió sin duda alguna para la futura

⁵⁴ XAMMAR, Luis. op cit p. 17

⁵⁵ Ibid p. 56 - 59

publicación de la obra completa que hizo el Congreso de la República, la situación sería aún peor.

De su teatro, solo cuatro piezas se conservan íntegramente: *La de Cuatro mil* (1903), *Domingo siete* (1907), *La Salsa roja* (1907) y *Parodia de Juan Tenorio* (1909); a otras dos le faltan unas pocas escenas: *La Pícara suerte* y *La Gente loca* (1913); y una se encuentra totalmente extraviada: *La Casa de tantos* (1914). Existen además algunos extractos que bien podrían ser considerados esbozos o escenas de alguna pieza.

Dada tal situación, estaríamos hablando de una producción, incluyendo las piezas levemente inconclusas, de seis obras teatrales que, siguiendo el proceso de maduración de nuestro autor, podrían ser agrupadas de la siguiente manera:

- a) El juguete o la humorada: el autor plantea estampas y situaciones limeñas, en tono de comedia de enredos. A este período pertenecerían *La de cuatro mil*, *Domingo siete* y *La salsa roja*, piezas que le otorgarán fama inmediata y que se volverán su producción más representada a futuro.
- b) La irreverencia o el sinceramiento: durante su temporada en la cárcel, Yerovi escribirá una comedia obscena, jamás representada y nunca antes mencionada o conocida hasta su publicación en el 2005. Se trata de una parodia sumamente descarnada y grosera del Don Juan de Zorrilla. Al margen de la vulgaridad, es sintomático, desde todo punto de

vista, que el autor haya escrito algo así estando privado de libertad. Más allá del valor literario, -definitivamente lo tiene si nos ajustamos a la calidad de la pluma de Yerovi y si, como se refiere en las notas de su obra completa, estamos ante "... la primera obra teatral conocida en clave obscena del teatro peruano"⁵⁶ - esta pieza significa un brutal sinceramiento, una necesidad de romper con su propio formalismo; un paso previo al entendimiento del arte teatral como un arma para profundizar sobre su sociedad.

- c) El acercamiento al realismo: aunque las primeras representaciones del teatro de Ibsen en América Latina datan de finales del siglo XIX, no nos consta que en Lima, nuestro autor haya tomado contacto con el material del noruego. Quizás en Buenos Aires, sí. Hay sin embargo en sus últimas piezas una especie de escalera que conduce a nuestro autor hacia un teatro de crítica social. Este período se inicia con *La Pícaro suerte*, en donde el autor intenta matizar la risa subtitulando la pieza "juguete cómico sentimental", y en donde el protagonista va perdiendo todo, inclusive a la mujer que lo hubiese conducido a la felicidad, para terminar en los últimos momentos de la obra, reflexionando, de manera poco común en el teatro previo de Yerovi, sobre lo erróneo de su conducta. Lo sigue *La Gente loca*, obra estrenada en Buenos Aires con éxito rotundo y en donde hay un acercamiento a la pluma de Florencio Sánchez. Aquí se abren paso de manera natural, las reflexiones tanto sobre el capital como sobre el amor, tomando los personajes femeninos, sobre todo el de Berta, una postura contundente. El final de esta triada,

⁵⁶ VELÁSQUEZ, Marcel. *Notas de teatro*. En Leonidas Yerovi. Obras completas. Tomo III. Fondo Editorial del Congreso del Perú. Lima, 2006. p. 279

el último escalón, hubiese sido aquella obra denominada *La Casa de tantos*, de la que, pese a no contar ya con un registro del texto, sí existe alguna referencia post estreno:

“... una obra acre, acerba, intensa y audaz; primer ensayo de un teatro más fuerte, más humano, más hondo, más trascendental y más sutil, que acaso Yerovi se proponía estudiar profundamente, haciendo la obra definitiva que él siempre soñó, cuando se le hablaba de cosas de teatro... LA CASA DE TANTOS es la casa de muchos donde cuidadosamente se vela del conocimiento de la sociedad, nuestros vicios, nuestros defectos y nuestros errores...”⁵⁷

Por otro lado Xammar, refiere el comentario publicado en *Variaciones* en donde se dice que la obra plantea la tesis de una amarga reprobación a la cobardía moral, a las bajezas del espíritu y a la propia resignación del hombre aplastado por la desgracia.⁵⁸

Tanto por sí mismo como por los investigadores latinoamericanos, Yerovi es considerado sainetero. De hecho, le entrega la piel a Reméndez cuando, en *La Salsa roja*, el personaje se autodenomina “sainetista inspirado”. Por otro lado, Magaly Muguercia lo sitúa dentro de un grupo de autores latinoamericanos dedicados al género y lo denomina el sainetero mayor del Perú.⁵⁹

El sainete se define como una pieza teatral breve, que satiriza personajes y situaciones de actualidad por medio de una historia de enredos.⁶⁰

⁵⁷ EL COMERCIO. 1ro. De Marzo 1917.

⁵⁸ XAMMAR, Luis op. cit p. 96.

⁵⁹ MUGUERCIA, Magaly. *Teatro Latinoamericano del siglo XX*. Santiago de Chile, RIL Editores. 2010. p. 76

⁶⁰ *Ibid* p. 53.

De origen incierto, su reconocimiento como género se da en España: pieza corta, también conocida como entremés, escrita para ser montada entre los actos de una gran obra.

Poco a poco, y gracias a su desarrollo en la pluma de autores como Quiñones de Benavente y Ramón de la Cruz, va ganando popularidad hasta ser considerada obra autónoma.

Logra gran apogeo durante el siglo XVIII y llega a extenderse hasta finales del siglo XIX.

La frontera entre el sainete y otras formas del género chico es flexible. Dotado de música y personajes arquetípicos, el sainete se diferenciaba del teatro de revista por tener mayor desarrollo textual y, a pesar de su relativa brevedad (una hora de representación como promedio), su arquitectura dramática tenía cierta complejidad.⁶¹

Si reconocemos que el desarrollo del sainete se da en España, entenderemos entonces el por qué de su presencia en América, y si focalizamos en esa característica satírica del sainete que se encarga de retratar los personajes y situaciones del lugar y la época del que la escribe, sabremos también qué es y cómo nace el llamado sainete criollo.

⁶¹ Ibid.

La diferencia principal entre el sainete y el sainete criollo radica en que, si bien es cierto, ambos tienen el humor como bandera, el segundo admite una nota trágica.⁶²

Es en Argentina donde nace el término y el lugar de donde salen los principales saineteros de este estilo.

Uno de ellos, Alberto Vacarezza (1886 – 1959), después de mucho escribir en dicha clave, termina sistematizando este subgénero de la siguiente manera:

“Un patio de conventillo
un italiano encargao
un yoyega retobao
una percanta, un vivillo;
dos malevos de cuchillo,
un chamullo, una pasión,
choque, celos, discusión
desafío, puñalada,
aspaviento, disparada
auxilio, cana... ¡telón!”
debajo de todo esto
debe el sainete tener
rellenando su armazón,
la humanidad, la emoción,
la alegría, los donaires
y el color de Buenos Aires
metido en el corazón.”⁶³

Las piezas del sainete criollo incorporan los tipos y conflictos más pintorescos de las capas bajas de la población, los sectores marginales; el

⁶². <http://www.biblioteca.org.ar/libros/134843.pdf> (*Momentos del Teatro argentino* p. 15)

⁶³ CARELLA, Tulio. *El sainete*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967 p.19 - 20

obrero, la sirvienta, el vendedor de periódicos, el pequeño propietario y el inmigrante europeo.⁶⁴

El sainete criollo, consciente o inconscientemente, era la primera meta de Yerovi. Se empieza a fermentar en sus juguetes iniciales y ya en sus últimos escritos ganaba su forma definitiva. Dan fe de ello el tipo de personajes que retrata:

“Los limeños del teatro de Yerovi, en su mayoría, pertenecen a una clase media arruinada o trepadora, enfrascada en una lucha feroz por recuperar lo perdido o ascender por la marmórea escalinata que construye el civilismo. Los provincianos observan excluidos o desconfiados (...) “Los de abajo”, relegados a servir como criadas, cargadores o mozos, expresan su descontento a través de la muda brusquedad o el comentario velado (...) Las mujeres instaladas como adornos en la postiza respetabilidad de un hogar “decente”; u obligadas, por la viudez o el abandono, a ser administradoras de pensiones, cuyos huéspedes, todos hombres al parecer, pagan tarde, o más bien, nunca. Familias erigidas sobre convenciones tan férreas como vacuas, familias disgregadas por los tropiezos del desamor. Un gran hormiguero, en constante y atropellado movimiento, cuyas virtudes cardinales parecen ser el interés, el arribismo y la mezquindad y en el que no hay espacio para el amor, la solidaridad o los proyectos comunes”⁶⁵

Prefiere, eso sí, Yerovi, no situar la acción principal en un patio sino en el interior de la vivienda, donde igual entra y sale gente sin preguntar, dando fe así del hacinamiento y la poca intimidad de las familias. Y es que para nuestro autor, la casa de uno, es la casa de tantos.

Cierran el mundo de nuestro autor, los militares en retiro. Personajes sobrevivientes de la Guerra del Pacífico, natural en la época, que plasman en su arrebatado, el dolor por la pérdida o la necesidad de hacerse respetar. Antagonistas del protagonista, termina siendo lógica la oposición si tomamos

⁶⁴ AZOR, Ileana. *Origen y presencia del teatro en nuestra América*. La Habana. Letras Cubanas, 1988. p. 91

⁶⁵ ÍSOLA, Alberto. *Estudio Preliminar*. En Leonidas Yerovi. *Obra completa*. Tomo II. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2006 XVIII

en cuenta que el protagonista por lo general representa al mundo de los “vagos, vividores, cobardes e infieles”, y el militar al de “la acción, el orden, la violencia y el respeto”.

Aunque el teatro inicial de Yerovi -con los personajes aceptando, al final de la pieza, el regreso del status quo-, se emparenta más al sainete clásico, las obras de su tercer período nos muestran un mundo mucho más complejo, con personajes reflexivos e insatisfechos a los que no les bastará el fin propuesto por el autor para resolver su drama.

La Pícara suerte, por ejemplo, arranca con un Felipe atosigado por sus acreedores; quieren llevarse algo a cambio de la deuda y Felipe, harto de ellos, y lejos de intentar engañarlos, les dice que se lo lleven todo. Si los personajes fuesen Perico o Don Celedonio de *La de Cuatro mil*, estos con ingenio, hubiesen tratado de sacarle la vuelta a aquellos. Pero Felipe simplemente quiere que se vayan y lo dejen en paz.

En *La Gente loca*, Julio reflexiona frente a Celeste sobre su irremediable personalidad:

JULIO

... ¡Y a ti, a ti qué Celeste! ¡Déjame como soy! ¡Pobrecita tú si trataras de corregirme, de enmendarme, de lograr de mí aparentemente lo que no soy por dentro!... Y luego, ¿Para qué? ¿Ni que te importo yo? Ni que me importas tú. Nacimos parientes, como hubiéramos podido nacer extraños, por obra del azar. Tú fuiste una muchacha mimada, engreída, modosita... Lo que se llama una señorita bien; yo tuve otra semilla, y otro ambiente, sí, otras aguas y surgí como soy. ¿He de mentir? ¡He de enmascaramme para que me tengan en buen concepto gentes a quienes no conozco, y que ni me importa conocer siquiera! ¿Me va a intimidar el juicio de quienes no tienen juicio o lo tienen de prestado? ¡No, Celeste, no! Si algo de bello tiene la vida es la amplia libertad que nos concede. Todas las trabas sociales las han inventado los hombres, unos hombres a quienes no conozco, ni que me pidieron a mí el consentimiento y claro, yo acepto de sus

leyes las que me acomodan, las otras las rechazo. Yo soy tal cuál me presento, ni más ni menos. Quien me quiere ver de otro modo, que se ponga lentes rosas o que no me acepte...⁶⁶

La autoafirmación tan lúcida de su condición, del inflexible comportamiento; el reconocimiento de una identidad, que aunque dolorosa, es finalmente una identidad; la reflexión de un hombre mucho más consciente de su desgracia que los personajes de la primera etapa de Yerovi, nos muestran a un autor más maduro; dispuesto a sacar esa melancolía y ese mundo de insatisfacciones que su pluma satírica protegía. Eso le da, quizás, su viaje a Buenos Aires. Florencio Sánchez maneja aquello con gran precisión. Sí, el personaje es porteño o criollo, pero es hombre sobre todo, y puede hablar no como un hombre menor, sin virtud ni reflexión, sino como un ser humano totalmente capaz de reconocer y explicar su condición. De allí, solo un paso para llegar a lo que posteriormente se denominaría el grotesco criollo.

Solamente el hecho de que sus últimas piezas sean más extensas, nos muestra la necesidad de Yerovi por desarrollar sus ideas, por alejarse definitivamente del sainete clásico, por entrar a un teatro de mayor envergadura. Una lástima en ello, no poder contar con las escenas o las piezas extraviadas, pues hubiesen hecho posible la comprensión total de su nuevo teatro.

⁶⁶ YEROVI, Leonidas. Op cit. La gente loca. Acto Primero. Escena IX p. 151.

4.- LA SUERTE EN LA OBRA TEATRAL DE YEROVI

4.1) La de Cuatro mil

Ésta, la primera pieza de Yerovi, es quizás la más clara en su representación de lo criollo popular y de ese mundo de “vagos” inclinados al juego de azar.

La acción se inicia cuando, alojados en una mísera habitación de un solo catre, -probablemente ubicada en una de esas 3465 casas de inquilinatos o callejones-, Don Celedonio y Perico, tío y sobrino, este último traído muy pequeño a Lima por el primero para alejarlo de las garras de su malvada esposa, despiertan abruptamente; el tío por imaginar que su mujer le propinaba una paliza; el sobrino, a su pesar -pues soñaba que disfrutaba de succulentos platos-, despertado por el primero. Poseedores de un único traje, pues la ropa del sobrino fue empeñada para ganar algunas monedas, tienen que, por ello, intercalar sus salidas. Tal miseria se rompería si estuviese premiado el número cincuenta mil quinientos del boleto de lotería que encontró el tío. Lejos de pagar las deudas, el sobrino le propone que, de salir tal numerito, deberían destinar el dinero a la satisfacción de sus placeres. La buena noticia llega cuando el vecino Don Canuto, que también se había hecho de un número, el cincuenta mil trescientos, les cuenta que el número ganador, para felicidad de la dupla, es el cincuenta mil quinientos. De allí en adelante, error tras error dando pie a una deliciosa comedia de enredos. Deben salir tío y sobrino para cobrar dicho premio; pero solo poseen un traje. Don Canuto le presta el suyo al sobrino, sin importarle quedarse en paños, pues a futuro, dado tal

desprendimiento, podrá sacar provecho de los nuevos ricos. Pero ya solo en la habitación, Don Canuto recibe al suertero, aquel que le vendió el billete el día anterior, quien esclarece el malentendido: el número premiado no es el cincuenta mil quinientos sino el cincuenta mil trescientos, vale decir, es Don Canuto el verdadero ganador. El error de imprenta del diario es contrastado con la información del derrotero que trae el suertero. Primero emocionado por ser el dueño del premio, pero después angustiado porque el billete se ha quedado en el pantalón que le prestó al sobrino, Don Canuto le pide al suertero su traje para salir en busca de los falsos ganadores. El suertero, pensando también en el rédito futuro, se lo entrega. A la salida de Don Canuto, y con el suertero abrigado entre las sábanas del catre, llega a la habitación, Rufa, guiada por la dueña del cuarto, Marta, quien, impulsada por la extensa deuda de los inquilinos, ha decidido disponer de la habitación para alojar a esta querida amiga. El suertero es descubierto y echado a la calle por los mozos que traen los muebles y las petacas de la nueva inquilina. Una vez instalados los muebles y con Rufa afuera, regresan tío y sobrino disgustados pues es domingo y no día de pago. Al ver el mobiliario, es decir las pertenencias de Rufa, piensan que se trata de un obsequio de su zalamera arrendadora enterada ya de su riqueza. Pero pronto son expulsados por Rufa quien no llega a reconocer en Don Celedonio al hombre que alguna vez la abandonó, ni en Perico al sobrino que le fue arrebatado. Tales tampoco la distinguen. La sirvienta le trae a la inquilina, ricos manjares enviados por Marta en calidad de bienvenida, Rufa le pide a la muchacha que la llame para agradecerle. Una vez Marta en el cuarto, la visitante le cuenta sobre los dos hombres que encontró husmeando y la arrendadora presume que son el tío y el sobrino. Con la idea

de que tenga argumentos para echarlos si regresan, Marta le pide a su amiga que la acompañe para darle el recibo de deuda de aquellos “rufianes”. Sola la habitación, entra nuevamente Don Canuto que no ha podido alcanzar a Don Celedonio y a Perico. Al ver los muebles y creyendo que se trata de una nueva adquisición del tío y del sobrino, anteriormente unos pobretones, duda ser el premiado, reniega de la mala leche del suertero y confía en que el ganador de la de cuatro mil sí es Don Celedonio que ahora se hace de tal mueblería y pone sobre su mesa nueva, exquisitos manjares, aquellos que, sabemos, han sido servidos para Rufa. Muerto de hambre, decide, sin embargo, empezar a comer. Entra Rufa con el recibo. Don Canuto cree que es la nueva sirvienta del rico Don Celedonio, ella cree que es el antiguo inquilino, el truhán. Buscando echarlo intenta leerle el recibo con la deuda. Descubre allí, que el inquilino es nada más y nada menos, que su esposo. Aunque lo nota un tanto diferente, -Rufa cree que Don canuto es Celedonio- no duda en pedirle perdón por el maltrato del pasado. Don Canuto inicialmente niega ser el marido pero ante el exigente ruego de la mujer, decide para liberarse, hacerse pasar por tal. De allí, la resolución del conflicto. Entra el suertero furioso por haber sido arrojado a la calle en calzoncillos, entra Marta y luego Don Celedonio y el sobrino. La historia se aclara. Don Canuto recupera su billete y anuncia que es él, el ganador del premio. Don Celedonio y Perico son el esposo y el sobrino de Rufa, y el primero, la termina perdonando a regañadientes. Finalmente pide el autor, cuatro mil aplausos para la comedia.

Desde el título, esta pieza se presenta peruanísima. Dice Juan de Arona en su diccionario:

“Nuestra *suerte* se pregona á gritos por las calles por vejancones y vejetes, y también por mocetones que, hechos unos sinvergüenzas, ganan la vida en este oficio de holgazanes con el nombre de suerteros, que ha sido siempre un tipo de risa entre los tipos criollos. Van anunciando á grito herido *la de á mil! la de á cuatro mil!, diez mil, veinte mil*, cincuenta, cien y hasta de *quinientos mil* (soles) tomando el tipo más alto de las varias que van á jugarse.”⁶⁷

Sobre el oficio del suertero en Lima, también refiere Arona:

“Venden *los números* (billetes) al primero que los para, tomando el asiento en plena calle en un cartapacio largo, negro y mugriento que llevan bajo el brazo, y cuyos garabatos harían sudar al más insigne paleógrafo (...) Los *suerteros* de Buenos Aires, que por supuesto no llevan tal nombre, son unos mocetones en toda la fuerza de la edad, ó unos niños, generalmente italianos, que anuncian sus *billetes* con más o menos gritos, aunque muy distintos de los de Lima, y que persiguen a los transeúntes con insoportable tenacidad. Los billetes se venden sin tomar asiento ninguno, y corre de cuenta del comprador averiguar si le ha caído ó no la lotería. En Lima el *suertero* va á dar aviso de la fausta nueva á las señas que tomó, y es de derecho consuetudinario que se le paguen las albricias”⁶⁸

Es limeña también la palabra “suertero”, mal construida a juicio del anterior:

“Ya que ha sido necesario formar esta palabra, no han debido olvidarse las reglas de derivación del diptongo *ue*, que indicaban decir *sortero*. Pero nosotros ó nuestro pueblo, queremos un reflejo vivo, un fac-símil de la voz primitiva, por lo que hay muchos, quizás todos, que gustan más de decir *huertero* que *hortelano*”⁶⁹

El suertero, éste que lleva la buena noticia a casa, según Arona, y que está claramente delineado en la escena con Don Canuto, es pues la representación de esa suerte “alcanzable” descrita al comienzo de nuestra investigación. Una suerte que viene hacia a nosotros y que por ende

⁶⁷ DE ARONA, Juan. op. cit p. 464

⁶⁸ ibid p. 465-466

⁶⁹ Ibid p. 465- 466

podríamos tocarla; una suerte que, plasmada en un derrotero, trae la única verdad ante los ojos del criollo. Esa suerte convertida en riqueza, sin embargo, no le llega a los protagonistas sino al de al lado. Los protagonistas, entonces quedan en la misma pobreza material con la que empezaron.

La lotería en esta pieza es el motor para el ir y venir de la acción. Para sacar a los personajes de la habitación, para dejarlos sin ropa y lo que es peor para profundizar en el egoísmo de aquel que la gana y la zalamería de aquel que está cerca al ganador. De allí que se suelten los siguientes parlamentos:

DON CELEDONIO
... Primero es pagar deudas

PERICO
¿Pagar?... ¡Ni un centavo chico!

DON CELEDONIO
Es que debemos

PERICO
Ya sé que debemos mucho

DON CELEDONIO
Digo que es un deber el pagar

PERICO
Deber es no pagar, tío, porque no es deber pagar.⁷⁰

DON CELEDONIO
El cincuenta mil quinientos

DON CANUTO
¿Sí, qué?

DON CELEDONIO
Es el número mío.

DON CANUTO
¿De veras, Don Celedonio?

⁷⁰ YEROVI, Leonidas. Op cit. La de cuatro mil. Acto Único. Escena I p. 6.

DON CELEDONIO
De veras.

DON CANUTO
(*Pierde la calma*)
¡Miente!

DON CELEDONIO
Lo juro.

DON CANUTO
¡Demonio! (*Abrazándolo*)
¡Querido amigo del alma!
¿Pero... el número?

DON CELEDONIO
(*Sacándolo*)
(Ah, pobrete...
¡Cómo te voy a humillar)

PERICO
(*A Don Celedonio, deteniéndolo*)
(No le enseñe usted el billete
que se lo puede arrancar)⁷¹

DON CANUTO
¡Suerte impía!
¡Un pantalón! ¡Una leva!
¡Présteme usted la que lleva!

SUERTERO
¿La qué?

DON CANUTO
La ropa.

SUERTERO
¿La mía?

DON CANUTO
Usted me espera.

SUERTERO
No atino, ¿desnudo?

DON CANUTO
Se mete en cama.
Verá usted que si no, se mama
Los cuatro mil el vecino.

SUERTERO
Bien, mas... pongo condición.
Me dará usted...

⁷¹ Ibid. Escena II. p.9

DON CANUTO
Ya se ve,
Que si cobro le daré
Buena gratificación.
Le regalaré cien soles
(A que se lo cree el bellaco)

SUERTERO
¿Cien soles?... ¡Tome usted el saco
con confianza! ¡Caracoles!
¿Cien soles?
(*Desvistiéndose con precipitación*)⁷²

Estos textos, bastan para entender el efecto de los juegos de azar en la moral del limeño. La posibilidad cercana del premio es un estímulo a la vagancia y saca lo más bajo del ilusionado jugador.

Así, Don Canuto, una vez enterado de que Don Celedonio ha ganado la de cuatro mil, lejos de pensar en conseguir ese dinero a través del trabajo, le ruega a Dios que le envíe otros cuatro mil a él; y Don Celedonio que inicialmente se oponía a evadir las deudas, que al huir del maltrato de su esposa no dejó al niño allí sino que lo llevó consigo para protegerlo, ahora era capaz de no pagar ni un centavo a sus deudores y de mandar al demonio a la arrendadora que tanto lo soportó.

Pero la suerte que seduce sin querer dejarse atrapar por los protagonistas, coloca, una vez asomada a los ojos de Don Celedonio y Perico, los suficientes obstáculos para, no solo evitar su captura, sino para prolongar la angustia de los mencionados: un error en la imprenta del periódico, el cierre del lugar de pago por ser domingo, la llegada de Rufa quitándoles su habitación.

⁷² Ibid. Escena IV. p. 11

Termina pues convirtiéndose, aquella suerte deliciosa, en una especie de “suerte china”, según el propio Don Celedonio, expresión confinada, por tradición, a la mala suerte.

4.2) Domingo siete

Poca información confiable existe sobre el vínculo entre el domingo siete y la mala suerte. Para algunos se trata de un mito extraído de cuentos nórdicos, para otros es una cábala nacida en Egipto. Lo sabido es que, tal superstición llega a América a través de los españoles durante el colonialismo y, siendo tierra de fe, es rápidamente incorporada a nuestro vocablo, convirtiéndose, incluso, en sinónimo de “sorpresa” o “evento inesperado no deseado”. Ejm: “Vas a salirme con un domingo siete”.

En la obra de Yerovi, se trata de una creencia familiar transmitida al protagonista por un tío norteño.

La trama de la pieza se ubica en una salita bien arreglada en los altos de, probablemente, una quinta de clase media. Allí vienen discutiendo Julio y Angelita, una pareja de esposos. Llega a tal grado el pleito, que la mujer, furibunda, decide partir a casa de su madre. Con Angelita fuera, empiezan los problemas. Una vecina, huyendo de su marido celoso -un militar ex combatiente en la guerra con Chile-, se sumerge sin permiso en la casa de Julio y le pide entre abrazos y coqueteos su protección. Al sentir los pasos del marido cerca, Julio la esconde en alguna de las habitaciones. El marido, un hombre confiado en que su mujer lo engaña, entra también sin permiso y amenaza brutalmente a Julio reiteradas veces. De allí en adelante, las

persecuciones del marido a la vecina y los intentos de Julio por zafarse de los apachurres de ella, que a todas luces podrían aparentar la existencia de un romance entre ambos, van dando rienda a la comedia. La cosa empeora cuando Paz, la sirvienta, ve los apretujes del patrón con la vecina; y la suegra de Julio, es decir, la mamá de Angelita, llega a la casa. Mientras el hombre intenta resolver el lío, repara en la fecha: domingo siete, día de mala suerte según su tío del norte. Decide luchar, sin embargo, contra la maldición: con artimañas se libra de la suegra, luego del marido; acto seguido le pide a la vecina que se vaya y a Paz que parta en busca de su esposa, él saldrá también a buscarla por otro lado. Se van Julio y Paz pero la vecina no puede salir porque siente pasos de alguien que sube por las escaleras de la calle. Se esconde pensando que es su marido. Entran el famoso tío del norte con su hija Rosita. Han venido a pasar unos días en Lima, sin previo aviso, y buscan alojarse, al no encontrar hotel, en casa de Julio. Pronto el tío estará también metido en el enredo. Llega Julio; se encuentra con el tío; se da cuenta, sin embargo, que la vecina sigue allí; llega Angelita; luego la suegra; descubren los destrozos perpetrados al inicio por el marido celoso; descubren a la vecina; Julio intenta hacerla pasar por su prima Rosita y finalmente llega de nuevo el marido dispuesto a matar a sablazos al traidor. El asunto se aclara cuando Julio, armado de valor, decide tomar la palabra, explicar todo y pedirle perdón a su esposa.

El mundo en el que discurren los personajes de *Domingo siete* es diferente al de los personajes de la obra antes analizada. Estamos hablando

aquí de una familia de clase media en circunstancia social y económica distinta a la de Don Celedonio y Perico.

Ello podría traer abajo nuestra postura sobre el vínculo entre la superstición y el estrato social. Sin embargo, hay dos factores que justifican la hipótesis: si bien es cierto, Julio no aparenta la suficiente simpleza como para hacerse de tal cábala, la superstición no viene propiamente de él sino de un tío del norte que a todas luces, cuando lo conocemos, sí podría pasar como hombre supersticioso; por otro lado, la realidad le va demostrando al protagonista que el presagio, aquel que no era anteriormente considerado, está siendo certero.

En *Domingo siete*, la superstición cobra importancia desde lo anteriormente mencionado, pues no solo se trata de una creencia si no de su materialización. En el cumplimiento gana fuerza el mito y se proyecta hacia el futuro. Yerovi toma aquí la perspectiva del supersticioso, exponiendo de manera clara su vena criolla popular, para demostrar que, efectivamente, ese domingo siete es un día terrible.

Por otro lado, hemos mencionado ya, que este tipo de supersticiones funciona como la representación de un mundo predestinado, vale decir, un lugar ceñido a lo sobrenatural en donde el individuo no tiene escape. No hay, aparentemente, causa y efecto, y cualquier problema, grande o pequeño, es explicado simplemente por estar viviendo un día determinado, o porque los astros, siguiendo el horóscopo, nos lo han deparado.

Pero en la obra de Yerovi, ocurre algo particular: el mal día le llega al protagonista, después de pelearse con su mujer y únicamente termina cuando ella lo perdona. De hecho, Julio solo repara en la fecha cuando está inmerso en el problema como si el domingo siete, expresión de lo sobrenatural, le avisara que la suerte echada le viene por haber tratado mal a su mujer.

Aunque nosotros tengamos la impresión de que que no hay más en esta obra, que muchas coincidencias, Yerovi mira por los ojos de lo criollo popular y defiende el pensamiento de Julio. Trae a Angelita de vuelta a casa, hace que Julio le pida perdón, y problema resuelto. Coloca así lo sagrado en el matrimonio, y atribuye castigo para el que lo profana. Ello, lejos de plantear una postura moral de Yerovi hacia el matrimonio, simplemente ratifica la potencia de aquel imaginario social criollo popular que se encarga, aunque sea de manera extravagante, de colocarle a todo, una lógica de causa y efecto.

Estamos seguros de que ese elemento -aquello de materializar lo increíble, de ir en contra de lo que nosotros podamos pensar sobre el cumplimiento de un designio- es parte también del encanto de la pieza, y así, al separarse de nuestra lógica, Yerovi nos hace creer por un momento en el mito.

En cuanto al personaje del tío, de nombre Patrocinio, encontramos pues, razones suficientes para la superstición. La creencia está más que justificada, según los siguientes parlamentos:

PATROCINIO
(Sobre Julio)
Es verdad. Es hijo,
ya sabes, de mi otra hermana,
hermana de tu mamá igualmente.

ROSITA
Sí.

PATROCINIO
La parca
también la llevó
en su edad dorada.
fue también en día siete.
el siete es de fecha aciaga
en nuestra familia

ROSITA
Sí

PATROCINIO
Por eso, nuestra llegada
en este día me tiene
con los nervios en alarma.
Ya lo viste: en el Callao
casi nos vamos al agua
al bajar del vapor. Luego
en el eléctrico, bancas, ni una,
y, ya en Lima, casi
un carruaje nos aplasta.

ROSITA
Cierto. Y luego en el hotel
ni piezas desocupadas
dónde hospedarnos

PATROCINIO
¡Domingo siete!⁷³

Nuevamente, la mala experiencia refuerza el mito. Pero hay aquí, otro detalle a tomar en cuenta. En estos parlamentos, el tío delata su poco contacto con esa modernidad que los civilistas habían impuesto en Lima y su fastidio por no saber comportarse ante este “progreso”. Con ello Yerovi, certifica que las provincias, incluso las de la Costa, estaban totalmente alejadas

⁷³ YEROVI, Leonidas op cit. Domingo siete. Escena IX p. 49

del desarrollo propugnado por la oligarquía. Se sugiere en el tío, la no tenencia de esos “bienes de la fortuna” tan propios de la capital y se desliza por el contrario que aquellos bienes contribuyen más bien a la maldición coyuntural del personaje.

4.3) La Pícaro suerte

Esta obra que, para nosotros, abre un nuevo camino en la dramaturgia de Yerovi -aquel que lo emparenta sin duda con el realismo-, guarda para el análisis la dificultad de encontrarse incompleta. Al leerla y llegar a aquellos momentos en donde por ausencia, se corta la acción, no podemos sentir más que tristeza, pues intuimos que había aquí una pieza de mayor aliento.

Sin embargo, el ochenta por ciento de la obra, aquel que se ha podido recuperar, basta para seguir la trama y captar en ella nuestro tema.

La acción transcurre en Buenos Aires. Allí, posiblemente en la habitación de un conventillo, vemos a Felipe, -hombre joven que en algún momento tuvo fortuna pero que la despilfarró a lado de su antigua pareja Corina-, siendo asediado por la lavandera, el zapatero y el sastre. Ellos buscan cobrar por su trabajo pero al no recibir el dinero deciden hacerse de las pocas pertenencias que ven en la habitación. Sin embargo, las deudas, -la mayor correspondiente a los dos meses que le debe a Doña Emerenciana, dueña de la vivienda-, no son su único problema: Corina, a quien ya no quiere, lucha por quedarse a vivir con él; los vecinos se quejan de la constante visitas que recibe Felipe por parte de las mujeres; un padre de familia, vecino también y denominado burdamente “el académico” dada su forma churrigueresca de

hablar, se encuentra molesto por los afanes del protagonista hacia su hija. Toda esta situación podría resolverse si Ortiz, inquilino también de la pensión y a quien Felipe le ha entregado sus últimos cien pesos para la apuesta, se sacase el premio de la ruleta. Con ella pagaría sus deudas y se iría a vivir a otro lugar. Cuando llega Ortiz, a Felipe no le queda más que lamentarse: después de haber acertado sin apostar al treinta y seis, treinta y cinco y treinta y cuatro, Ortiz decide apostar al treinta y tres. La ruleta, empero, marca nuevamente el treinta y seis, dejando a Ortiz vacío y a Felipe en la quiebra absoluta. Ahora los dos piensan cómo salir de la fastidiosa situación. Mientras divagan, se descubre un secreto guardado por Felipe: una tía en Rosario, muy vieja y poseedora de una jugosa fortuna, habría consentido en darle a Felipe toda la herencia, siempre y cuando se casase con otra sobrina. Al no acceder, la tía se lo propone a Lorenzo, otro sobrino, quien pese a estar ya comprometido con Encarnación, a la que pocas horas antes de enterarse del proyecto de la tía había raptado ya de la casa de sus padres, acepta. En busca de cerrar el trato con la tía, a Lorenzo no se le ocurre mejor idea que dejar a Encarnación en manos de Felipe. Ello por supuesto sin que la mujer sepa del plan. Ahora permanece escondida en un cuarto de aquella habitación. Al enterarse Ortiz de tal secreto, da cuenta de lo terrible que podría ser el desalojo de Felipe, pues saldría en el periódico no solo que es expulsado por deudas sino que junto a él también es expulsada su amante. Es preciso irse a toda costa de allí. A Ortiz se le viene a la cabeza entonces, un tío que es portero de una casa en la avenida, cuyos dueños, que tienen confianza en él, se la han dejado a cargo. Estos dueños se han ido a Europa y el tío quiere alquilar el segundo piso que ellos desocuparon. Ortiz cree que haciendo pasar

a Felipe como minero colombiano el tío accederá a alquilárselo sin ninguna garantía previa. En plena conversación, entra Encarnación, su presencia irrita a Felipe quien no hace más que maltratarla hasta al punto de hacerla llorar. Arrepentido y sin saber cómo consolarla, la deja en manos de Ortiz. Estando Ortiz con Encarnación, él le revela todo el plan de Lorenzo. Furiosa y enterada de la necesidad de Felipe, decide entregarle a Ortiz una espiga de oro, valorizada en quinientos pesos, para que la empeñe o venda y pueda Felipe mudarse con ella. Pero Ortiz confía más en su método de apuesta que en el valor del objeto. Enamorando a Doña Emerenciana, a quien también Ortiz le debe cinco meses, logra sacarle cien pesos y dejarle la espiga como garantía. Con esos cien, piensa hacer una fortuna en la ruleta y cubrir la deuda de todos; pierde el dinero, regresa con Emerenciana y le saca cien más, gana, pierde y finalmente gana. El premio es suficiente para cubrir las deudas, pero Ortiz decide únicamente pagar los doscientos prestados por Doña Emerenciana, el piso del tío y guardar un poco para la futura apuesta. Felipe y Encarnación se mudan entonces ante la furia de la patrona. Ya alojados, sin embargo, vuelven a generarse los problemas. El “académico” huyendo de Felipe, había dejado el conventillo anterior y por desgracia, sin saber de la presencia del protagonista, había alquilado el piso superior de esta nueva estancia; Corina pensando que Felipe estaba huyendo de ella va a encararlo al lugar, ve sobre la mesa el dinero de Ortiz destinado al juego y se lo echa al bolsillo -ante la ira de Ortiz que ha visto en la edad de Corina un buen número para la nueva apuesta pero que, al no poder contar ya con el capital, decide ir a empeñar el alfiler-, y finalmente descubre en casa a Encarnación. Sale furibunda Corina jurando venganza; finalmente llega Doña Emerenciana con sus baúles, iracunda por la

deuda, anunciando que desde ahora se viene a vivir a ese piso también. La resolución del problema viene con Ortiz, quien ha perdido nuevamente la apuesta, pero que ahora carga entre manos un telegrama de la tía de Felipe. Ortiz le cuenta a Doña Emerenciana que Felipe tiene un tía muy vieja poseedora de gran fortuna y que es Felipe el único heredero. La felicidad podría llegar si el telegrama anunciase la muerte de la tía. No dice aquello, pero Ortiz hace pensar que sí. Doña Emerenciana se ilusiona, cree que ahora sí va poder recibir el pago y decide regresar a su pensión, no sin antes darle cien pesos más a Ortiz para “el traje de luto de Felipe”. La historia concluye cuando Encarnación y Felipe, en plena despedida, se dan cuenta que están enamorados. Lamentablemente, es muy tarde. Ha llegado Lorenzo y aunque Encarnación ya no lo ama, algo allí tienen que arreglar.

Al calificarla de “pícaro”, Yerovi termina de delimitar esa suerte con vida que es capaz de arruinar las pretensiones de éxito de cualquier persona. Ortiz, sin embargo, en esta obra, cree estar cerca de poder atraparla. El arma principal para ello es la martingala.

La martingala, también llamada “el sistema de ir doblando”, es una técnica, usada comúnmente en los juegos de dos a uno como la ruleta (rojo/negro), que tiene como fin recuperar más que lo perdido. Así, si uno apuesta cien y pierde, deberá bajo este sistema, apostar en la siguiente ronda, doscientos.

Es la obra, bajo la perspectiva de nuestro tema, un duelo entre Ortiz y la suerte, donde la herramienta de ataque es la martingala; sabe Ortiz de la picardía de la suerte y nunca apuesta sin haber constatado, analizando las rondas previas, que el número por el que va a pagar es el correcto.

Pero, como es de suponer, la batalla es difícil y la martingala se deshace obviamente cuando el número no es correcto y el dinero se acaba. De allí su necesidad de encontrar el dígito que le garantice el éxito -que él supone está escondido muy cerca- y a la persona capaz de confiar en su martingala y prestarle el dinero.

A diferencia de Don Celedonio de *La de Cuatro mil*, y a pesar de que ambas obras tienen como similitud que la acción se inicia en una habitación de una quinta –un conventillo en el caso de *La Pícaro suerte* pues la ciudad es Buenos Aires-, Ortiz está más obsesionado en ganarle la partida a la suerte que en salir de su condición; es pues un ludópata capaz de arruinar a todos con tal de demostrar cuán certero es al momento de apostar.

La primera víctima es nada menos que Felipe, quien le ha entregado cien pesos después de escuchar a su amigo hablar sobre la infalibilidad de su mano, creyendo que con la ganancia podrá salir de su ruina. Poco después lo seguirá Doña Emerenciana que, bajo los efectos de la seducción de Ortiz, echa guante también de la cartera con el fin de recibir pronto su paga por la renta.

Es interesante ver cómo expone Yerovi a tres personajes que, pese a no tener dinero -Felipe, por despilfarro, Ortiz por ludópata y Doña Emerenciana por no recibir el pago de sus rentas-, terminan destinando al juego, de manera voluntaria, cualquier ganancia o ahorro.

En ello queda graficada la esencia del personaje criollo popular que confía en ese mundo de fantasía que le propone la ciudad.

Y la ciudad no lo defrauda, pues el autor se encarga de que la martingala no sea un solo de fracasos sino que funcione por lo menos una vez.

En efecto, Ortiz, llega a ganarle una partida a la suerte; y el mito, nuevamente, -en este caso la creencia en la martingala-, se proyecta con fuerza hacia el futuro. Eso garantiza que los que vienen se ilusionen pensando en la posibilidad de una fortuna que la suerte sí está presta a otorgar:

ORTIZ
... ¡Mírame la cara!

FELIPE
¡Vete de paseo!

ORTIZ
¿Así me tratas? Has de saber que vengo de
Avellaneda y... ¡abrázame!...

FELIPE
¡Déjame en paz!

ORTIZ
¡He acertado! ¡He acertado tres plenos!

FELIPE
¿Tú?... Si, ya sé cómo aciertas: apuntando
con la imaginación en el juego de los otros.

ORTIZ
¿Con la imaginación? ¡ah, Santo Tomás de la amistad!,

pon tu mano en mi costado y toca la llaga, digo la
cartera.

FELIPE
¿Qué pantomima es esta?

ORTIZ
¡Que he ganado, que te repito que he ganado!

FELIPE
¿Es posible?

ORTIZ
Mira y no dudes: un canario, dos canarios...

FELIPE
¡Canarios!

ORTIZ
Tres, cuatro, cinco... ¡una canariera!

FELIPE
¡Ortiz! ¿Pero tú has ganado eso?
¡Tú has cometido un crimen!

ORTIZ
¿Cómo crimen? Lo he ganado. ¡Para que digas después
que mi martingala es un embuste!⁷⁴

Pero hay, sin embargo, en la obra algo mucho más trascendente -y es de allí que entendemos en Felipe al protagonista y no a Ortiz-: la pícara suerte no solo está evitando que salga un número de la ruleta, también le está colocando a Felipe en su propia casa a quien, sin duda alguna, sería el amor de su vida: Encarnación; tal nombre no podría ser más idóneo para simbolizar lo único seguro de toda la pieza; lo que realmente entusiasma, apasiona y descontrola a Felipe.

Pero como la suerte es pícara, duerme al protagonista, hablando en términos sentimentales, y únicamente lo despierta cuando Encarnación ya tiene que irse:

⁷⁴ YEROVI, Leonidas. op cit. La Pícara suerte. Acto II. Esc. VI. p. 113

FELIPE

... ¡Y yo sin sospecharlo, sin presumirlo siquiera! ¡Yo que hubiera dado algo por hacerle amable y grata su permanencia a mi lado!
¡Qué miserablemente me he conducido sin quererlo!
¡Y ahora, solo ahora vengo a reparar en ello!
Ahora... cuando usted se va y ni desagruarlarla puedo.

ENCARNACIÓN

¿Desagruarlarne? Pero si casi no era usted:
era algo superior a usted mismo... No hablemos más de ello porque nos haría daño a ambos y, en adelante, seamos buenos amigos.

FELIPE

En adelante... ¿Ve usted? ¡Qué mal me conduciría, que solo en adelante me creará usted buen amigo!...

ENCARNACIÓN

No, no es eso, Felipe.

FELIPE

Sí, sí es. Y no obstante, qué engañada ha vivido usted en cuanto a lo que yo sentía! ¡Si yo pudiera hacerle retroceder las horas y revelararle mis íntimas vibraciones en aquellos instantes, volcarme el alma, descubrirle mis combatidos sentimientos!

ENCARNACIÓN

Vería usted cuán lejos estaba de querer que usted sufriera, cómo hubiese dado mi dicha por la suya, y era lo que me apenaba, que usted presenciara las miserias de mi vida...

No queremos terminar el análisis de esta pieza sin destacar un elemento que creemos vital. Y es que en esta obra hay algo que delata también aquel carácter supersticioso del limeño criollo popular.

Ortiz piensa que la pícara suerte le ha escondido el número ganador. Su misión es encontrarlo. Muchos son los números mencionados en la pieza, como si el autor quisiese que el espectador creyese que en alguno de ellos está escondida la resolución de la obra; la mención del treinta y siete donde vive "el académico" o del catorce donde vive el propio Ortiz, son algunos ejemplos. Pero el iluso Ortiz cree que el número ganador será encontrado solo

si analiza los juegos previos en la ruleta. Hasta que Yerovi lanza un grito desesperado y Ortiz logra pescar la revelación:

CORINA

Que vengo a vivir a tu lado.
¿No me lo ofreciste veinte veces?

ORTIZ

Tú se lo ofreciste veinte veces.
¡Ahí está! Por burro te pasa eso.

FELIPE

¡Nada de tonterías, Corina, nada de tonterías!

CORINA

¡Si no son tonterías! Si estoy decidida a quedarme. ¡Échame si te atreves!

FELIPE

¿Pero no comprendes que es imposible que te instale aquí?

CORINA

¿Por qué imposible? ¡No creerás que voy a manchar el palacio de tu residencia con mi aliento!

FELIPE

Pero reflexiona, que yo he venido aquí como persona seria. El portero, la vecindad.

CORINA

¡El portero, la vecindad! ¡Veinte casas, veinte porteros, veinte vecindades mejores que esta he tenido! Y me he reído veinte veces de todos ellos.

ORTIZ

Veinte veces. Esta lo ejecuta todo a razón de veinte veces por asunto... ¡Ah qué idea!

CORINA

¿Por qué no he de quedarme a tu lado?

FELIPE

Pero, Corina, si...

ORTIZ

¡El que no salía en Avellaneda!... Marcaban el veintiuno, el veintidós, el veintitrés, el diecinueve, y el dieciocho... ¡Es el veinte el que tenía que salir y no salía! ¡El veinte!

El autor, a todas luces, ha tomado ya la voz de esta pícara suerte, esta suerte que tienta, que se muestra para luego esconderse; pero Ortiz necesita una señal más; señal que Yerovi no duda en dar:

ORTIZ
...Oye, Corina.

CORINA
¡Déjame tranquila!

ORTIZ
En seguida mujer, pero dime, ¿qué edad tienes?

CORINA
¡No seas necio, Ortiz!

ORTIZ
¡Dime qué edad tienes, por amor de Dios!

CORINA
Veinte años...¿Te opones a que me quede?

ORTIZ
¡Veinte! ¡Si tenía que ser! ¡La pícara suerte que recién me indica! ¡Si el corazón me anunciaba que tenía que surgir un número seguro!⁷⁵

Pero si es verdad, como hemos descrito, que el autor se ha disfrazado de esa suerte maliciosa, es fácil prever el resultado de tal apuesta: fracaso. Furioso regresa Ortiz y nuevamente el autor o la pícara suerte le hacen la trampa:

FELIPE
Para que te fíes de las mujeres...

ORTIZ
¡Sí! Cualquier día, mientras no vea yo la partida de bautismo...

⁷⁵ Ibid. Acto II. Esc. X p. 119-120

FELIPE

Cree uno librarse transitoriamente de ellas,
lo apostaría uno a diez contra veinte y...

ORTIZ

¡Y sale el diez!

FELIPE

¡Sale el diez!... ¡Sale lo que sale!

ORTIZ

Y bueno, lo que sale.

FELIPE

¡Ah! Es que la suerte, la pícara suerte se
empeña en enredarle a uno las cosas por los pies.

ORTIZ

¿Por los pies? ¡Por la bola! ¡Yo te juro que no vuelvo!

FELIPE

¿Qué no vuelves? ¡Eso es! ¡Déjame ahora en este laberinto
sin prestarme auxilio!

ORTIZ

¿Prestarte? ¡Yo sí que vengo resuelto a pedir prestado!

FELIPE

Esto no puede seguir así.

ORTIZ

Naturalmente. No hay ni número exacto, ni nada.

FELIPE

En cuanto a número, ya puedes decir que diez

ORTIZ

¿Diez? ¿Estás seguro?

FELIPE

¿Y qué menos? Te diré
(Yo, este, la otra, la patrona, el comandante,
Don Hermógenes) ¡Diez, te aseguro que diez!

ORTIZ

¡Diez! Y Corina qué...

FELIPE

¡No me hables de Corina! Me ha jurado venganza.

ORTIZ

¡Ah, la muy pérfida! Bueno, no importa
La cifra que acabas de decirme lo salva todo!
¡Donde se ha perdido un alfiler y se le busca,
se puede encontrar un lingote de oro! ¡En los mares
donde se ha dejado caer una perla, pueden hallarse
bancos de ostras perlíferas! Yo tengo el
camino de nuestra salvación.⁷⁶

⁷⁶ Ibid. Acto II. Esc. XIX p.128

Es obvio que Felipe se refiere al número de gente que trae encima, a todos aquellos que ahora, ya instalado en el piso de los patrones del tío de Ortiz, amenazan con irse a vivir junto a él. Pero Ortiz cree nuevamente estar frente al número ganador, y probablemente, cuando le haya sacado de nuevo el dinero a Doña Emerenciana, apostará a él en la ruleta.

El carácter criollo de Ortiz lo hace adoptar una superstición con la misma rapidez con la que es capaz de zafarse de ella. Así mismo, los antojadizos lugares, la edad de Corina por un lado y la cantidad de futuros huéspedes por otro, donde coloca Ortiz lo sobrenatural refuerzan las palabras de Durkheim, mencionadas al inicio, sobre aquello, en el alma primitiva, de atribuir a objetos insignificantes virtudes extraordinarias, con total naturalidad.

Y tales números se vuelven tan sagrados que son capaces de llevar a Ortiz nuevamente a la casa de juegos y, sin dudar, apostar todo a ellos.

4.4) Un aspecto complementario

Si bien es cierto, el objetivo de este trabajo es valorar la suerte como eje temático en la obra de nuestro autor, y en tanto eso, es más un estudio socio-literario, no quisiéramos dejar pasar, aunque sea de manera complementaria, un aspecto relevante situado ya en el plano dramático: nos referimos a la asociación entre la *suerte* de Yerovi y el *cambio de fortuna* de Aristóteles.

Y es que se vuelve imposible, al hablar de la relación entre los personajes y la suerte en la producción dramática de cualquier autor, no pensar en aquel elemento tan importante en la estructura de una pieza, que genera nuevas circunstancias y pone al protagonista frente a una nueva realidad.

Dice Aristóteles, refiriéndose a la fábula de una tragedia:

“La fábula perfecta, debe poseer un interés simple no doble (como algunos nos dicen); el cambio en la fortuna del héroe no ha de ser de la miseria a la felicidad, sino, al contrario, de la felicidad a la desdicha”⁷⁷

Este cambio de fortuna, menciona el autor más adelante, puede llegar por un gran error del héroe o por voluntad divina. El héroe no podrá, luego, y allí radica la tragedia, evitar la desdicha.

Tiene pues la obra de Yerovi, aunque ello también es propio de muchos sainetes universales, un sesgo trágico: los personajes creen poder conducirse a la felicidad -ello a través de un boleto de lotería, sacarse de encima a la mujer, o la ruleta-, pero al final del día no habrán conseguido mucho. El hombre no puede así, vencer a los dioses o al destino. El cambio de fortuna radica, entonces, en cortar esa aspiración que tendía a colocarlos cerca del éxito: aparentemente Don Celedonio se sacó la lotería, Julio logró mandar a su mujer a casa de su madre y Ortiz llegó a ganar con su martingala; pero pronto todo vuelve a su cauce y nada cambia sustancialmente.

A diferencia de la tragedia, entonces, la línea aquí es oblicua y no así

⁷⁷ http://www.ugr.es/~encinas/Docencia/Aristoteles_Poetica.pdf (ARISTÓTELES. *La Poética* p. 19)

vertical; vale decir, los personajes empiezan de determinada manera y terminan igual o sin mayor avance; y quizás ello radica en que los medios para conseguir la felicidad no han sido los más adecuados. En la cabeza del protagonista yeroviano, no es el trabajo, ni el actuar disciplinado el que lo va a conducir al éxito, sino los juegos de azar o la prepotencia. Luego, existe un destino o un Dios (o la suerte) que juega con ellos, haciéndoles creer que están en lo cierto, es decir, que pueden pasar de dominados a dominantes. Este vaivén emocional del personaje que terminará en fracaso, es un castigo, tal vez, por su mala elección. De aquellas aspiraciones absurdas y de aquella respuesta del destino, que por un momento eleva patéticamente a los personajes a la condición de héroes, es de donde nace la comedia de Yerovi.

Pero así como la circunstancia no cambia sustancialmente al final de la pieza, tampoco cambiará el verdadero espíritu del personaje. El estar en el mismo punto, no nos hace pensar que el personaje ha escarmentado. Probablemente mañana volverá a intentarlo. Quizá en ello busque retratar nuevamente Yerovi nuestra idiosincrasia: aquella que nos lanza a una guerra con la ilusión de poder ganar, sin estar realmente preparados, o aquella que intenta vestirnos como ciudad europea sin pertenecer a Europa.

5) LA *SUERTE* EN EL TEATRO CRIOLLO PERUANO PREVIO A YEROVI.

Como bien sugiere, Ricardo Silva-Santisteban en su *Antología general del teatro peruano*, las experiencias en Europa de algunos autores nacionales, o la llegada de textos románticos y realistas a nuestro país, influyen definitivamente durante el siglo diecinueve, en piezas como *La muerte de Atahualpa* de Nicanor della Rocca o *Juez del crimen* de Carlos Germán Amézaga. Son, sin embargo, las obras de corte criollo escritas bajo la influencia de la Alta Comedia y el sainete, las que alcanzan mayor popularidad y desde donde se desarrolla con más éxito nuestra dramaturgia.

Mirando hacia atrás y tratando de encontrar una línea que nos conduzca inexorablemente hasta nuestro autor, vale decir, que represente esa fuente de donde probablemente bebió, debemos destacar, sin duda alguna, los trabajos de Felipe Pardo y Aliaga, Manuel A. Segura y Abelardo Gamarra.

Silva-Santisteban, en la antología mencionada, recoge las tres piezas más importantes de estos autores: *Frutos de la educación* (1830), *Un juguete* (1857) y *Ña Codeo* (1887), respectivamente. Ellas serán, entonces, el punto de apoyo para nuestro análisis.

Lo primero a decir, es que, por supuesto, en su condición de piezas criollas, guardan entre sí algunas similitudes; hay también diferencias nacidas de las distintas épocas en las que fueron escritas y del progreso natural que el tiempo trae, así sea leve, en la dramaturgia de un país; pero, sobre todo, y eso

es lo que nos interesa, hay diferencias entre las piezas referidas y las de nuestro autor.

Por lo pronto, después de haber estudiado las tres obras, confesamos no haber encontrado que la *suerte*, tal como la venimos entendiendo, esté presente de un modo sustancial en la conformación de sus tramas.

Hay datos sí, en ellas, que confirman el reconocimiento de la práctica de los juegos de azar. Por ejemplo, el episodio de *Frutos de la educación*, en donde Don Manuel, hombre educado en Europa, reniega de Bernardo, -que sino es criollo de origen lo es en nuestra aproximación de la palabra-, por considerarlo mala opción para Pepita:

MANUEL

Que haya hombres en Inglaterra
ignorantes y hombres malos,
o que no los haya; no entro
en esa cuestión, ni salgo;
porque nada de eso tiene
que ver con ese muchacho,
ni con sus vicios... sí: vicios,
aunque usted quiera negarlos:
vicios que están ya en su pecho
profundamente arraigados.
Por la vida que, hace tiempo,
lleva de gandul y vago...
Piense usted
a ¡qué porción de desbarros
va a quedar expuesta su hija
con un mozo perdulario,
que olvide del matrimonio
los deberes sacrosantos,
por los bailes de mulatas,
por los naipes y los dados.⁷⁸

⁷⁸ PARDO Y ALIAGA, Felipe. *Frutos de la Educación*. En Antología general del Teatro Peruano IV. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000 p. 114-115

Igualmente, el momento de *Ña Codeo*, en el que Don Manongo discutiendo con Doña Chepa por la mala educación que ésta le está dando a su sobrina, confiesa:

DON MANONGO
Hoy me he sacado una suerte,
La de a veinte mil⁷⁹

Pero en ambos casos, no está la suerte jugando un rol gravitante en la transformación de la acción.

Pardo, interesado en reformar a la sociedad limeña, utiliza al personaje de Bernardo para poner sobre él, aquello que no le gusta de su sociedad. Esos “vicios” de los que habla Don Manuel, son pues parte de los males que le prohíben al Perú progresar. Pero con ello, al autor solo le interesa mostrar la mala costumbre y no así atribuirle a los juegos de azar un rol vital en el desarrollo de la trama.

En todo caso, vale sí reconocer este vicio como parte de esa maraña de quehaceres que definen el carácter de Bernardo y que obviamente funcionan en él como fuerza opositora a los intereses de los otros personajes. El baile de la zamacueca, realizado por Pepita, creemos, cumple un rol mucho más relevante en la definición del cuento.

⁷⁹ GAMARRA, Abelardo. *Ña Codeo*. En Antología general del Teatro Peruano IV. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000 p. 591

Por otro lado en *Ña Codeo*, el hecho de que Don Manongo haya ganado tal premio, sí influye en la resolución de la historia, en tanto, gracias a que cuenta ya con ese dinero, podrá darle buena educación a su sobrina, evitando se siga mal formando con las costumbres de Doña Chepa. Sin embargo, el personaje dista mucho de ser un hombre entregado a los vicios; así mismo, no parece importarle demasiado al autor la manera en la que se ha hecho de la fortuna. Podría haber llegado anunciando que ha recibido una herencia y lo mismo daría. De hecho, el tema de la lotería no se vuelve a mencionar y ni siquiera inmediatamente después de exponer la noticia, recibe el personaje, por tal suerte, algún tipo de comentario o felicitación. Lo que importa para la trama, es, pues, únicamente, que Don Manongo ya cuenta con los recursos.

El caso de *Un juguete* es aún menos importante para la comparación. Hemos tenido a bien, considerándola el pilar fundamental del teatro criollo peruano, analizar el grueso de la producción dramática de Segura; pero no hay en ella mayor apego de los personajes a los juegos de azar o supersticiones. Sí, en cambio, a otros vicios como la alcahuetería, el débil carácter o el aprovechamiento desvergonzado.

No quisiéramos, sin embargo, dejar de tentar algunas explicaciones por las que nuestro tema -siendo todos estos autores valiosos recolectores de las costumbres criollas- no aparece en las obras mencionadas y sí en las de Yerovi:

Debemos recordar que *Frutos de la Educación* fue escrita apenas unos años después de la Independencia, y *Un juguete de Segura*, poco después de la abolición de la esclavitud. Aunque es diferente ya el Perú de Segura que el de Pardo, estamos hablando en ambos casos, de un país que todavía tiene como principal misión, volver tangible su libertad; de allí que aún se tienda a concebir la sociedad bajo formas y costumbres coloniales. La única familia posible es la conformada por patrones, hijos, criados o esclavos. Los patrones, protagonistas de la sociedad, debían ser, entonces, los protagonistas también de las piezas teatrales. Ellos, que tenían por supuesto una serie de defectos, no ejercían empero a juicio de nuestros autores, vicios tales como los juegos de azar o la superstición, más bien atribuidos exclusivamente a los jóvenes vagos, esclavos o criados; mucho menos tenían en su imaginario, conseguir dinero o salir de la crisis a través de una apuesta o una creencia popular. Tenían, en cambio, otras formas de salvación, como, por ejemplo, los matrimonios por conveniencia. Pero para la época de Yerovi, la nueva misión dejada por la guerra, es la contención de este mundo subalterno, ya desbordado, de familias desmembradas o sin descendencia; de vagos, pobres, mestizos, hijos o nietos de esclavos, bulliciosos y jaraneros, cuyas costumbres licenciosas, a juicio de la élite, habían sido contagiadas ya a todas las capas sociales; un mundo así, con tanta fuerza, tenía necesariamente que hacer virar al teatro criollo de nuestro país. Yerovi, no quiso encausar a la sociedad desde la tribuna civilista, sino expresar la fibra misma de ese mundo, porque entendía que hasta ahora ese mundo, no había sido escuchado. Se niega a hablar, entonces, de patrones y pasa más bien a contar las vicisitudes de inquilinos que no tienen ni para pagar la renta, o de familias sin hijos. Es ajeno a este

mundo, el matrimonio por conveniencia y mas bien propios los juegos de azar y la superstición, como ejes para la obtención de la fortuna.

Por otro lado, *Ña Cadeo*, una de las primeras piezas teatrales en donde se hace alusión al tema de la lotería, fue escrita tan solo cuatro años después de la derrota con Chile. Como hemos explicado, la élite intelectual y progresista, intentaba, por ese entonces, desenmarañar las causas del fracaso; fue en tal análisis de nuestra idiosincrasia donde notaron cómo se había propagado el vicio del juego en la sociedad limeña. Decidieron, luego exponer el tema con total claridad, y criticarlo en cuanto medio pudiesen. Es por esos años que Juan de Arona escribe su diccionario de peruanismos y los periódicos empiezan a combatir las casas de apuestas. Abelardo Gamarra, escribe la obra durante tal descubrimiento, y apenas logra poner como anécdota el detalle de la lotería. Ya a inicios del siglo veinte, la lucha contra el vicio era frontal y el tema un recurrente en la opinión pública.

7.- LA *SUERTE* EN EL TEATRO CRIOLLO LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO A YEROVI.

Así como el Perú, Latinoamérica, a inicios del siglo veinte, se enfrenta también a un proceso de modernización e, igualmente, por contraposición, el sector popular se aferra a sus tradiciones afianzando sus dialectos, modismos y jergas. El sainete criollo cumple un rol fundamental, pues he allí una voz que defiende la presencia de lo autóctono en las conformaciones de las nuevas sociedades.

No es de extrañar, entonces, que tal subgénero, se vuelva el principal representante de la dramaturgia latinoamericana y que la investigadora cubana Magaly Muguercia, en su texto *Teatro Latinoamericano del siglo XX* titule *Sainete, ¿estás ahí?* al capítulo consignado a la época de nuestro vate.⁸⁰

En dicho episodio, Muguercia, hace un pequeño análisis de los sainetes criollos latinoamericanos más populares. Coinciden con el tiempo de Yerovi, *Los Disfrazados* (1906) del argentino Carlos Mauricio Pacheco y *Forrobodó* (1912) de los brasileros Luis Peixoto y Carlos Bettencourt.

Pero debemos sumar, y por diferentes razones, unas cuántas obras más a nuestra investigación: *El Desalojo* (1906) y *Moneda Falsa* (1907), del uruguayo Florencio Sánchez que, pese a destacar mucho más por sus dramas urbanos y rurales, logra con ellas dar un salto en la concepción del sainete; *Tin*

⁸⁰ MUGUERCIA, Magaly. *Teatro Latinoamericano del siglo XX. Primera modernidad (1900 – 1950)*. Santiago de Chile. RIL Editores, 2010.

Tan te comiste un pan o el velorio de Pachenchó (1901) de los hermanos cubanos Francisco y Gustavo Robreño, por sus curiosas similitudes con las piezas iniciales de nuestro autor, y finalmente *Jettatore!* (1904) del argentino Gregorio de Laferrere pues, sin ser propiamente obra de sainete, es quizás de las pocas piezas en donde la *suerte* llega a tener un carácter protagónico.

6.1) Los Disfrazados y Forrobodó

En cuanto a *Los Disfrazados* y *Forrobodó*, poco coinciden con el teatro de Yerovi. Ambas muestran muy bien la fórmula del sainete criollo, con fiestas y tragedia, pero se afanan más en mostrar la complejidad social que en contar una historia. Los dialectos tan impermeables, y el entrar y salir de escena, como si se tratase de un desfile de arquetipos sociales, de, por lo menos, diez personajes en cada obra, pueden demostrar aquello.

Habría pues, que entender, que los primeros textos de Yerovi todavía bebían del sainete clásico y no cabía dotar de tragedia a aquellas piezas subtituladas juguetes. Como hemos dicho, el Yerovi de la tercera etapa, un poco más empapado del teatro latinoamericano de avanzada, es el que empieza a teñir su producción de drama social. Pero jamás al nivel de *Los Disfrazados*, en donde un marido italiano hartado de la infidelidad de su mujer es capaz de matar a cuchillazos al amante.

En ambas obras, el carnaval es el marco, y el delito lo que desencadena la tragedia. Las pasiones reemplazan a las creencias y el crimen al vicio. Si nuestro tema estuviese presente, entonces, se perdería pues frente

a actos de mayor envergadura como el robo o el asesinato; sin embargo, no existe, en las dos piezas, alusión alguna a la *suerte*.

6.2) Los sainetes de Florencio Sánchez

Mas, si hay alguien en el país de los saineteros criollos, de quien creemos, Yerovi aprendió, es sin duda alguna de Florencio Sánchez.

Como dice Osvaldo Pelletieri:

“Sánchez fue un cuestionador del sainete como pura fiesta, y si bien tuvo que cultivarlo, como todos los dramaturgos de la época, instigado por las apetencias del capocómico y el mercado, impuso una tendencia reflexiva intertextual con su «teatro serio»”.⁸¹

El sainete de Sánchez, aunque mucho más descarnado que el de las últimas piezas de nuestro autor, presenta a un protagonista, capaz de reflexionar sobre su condición, que tiene que enfrentarse a una sociedad que lo sobrepasa:

“El motor de la acción es la defensa de la honra individual y social. El sujeto no puede salvar ninguna de las pruebas a las que es sometido. En el desenlace abundan las secuencias de desempeño, que significan una verdadera catástrofe para Moneda Falsa, que con su actitud fatalista, pone mucho de sí para llegar al final desgraciado. Sus funciones principales son quejarse y autocompadecerse. El destinador de la acción es la sociedad y ella misma el principal oponente del sujeto para lograr su cometido.”⁸²

Esta sociedad opositora queda representada, en la obra *El Desalojo*, en el personaje de la Encargada, empecinada en botar del conventillo a

⁸¹ <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/florencio-sanchez-en-su-epoca-sus-opciones-teatrales/html/> (Florencio Sánchez en su época. Sus opciones teatrales)

⁸² Ibid.

Indalecia y posteriormente en el Comisario que, a pesar de darle el dinero para que pueda mantenerse, le informa a la misma mujer, que, al no poseer los recursos para criar a sus hijos, la Sociedad de Beneficencia se quedará con ellos.

Si bien es cierto, el drama de perder a los niños, también sobrepasa en magnitud a las problemáticas de las últimas piezas de Yerovi, el desalojo, en cambio, sí es algo a lo que se tienen que enfrentar, desde los juguetes iniciales, los personajes de nuestro autor. Sin embargo, en el caso de la pieza de Sánchez, existe un Comisario, representación del Estado, que llega para “rescatar” de la miseria a la mujer. En *La de Cuatro mil* y *La Pícara suerte*, no hay ninguna presencia del Estado, sólo un billete de lotería y una martingala.

En *Moneda Falsa*, ya Sánchez cambia el patio del conventillo por el “despacho de bebidas en un almacén de suburbio”, que si bien es cierto sigue permitiendo la entrada y salida de distintos personajes entre obreros y “vividores”, se presenta como un ambiente degradado en donde cae gente de mala estepa, y, por ende, se incuban los vicios.

El autor, en oposición a Yerovi, nos traslada, pues, al lugar mismo de la perdición, en el que uno es más vago, o “vivo” que el otro. El ingenuo es el extraño y el juego de naipes, lejos de practicarse para salir de la miseria, es el modo de vida. Prueba de ello, son las frases de aquella mujer furiosa que entra al almacén para sacar a su esposo a empellones:

MUJER

(Apareciendo con un queso, pan y un paquete de fideos, a jugador 1)
¡Cuándo no habías de ser vos! No tenés vergüenza... ¡Pelandrún, atorrante! En lugar de estar jugando en el boliche podías ir a buscar trabajo. ¡Caminá pa casa!...

JUGADOR 1

Salí de ahí. No seas otaria.

MUJER

¡Anda pa casa, pelandrún! (*Llevándole por delante*) No tienen vergüenza. Las pobres mujeres se desloman trabajando, y ellos como unos príncipes, de barriga al sol todo el día. ¡Parece mentira! ¡Mangines!... (*Mutis rezongando*)⁸³

Pero es, sin duda, la estafa que sufre el buen italiano Gamberoni, que ha entregado una suma de dinero a cambio de un billete de lotería aparentemente premiado, la que define con mayor claridad la función de los juegos de azar en esta obra de Sánchez.

No hay, ninguna esperanza, por parte de los oriundos, en conseguir fortuna a través de los juegos. Como hemos mencionado, los naipes no sirven para sacar de la miseria sino para divertir a los vagos, de la misma forma como un billete no se utiliza para tentar a la suerte sino para estafar.

En oposición a la idiosincrasia del criollo popular peruano, el criollo argentino solo piensa en la lotería en tanto esta le ayuda a atrapar a un incauto. Ese incauto, no será otro criollo, pues curtidos están, sino el inmigrante:

GAMBERONI

Estaba a Buonozarie i mi son incontrato con una canaglia de creollo que me hano Fatto beberé un tanto. Giocamo a boccia e poi andiamo a prender el vermut. Entonces

⁸³ SÁNCHEZ, Florencio. *Moneda Falsa*. Cuadro Primero. Esc. III En Florencio Sánchez. Teatro. Buenos Aires, Sopena, 1961 p.186.

si ha presentato un golono da Gálvez con un biglietto de lotería; mi hano mostrato lo estrato e risultó con un premio de cinque cento pesi.

COMISARIO

Y usted, por servirlo, le dio ciento o doscientos. Eso se llama el toco mocho.

GAMBERONI

¿Cosa ditte?

COMISARIO

Toco mocho.

GAMBERONI

Non capisco. ¡Ma ío sono arrubinato!⁸⁴

La estafa, y lo que aquello devela de la sociedad argentina, es pues el tema de la pieza y en ello, no es ni siquiera el evento de la lotería lo más importante de la trama. La acción principal se centra en Moneda Falsa, un delincuente acostumbrado a servir de “campana”, que termina siendo traicionado por sus colegas de grupo.

Debemos sí, reconocer, a juzgar por estos y otros textos de Sánchez, y por los comentarios de Juan de Arona en los que, como hemos mencionado páginas atrás, hace una comparación entre los vendedores de lotería de Lima y los de Buenos Aires, que los juegos de azar también formaban parte de las costumbres propias de los porteños.

En lo que sí parecen diferir lo criollos de Yerovi y los de Sánchez, es en la ilusión que aún guardan los primeros, de poder hacerse del número ganador. Los segundos, en cambio, tan poca esperanza tienen y tan poca moral también, que así ganasen, pudiendo con ello cumplir con sus deberes,

⁸⁴ Ibid. Moneda Falsa. Cuadro Tercero p. 200.

probablemente destinarían el dinero, de nuevo al vicio. La *suerte* para Sánchez deriva siempre en la yeta, en la mala fortuna, es sinónimo de maldición y por ende nada bueno se puede sacar de ella.

De allí que Jorge, el patriarca de *En familia* (1905) se haya entregado a las apuestas para dejar que sean ellas las que lo conduzcan, a él y a toda su familia, a la destrucción final. Y que Zoilo termine diciendo, al final del primer acto de *Barranca abajo* (1905): “¡Señor! ¡Señor! ¡Qué le habré hecho a la suerte para que me trate así!”

6.3) Tin tan, te comiste un pan o El Velorio de Pachenco

Al empezar a leer *Tin Tan, te comiste un pan* o *El Velorio de Pachenco*, de los hermanos Robreño, no podemos más que sorprendernos del maravilloso parecido que existe tanto en la sencillez de la pluma como en la situación inicial de esta obra con *La de Cuatro mil*.

Reza la primera acotación:

La escena representa un cuarto de pobrísima apariencia: un palanganero y una toalla. Al fondo, un catre sin sábanas. En una botella hay una vela; por el suelo varios libros, un tintero, papel y sobres en blanco. Un libro grande. Pluma con cabo.

Escena 1

Rodolfo y Arturo dormidos; dentro se oyen varias voces femeninas que cantan una rumba que terminará cuando lo indique el diálogo. Golpes dentro como de carnicería.⁸⁵

⁸⁵ ROBREÑO, Gustavo y Francisco. *Tin tan, te comiste un pan*. Cuadro Primero. Esc. I. En Teatro Alhambra. Antología. La Habana. Letras cubanas 1979.

La sorpresa continúa cuando, pocas líneas después, nos enteramos que Arturo no tiene ropa para salir, porque su único frac se lo ha prestado a Pachenco.

También es interesante que ambas obras lleven, por título, frases populares del bagaje criollo de sus respectivos países.

Estos detalles, sin embargo, no pueden ser más que coincidencia. La obra de Yerovi se estrenó tres años después que la de los hermanos Robreño y existen pocas probabilidades de que, en ese lapso, haya tenido nuestro autor, conocimiento del material cubano.

Es evidente que la obra de Yerovi se ve mucho más cercana a esta pieza, que a la de los saineteros argentinos; los textos, aunque criollos, lucen más neutralizados, sin la impermeabilidad de los dialectos de Pacheco y, aunque un tanto más sencillos, de Sánchez; pero aquello puede tener más que ver con el hecho de que tanto Cuba como Perú, no iban a la par de ese desarrollo teatral que estaba conduciendo a los argentinos a revolucionar la dramaturgia latinoamericana.

Es mucho más creíble, pensar que ambas piezas traen la influencia directa de los principales saineteros españoles de la segunda mitad del siglo diecinueve como los hermanos Álvarez Quinteros o Tomás Luceño, poseedor este último de una serie de sainetes cuyos títulos podrían, indiscutiblemente, dar luces del vínculo con las piezas de los cubanos y las de Yerovi: *¡A perro chico!*, *¡Viva el difunto!*, *Cuadros al fresco*, *Un tío que se las trae*, *¡Amén!* o el

ilustre enfermo y *¡Hoy, sale hoy!* que trata sobre los enredos en torno a la lotería de navidad.

Luego de las similitudes mencionadas, no existe más en común entre la historia de los cubanos y la nuestra. La primera toma un rumbo, que aunque también muy divertido, nada tiene que ver con la *suerte*.

6.4) Jettatore!

Finalmente llegamos, entonces, a Gregorio de Laferrere, quien, de todos los autores mencionados, es el único que le da a la *suerte*, y específicamente a la superstición, un rol fundamental en la construcción de uno de sus más importantes trabajos.

De ascendencia francesa, Laferrere era un político conservador capaz de percibir las inquietudes sociales de su tiempo. Perteneciente a las clases altas bonaerenses, guardaba secreta fascinación por el arte dramático.

Estando en Francia, con poco más de veinte años, se vuelve un asiduo espectador de las piezas de Molière puestas por la Comédie, y toma contacto con el teatro de vodevil que, a la larga, será su principal influencia.

El teatro de este autor, no pertenece así al género de los anteriores. Se trata de comedias mucho más formales, hilarantes, sí, pero poco dotadas de la vena criolla que por ese entonces, teñía al grueso de la dramaturgia latinoamericana.

Quizá su mayor acercamiento al teatro criollo se de con la obra *Las de Barranco* (1908), pero incluso esta pieza sigue estando desprovista de esa fuerza popular, de ese meneo o quimba, si hablamos en términos locales, que, por ese entonces, tanta vida daba a los sainetes latinoamericanos.

Más cerca al teatro de Pardo que al de Yerovi y más aún a las comedias vodevilesas británicas que luego desarrollaría con esplendor Noel Coward, la producción de Laferrere debe ser estudiada circunscrita a un marco diferente al que hemos venido planteando nosotros.

No podemos dejar, pasar, sin embargo, el importante rol de la *suerte* en *Jettatore!*

Jettatore!, palabra italiana que podría traducirse como persona que atrae la mala suerte, fue estrenada el 30 de mayo de 1904, mismo año que *La de Cuatro mil*.

La pieza se inicia con la confabulación de Lucía, Carlos y Leonor, para hacer creer a todos que Don Lucas es un jettatore. Esto, a razón de evitar la boda del último con Lucia pues ella está enamorada de Carlos. Echado a andar el rumor, empiezan a ocurrir “terribles” sucesos en donde todos se van convenciendo de tal teoría. Pronto, quienes rodean a Don Lucas, estarán llenándose de objetos para contrarrestar la mala suerte. La obra se resuelve con la expulsión de Don Lucas, de la casa de Lucia.

Lo interesante de esta pieza, radica en cómo, uno a uno, los personajes, van creyendo en la falsa idea de que Don Lucas, es portador de la mala suerte. El absurdo se configura definitivamente cuando el propio Don Lucas, lo cree.

Pero no son los personajes, individuos carentes de esos “bienes de fortuna” que tanto hemos mencionado en este estudio; escribe, el autor, en su primera acotación que la obra se desarrolla en una sala elegante, con una mesa al centro llena de revistas y diarios, una chimenea o piano a mano izquierda y una araña encendida. La familia no es una familia sin recursos, ni educación y es por ello quizá que, de entrada, Doña Camila y Don Juan, dueños del recinto, poco creen en las teorías de Carlos sobre los jettatores. Pero, la ignorancia del plan trazado por los jóvenes, y la experiencia con el transcurrir de la obra, van cimentando la superstición en el alma de los señores. El mito gana poder cuando Enrique, el médico, excusándose porque un hombre de ciencia no debería dar fe de leyes sobrenaturales, confiesa creer en la “jettatura”:

ENRIQUE

Le diré a usted... yo, un hombre de ciencia, debería temer el ridículo, confesando lo que bien puede ser considerado como una simple debilidad de mi parte: pero, ya que me hace usted esa pregunta en términos tan categóricos, voy a contestarle con total lealtad... Sí, señor... ¡creo en la “jettatura”!

DOÑA CAMILA

¿Es posible?

ENRIQUE

(Con énfasis)

Creo que existen ciertos hombres que poseen la terrible propiedad de sembrar a su paso la desgracia. Creo en el poder maléfico de algunos seres que han nacido para ocasionar el mal y que lo producen contra su propia voluntad y contra sus propios impulsos, ejercitando esa influencia en una forma inconsciente e irresponsable. Creo en una fuerza

misteriosa que la ciencia no explica y que sin embargo existe... y creo en ella, amigo mío, porque la he visto manifestarse, en infinidad de circunstancias, de una manera tan evidente, tan indiscutible, que ha concluido por imponer en mi espíritu la convicción, profunda que hoy no tengo reparo en confesar.⁸⁶

Sin embargo, Laferrere, al mostrar en la primera escena que la colocación de la yeta, es solo parte de un plan, le quita peso al mito; el público, lejos de creer en la veracidad de la superstición, asiste simplemente a las idas y venidas propias de un ardid. Muy diferente al caso de *Domingo siete* en donde Yerovi, colocándose en lo criollo popular, celebra la creencia y deja con fuerza la posibilidad de su veracidad.

No es pues la obra, una pieza en donde la superstición, nazca del espíritu popular para obrar en el imaginario del espectador, sino más bien una sátira a la ingenuidad de las clases altas, por parte de un autor incrédulo. Y no es esta suerte, aquella que hemos definido como producto aparente de un designio, maldición o simplemente casualidad.

Si bien es cierto, la superstición es el eje de la historia, no hay, en la obra, personajes, más allá del doctor, que lleven en su alma la idiosincrasia supersticiosa. Ni los jóvenes, ni los adultos, que tienen que vivir uno y otro evento para estar absolutamente convencidos.

Se trata entonces de una pieza, que se hace de un elemento popular, para satirizar a los personajes de los estratos altos, pero que en ello, le quita su real esencia para convertirla, nuevamente, en un instrumento de engaño.

⁸⁶ <http://www.biblioteca.org.ar/libros/8749.pdf> (Jettatore!)

CONCLUSIONES

- La Guerra del Pacífico marca un quiebre en nuestra historia republicana y por primera vez empieza la élite intelectual, aunque sea en su intento por explicar la derrota, a buscar elementos que nos identifiquen como nación independiente. Atrás queda el imaginario de la familia como núcleo indestructible, y la oligarquía asiste asombrada al crecimiento vertiginoso del sector popular -mestizos, negros, criollos, gente sin ocupación, proveniente o integrante de familias desmembradas- que, a la postre, se atrincherará en las casas de inquilinatos.
- Es desde esa realidad que Yerovi, empieza a construir sus piezas y es de ese análisis de los progresistas, radiografía de la ya compleja sociedad peruana, de donde saca el tema de la *suerte* entendida como la afición, de aquel mundo subalterno, a los juegos de azar y las supersticiones, tan populares en la época. Pero lejos de alinearse con los modernizadores, Yerovi, que no niega la holgazanería del peruano, coloca tiernamente en el billete de lotería o la martingala, la gran esperanza y en la superstición la defensa del imaginario popular frente a sistemas tan recalcitrantes como la Iglesia Católica.
- En lo anterior se halla también su diferencia con Pardo y Segura, pues Yerovi no busca reformar el carácter licencioso del criollo sino comprender sus razones y rescatar dentro de la miseria, su eterna confianza, así sea de manera fácil, en salir del hoyo. Por eso es que

necesita vivir y escribir desde lo criollo popular, pues solo tomando tal piel podría hablar con organicidad. Compartió la fe alegre de sus personajes e hizo de la *suerte* al igual que Ortiz, su tema de bandera. Así, con la buena empatía que suele generar la parodia, y tomando como excusa aquella ansiada fortuna que se escabulle, logró retratar, quizá con mayor puntería, el espíritu de lo criollo popular peruano.

- De todos los países de Latinoamérica, es Argentina quien, a inicios del siglo veinte, logra colocarse a la vanguardia de la dramaturgia. Es allí donde nace el sainete criollo, forma dramática más popular de nuestra América, y es ella la cuna de los más importantes textos y autores de la época. Revisando, las piezas claves del enorme catálogo argentino, concluimos que, si bien en algunos casos la *suerte* es una herramienta importante para la generación de conflictos y dramas, -el punto más alto es la pieza *Jettatore!* de Gregorio Laferrere, no escrita en clave de sainete-, difícilmente podría convertirse en el eje principal de alguna trama dramática, pues el bonaerense en su miseria, no le otorga el rol salvador que sí le da el criollo de la Lima popular. El engaño y la estafa son, en cambio, los temas principales. Si los juegos de azar o la superstición ayudan a aquello, pues serán utilizados. Pero no niegan tampoco, los porteños, la existencia de otros medios para concretar el delito.
- Es indudable, ante el panorama expuesto en este trabajo, que la dimensión de la obra de Yerovi es menor que la de Florencio Sánchez o

Carlos Mauricio Pacheco. Frente a la muerte, el despojo de hijos o la terrible precariedad moral como herramientas vitales para la generación del drama, el tema de la *suerte* termina siendo un tanto simple. No por ello, sin embargo, debemos quitarle el valor que tiene, pues creemos haber encontrado a través de su análisis, características particulares del personaje teatral criollo peruano tales como la esperanza o el egoísmo. He allí elementos que podrían revisarse en las construcciones de caracteres dramáticos posteriores. Queda, así, pendiente la tarea.



BIBLIOGRAFÍA

AZOR, Ileana. *Origen y presencia del teatro en nuestra América*. La Habana. Letras Cubanas, 1988.

BASADRE, Jorge. *Historia de la República del Perú (1822 – 1930) Tomo XI*. Lima. El Comercio, 1995.

BRADING, David. *Profecía y patria en la Historia del Perú*. Lima. Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2011.

BURGA, Manuel y FLORES GALINDO Alberto. *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Lima. Rikchay, 1991.

CARELLA, Tulio. *El sainete*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

CORONA, Rubén. “La superstición como perversión de la religión y de la política: una lectura de Baruch de Spinoza” EN: *Intersticios sociales*. El Colegio de Jalisco. Número 2. Otoño 2011.

DE ARONA, Juan. *Diccionario de Peruanismos*. Lima. J. Galland, 1882.

DE SPINOZA, Baruch. *Tratado teológico-político*. Madrid. Alianza, 2008.

DURKHEIM, Émile. *Las formas elementales de la vida religiosa*. México DF. Colofón. Sin data.

GAMARRA, Abelardo. *Ña Codeo*. EN: *Antología general del Teatro Peruano IV*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.

ÍSOLA, Alberto. *El Teatro Costumbrista republicano del Perú como afirmación de proyecto nación*. Lima, 2012.

Tesis (Lic.) Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación

ÍSOLA, Alberto. “Estudio Preliminar. “¿Tal es Lima?” “Tal, mi vida”. *El teatro de Leonidas Yerovi*”. EN: Leonidas Yerovi. *Obra Completa*. Tomo 3. Lima. Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2006.

LECAROS, Fernando. *Historia del Perú y del mundo s. XX*. Lima. Rikchay. 1979.

LLOSA, Jorge Guillermo. *En busca del Perú*. Lima. Ediciones del Sol, 1962.

MANRIQUE, Nelson *Nuestra Historia. La República*. Lima. COFIDE, 1995.

MILLONES, Luis. *Nuestra Historia. Perú Colonial*. Lima. COFIDE, 1995.

MUGUERCIA, Magaly. *Teatro Latinoamericano del siglo XX*. Santiago de Chile. RIL Editores, 2010.

MUÑOZ, Fanni. *Diversiones públicas en Lima (1890 – 1920): La experiencia de la modernidad*. Lima. Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú, 2001.

PAREDES, Rigoberto. *Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia*. La Paz, 1920.

PARDO Y ALIAGA, Felipe. *Frutos de la Educación*. EN: Antología general del Teatro Peruano IV. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.

ROBREÑO, Gustavo y Francisco. *Tin tan, te comiste un pan*. EN: Teatro Alhambra. Antología. La Habana. Letras cubanas, 1979.

SILVA SANTISTEBAN, Ricardo. *Antología general del Teatro Peruano IV*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000

SÁNCHEZ, Florencio, *Florencio Sánchez. Teatro*. Buenos Aires. Sopena, 1961.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. *La literatura peruana: derrotero para una historia espiritual del Perú. Tomo VI*. Buenos Aires. Guaranía, 1950

VELÁSQUEZ, Marcel. *Notas de Teatro* EN: Leonidas Yerovi. Obra Completa. Tomo 2. Lima. Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2006

VIALE, Celeste. *El vuelo de un pájaro cantor*. Lima. Sin publicar. 2006

YEROVI, Leonidas. *Leonidas Yerovi. Obra completa. Tomo 3*. Lima. Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2006.

XAMMAR, Luis Fabio. *Valores Humanos en la obra de Leonidas Yerovi*. Lima. Antena, 1938

Páginas en internet

http://www.ugr.es/~encinas/Docencia/Aristoteles_Poetica.pdf (ARISTÓTELES. La poética)

http://ir.minpaku.ac.jp/dspace/bitstream/10502/670/1/SES33_002.pdf. (SAIGNES Thierry y BOUYSSSE Therese. Dos confundidas identidades: mestizos y criollos en el siglo XVII)

<http://blog.pucp.edu.pe/media/251/20071029-Africaniabarriospopulares.pdf> (PANFICHI, Aldo. Africanía, barrios populares y cultura criolla a inicios del siglo XX)

<http://www.elaleph.com/vistaprevia/855-8/> (PROCTOR, Robert. Costumbres limeñas)

<http://www.biblioteca.org.ar/libros/134843.pdf> (Momentos del teatro argentino)

<http://lema.ra.es/drae/> (Diccionario de la RAE)

<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/florencio-sanchez-en-su-epoca-sus-opciones-teatrales/html/> (Florencio Sánchez en su época. Sus opciones teatrales)

<http://www.biblioteca.org.ar/libros/8749.pdf> (LAFERRERE, Gregorio. Jettatore!)

Documento periodístico

EL COMERCIO. 1ro. De Marzo 1917.

