POESIA Y REALIDAD SOCIAL EN EL TEATRO PERUANO CONTEMPORANEO

«La existencia del teatro en un pueblo» —afirma el profesor Luis Alberto Sánchez— «implica un desenvolvimiento cultural que va más allá de los escuetos géneros lírico y épico. Es resultante, no punto de partida. Con la danza se comienza, con el teatro se llega. Entre los mayas se alcanzaron los niveles más altos, y de ello da buena prueba el *Rabinal Achí*. Aun los aztecas tuvieron representaciones teatrales. En el Perú se conocen tres dramas de prosapia incaica: *Ollantay, Uscar Pauccar* y *El pobre más rico*.» Por otra parte, refieren las crónicas que desde el instante mismo en que el primer virrey llega a Panamá, en 1542, mandó representar comedias en la posada donde se detuvo, y que poco después, en 1546, Gonzalo Pizarro asistió a los agasajos que en su honor se celebraron a su llegada a Lima, presenciando el mismo año, ante la catedral de Cuzco, la representación de un misterio. En los años posteriores, como producto de la transposición de la tradición y afición teatral españolas a las tierras del nuevo reino, llega el gusto por la comedia a desarrollarse hasta tan alto grado, que el primer Concilio de Lima «prohíbe las representaciones y velas de noche en los templos, visto el escandaloso y desmoralizante entusiasmo y frecuencia con que se celebraban». Sesenta años después de las primeras representaciones en el Cuzco, en 1605, se construye en Lima el primer teatro o casa de comedias para rivalizar con el corral de comedia ya existente. En esos años, fines del siglo XVI y principios del XVII, el teatro adquiere creciente importancia dentro del panorama de la literatura virreinal peruana, aunque sus temas son un reflejo de los temas del teatro español de la época.

Lentamente, sin embargo, el teatro peruano va encaminándose hacia una expresión original a medida que se generaliza la afición teatral en la totalidad de la población. Los aristócratas la satisfacen en sus teatros privados; los clérigos, mediante la representación de autos religiosos en atrios y conventos; los letrados, en la universidad, y el pueblo todo, en la plaza Mayor y los corrales de comedias. A mediados del siglo XVII, en 1663, nace el más ilustre de los comedió-

grafos cortesanos, Pedro de Peralta y Barnuevo, el tercer gran peruano en la literatura, según Luis Alberto Sánchez, que considera «al inca Garcilaso el primero —el inca Garcilaso, choque de dos razas, triunfo de la nostalgia y el resentimiento— y al Lunarejo, que rinde culto apasionado a la forma, el segundo». Pero Pedro de Peralta se caracteriza por algo muy importante: como criollo auténtico asimila y reúne todos los conocimientos de su época. Por ello creo interesante traer aquí, en sus propias palabras, lo que significaba el teatro en su época, es decir, a principios del siglo XVIII, teatro que reflejaba básicamente la relación entre el gobernante y el pueblo.

> Son las públicas fiestas que se consagran al príncipe una especie de políticos sacrificios de la Majestad, cuyos Templos son Plazas y Theatros. Son unos festivos manifiestos en que el pueblo authentica la fidelidad con la alegría, y al príncipe se le funda, con el elogio, la soberanía. Hácese bienquisto el derecho con el gozo y afírmase la fe con el aplauso. Amase lo que agrada; impónese lo que se repite...

Si durante el siglo XVII el arte escénico adelanta notablemente y es empleado como distracción y aleccionamiento, en el siglo XVIII todo favorece su desarrollo: la presencia de franceses en los altos cargos españoles, la evolución provocada por el frecuente tráfico de extranjeros, la merma de autoridad de las órdenes religiosas y el correspondiente progreso intelectual en todos los aspectos suponen numerosas medidas de liberación y tolerancia... que el teatro —ayer como hoy, en todas las latitudes— aprovechó. Y como todo movimiento está personificado siempre por una figura concreta, el movimiento teatral peruano se desarrolla entonces en torno a la del virrey Marqués Castell dos Ríus, afortunado autor teatral.

Por otra parte, el ambiente estaba predispuesto. Existía verdadero fervor por el teatro, natural en una sociedad carente de entretenimientos. Apenas iniciado el siglo XVIII, en 1703, se integra la primera compañía de cómicos con seis mujeres y nueve hombres. El contrato que regula sus actividades les exige actuar desde la Pascua de Resurrección de ese año hasta el martes de Carnaval del siguiente, exigiéndoles no sólo actuar, sino cantar y bailar, estando obligadas las mujeres a vestirse de hombre cuando fuere menester.

Comienza así el reinado de la jácara, la zarzuela y la comedia lírica, es decir, del texto con música, de la danza mezclada al enredo dramático. En 1708, el virrey Castell dos Ríus estrena su comedia lírica *El escudo de Perseo*. Alternando con el repertorio español de la época —Calderón, Moreto, Lope de Vega, Rojas Zorrilla y Tirso de Molina— e incluso el de Sor Juana Inés de la Cruz, se estrenan piezas de autores anónimos criollos. Y como intérprete que comienza a con-

quistar aplausos y admiración incondicional, inicia su reinado Micaela Villegas, *la Perricholi.* A partir de 1707 el virrey Castell dos Ríus ofrece su respaldo incondicional a un teatro eminentemente palaciego. A partir de 1761 el virrey Amat respalda plenamente otra forma de teatro, de carácter eminentemente popular, que se desarrolla en las calles, corrales y teatros. En los años intermedios ocurren cosas importantes: un terremoto destruye a Lima en 1746 y con ella a sus locales de comedias. El andaluz Juan del Valle Caviedes estrena sus jocosos entremeses y sus divertidas jácaras, entre las cuales descuella *El bayle cantado del amor médico:*

A curar males de amor
vengo por hacerles bien,
que de enfermo acuchillado
médico he venido a ser.
Venga quien, queriendo,
quiere dejar de querer.

Y el chispeante fray Francisco del Castillo, *el Ciego de la Merced,* escribe y estrena piezas auténticamente graciosas y populares, como el *Entremés del justicia y litigantes.*

Nos encontramos ya en plena segunda mitad del siglo XVIII. Un buen día, el virrey Amat, hombre de amplísimo criterio en el que se funden influencias tan diversas como el iluminismo, el afrancesamiento, el galopante enciclopedismo y una profunda afición a la calle, se enamora de Micaela Villegas, *la Perricholi,* ya emperatriz coronada por el consenso popular de los escenarios limeños.

El teatro se desarrolla notablemente, satisfaciendo así una evidente necesidad de la población, cansada de vivir entre los muros de la casa, del templo, de la propia ciudad, rodeada de murallas. Sin embargo, surgen pocos autores. Lo cual no impide que, junto a los temas españoles y criollos, se desarrolle un teatro en quechua, cuyo fin primordial es propagar la fe cristiana a los indígenas, incorporándoles a la vez a las costumbres españolas y criollas. Sin embargo, no se limita a estos objetivos este nuevo teatro, sino que al mismo tiempo plantea las injusticias sociales que ya establecen una diferencia marcadísima entre el nivel de vida de las clases privilegiadas y el de los indígenas, aportando un germen de rebeldía nativa que lo diferencia radicalmente del drama hispano-criollo. La muestra más alta de este teatro indígena es, sin duda alguna, *Ollantay.*

Quizá convenga que nos detengamos unos instantes en este drama histórico y épico, en el que juegan tan importante papel los amores del general Ollanta y la princesa Coficayllur. Aunque es evidente la influencia española en su versión teatral, posterior, sin duda, al si-

glo XVII, es evidente que se inspiró en una leyenda que circulaba entre los descendientes del Gran Imperio del Tahuantinsuyo, a la cual el autor de la versión teatral simplemente dio forma literaria más moderna. Junto al *Ollantay* destacan, aunque en un nivel inferior, *Uscar Pauccar,* queja o diatriba del indio venido a menos, obra de carácter eminentemente social, y *El pobre más rico,* escrito en verso corto, de seis sílabas, que, aunque típico de la copla castellana, era también característico, según afirmó mucho antes el inca Garcilaso de la Vega, de la poesía quechua primitiva.

El siglo XIX se inicia con el nacimiento del padre del teatro costumbrista peruano: Manuel Ascensio Segura y Cordero (1805-1871). La gran figura contrastante del siglo es la de Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868). Segura y Pardo representan las dos tendencias perfectamente definidas que caracterizan al siglo XIX: una tendencia criolla, mestiza, pintoresca y llena de sabor, entrañablemente ligada a la vida popular, y otra tendencia hispánica, colonialista, caracterizada por un estilo «atildado, satírico, limeño», según la define acertadamente Luis Alberto Sánchez. Mientras Segura crea un teatro en el que pinta con asombrosa maestría ambientes y costumbres y crea tipos llenos de gracia, Pardo escribe un teatro engolado y grandilocuente. Por tal motivo las obras de Segura siguen representándose actualmente con entusiasta acogida del público, que se reconoce aún en muchos de sus personajes.

Segura escribe su primera obra en 1839, un breve juguete cómico titulado *Amor y política;* pero su producción importante se inicia con su segunda obra, *El sargento Canuto,* valiente ataque al militarismo imperante entonces en el Perú. Su obra máxima es, según opinión unánime de la crítica, *Las tres viudas,* obra digna de figurar, por sus grandes aciertos psicológicos, entre las más importantes del teatro hispanoamericano. Sin embargo, es en *Ña Catita* donde Segura crea su primer y definitivo gran personaje, una Celestina limeña, cercana a la española, pero a la vez *mazamorrera,* que teje y desteje sus intrigas a la sombra de los balcones limeños.

En contraste con la gracia y agilidad del teatro de Segura, el de Pardo y Aliaga se caracteriza por largas parrafadas, aunque su pintura de las costumbres fue tan acertada y su sentido satírico tan depurado, que mereció ser calificado por Menéndez Pelayo como «el primer poeta satírico americano».

La segunda mitad del siglo XIX recibe los aportes de la generación bohemia, subiendo a la escena la moda romántica, iniciándose desde ella tan violentos ataques a la sociedad, que las autoridades se creen en el deber de someter las actividades teatrales a unas normas

sumamente rígidas, incompatibles con las libertades de expresión y reunión garantizadas por la Constitución. Sin embargo, los esfuerzos no consiguen otra cosa que reflejar una preocupación sin llegar a auténticas realizaciones. Aún se encuentra lejano un verdadero teatro realista. Quizá uno de los pocos nombres a destacar en las postrimerías del siglo XIX es el de Manuel Moncloa y Covarrubias (1859-1911), que, además de dejarnos obras breves llenas de gracia, como *Al fin, solos,* escribió un valioso y documentado *Diccionario teatral del Perú.*

Con el siglo XIX muere, casi de repente, el teatro peruano. Con el siglo XX se inicia el modernismo en el Perú. José Santos Chocano escribe y publica sus primeros versos e incluso intenta sin éxito el teatro. Felipe Sassone (1884-1959) desarrolla casi toda su labor en España y sus obras muestran profundas influencias de D'Annunzio y Benavente, por lo cual apenas se las puede considerar peruanas. Leónidas Yerovi (1881-1917) escribe un teatro típicamente local, aunque no nacional en el verdadero sentido del término, en el que combina hábilmente el buen humor y la ternura. Entre sus títulos destacan *La de cuatro mil, La casa de tantos* y *La gente loca.*

El siglo XIX se alarga y extiende sus tentáculos asfixiantes sobre la producción teatral, cuyas formas y contenidos no consiguen ser propiamente del siglo XX. Alrededor del 1930 se inicia el reinado de un teatro vernáculo, superficial y chabacano, que constituye, durante cerca de quince años, una alta proporción de la producción teatral: postreras manifestaciones del gastado ingenio de algunos autores de la vieja guardia. Sin embargo, en 1937, tres jóvenes intelectuales peruanos: Alejandro Miró Quesada, Manuel Solari Swayne y Percy Gibson Parra, unen sus esfuerzos e ilusiones para crear un organismo admirable, la Asociación de Artistas Aficionados (AAA), que a través de los años evoluciona en todos sentidos hasta llegar a poseer un amplio y bien equipado teatro, magníficas salas de ensayo y un repertorio admirable de realizaciones.

A pesar de la ingente tarea que se imponen los fundadores de la AAA y sus inmediatos seguidores, la gran transformación del teatro peruano no se produce hasta 1946. En ese año estalla la bomba propulsora de la reacción teatral en cadena. Y esa bomba es la gran actriz española Margarita Xirgu, que llega al Perú con el repertorio de Federico García Lorca. Estos dos nombres, asociados al de un presidente realmente culto y amante del arte, José Luis Bustamante Rivero, realizan el milagro de hacer sentir la falta de teatro, de escuelas, de autores, de todo. Como secuela del éxito apoteósico de Margarita Xirgu y su compañía, se contrata a uno de sus actores, Edmundo Barbero, para dirigir y encabezar la Compañía Nacional

de Comedia y dirigir a la vez la Escuela Nacional de Arte Escénico, incluyendo el contrato a Santiago Ontañón como profesor de escenografía.

A partir de ese momento se inicia el teatro peruano contemporáneo, aunque no un teatro auténticamente nacional, que sólo surge doblada la primera mitad del siglo. Anteriormente, los pocos autores que habían escrito un teatro por encima de la producción típicamente vernácula se habían inspirado en temas, situaciones y personajes que poco o nada tenían que ver con la realidad peruana. Entre los autores nacidos antes de 1920, César Miró había escrito y estrenado *La mariscala,* zarzuela de corte español y tema virreinal, y sólo a fines de la década del cincuenta prestó atención a un tema netamente peruano, adaptando, en colaboración con Sebastián Salazar Bondy, el drama *Ollantay.*

Otros autores importantes, representativos de ese estilo de producción, son Percy Gibson Parra y Manuel Solari Swayne. El primero, con su obra *Esa luna que empieza,* una concepción de la vida del hombre no como sujeto de la Historia, sino de la vida misma, de la vida de un hombre no necesariamente peruano, y dentro de formas profundamente lorquianas. El segundo, con su obra *La campana y la fuente,* publicada en 1945, en la que desarrolla un juego poético muy delicado, pero también totalmente desenraizado de la realidad nacional. Incluso Carlos Alberto Seguín, psiquíatra de profesión, estrena en 1946 su obra *Encrucijada,* profundo y minucioso estudio de caracteres que no es posible vincular a personajes realmente peruanos.

Sólo después de doblada la mitad del siglo XX surge un teatro preocupado por reflejar los problemas actuales del hombre peruano o, en su defecto, por reivindicar los temas autóctonos en toda su significación social. Luis Felipe Alarco (1913), profesor universitario de filosofía, escribe entre 1957 y 1962 cuatro obras: *Hébale, Gente de porvenir, Los señores de Montenegro* y *El hombre de negro;* que, en orden creciente, se van acercando a un análisis psicosociológico de la clase media alta peruana. Si cierto es que en modo alguno Alarco toca la gran problemática nacional, la del pueblo considerado como una gran masa desplazada del goce de los beneficios de la civilización actual, sus obras reflejan una genuina preocupación por la problemática específica de los estratos sociales que conoce mejor. Y en este sentido es un autor importante.

Unidos por su dedicación a los temas autóctonos, encontramos, dentro de esta generación, a cuatro autores de gran talento: Bernardo Roca Rey (1918), Arturo Jiménez Borja (1910), Augusto Tamayo Vargas (1914) y Carlos Daniel Valcárcel (1916).

En Bernardo Roca Rey hay un poeta evidente del teatro. *Un nuevo pueblo ha de hacer* puede considerarse como una gran cantata, un poema dramático-coral, henchido de fe en los destinos del hombre americano. *La muerte de Atahualpa,* estrenada en las ruinas de Puruchuco por la AAA bajo la dirección de su hermano, Ricardo Roca Rey, posee una grandeza extraordinaria.

Las obras de Arturo Jiménez Borja, arqueólogo y hombre de fina sensibilidad —*La creación del mundo, Pachacamac* y *El hijo del sol*—, son hermosas dramatizaciones de textos primitivos, algunos de ellos contenidos en el *Oracionero,* del Padre Molina, y poseen todas una gran belleza descriptiva.

Augusto Tamayo Vargas, autor de una documentada historia de la *Literatura peruana,* sólo ha escrito una obra propiamente teatral, *El mito de Vichama,* que es una recreación lírica del relato épico precolombino que la gente yunga contó a los conquistadores. Pero la grandeza de esta única obra justifica su inclusión dentro del panorama teatral peruano.

Carlos Daniel Valcarcel ha dedicado una gran proporción de su trabajo como historiador a un análisis amoroso y concienzudo de Túpac Amaru. Sus trabajos netamente históricos de este personaje han servido de base a numerosos dramaturgos del continente, y él, a su vez, ha escrito un drama sobre el mismo de indudable importancia.

Si estos autores han llevado al teatro la realidad autóctona precolombina, Andrés Alencastre (1909), poeta y profesor de quechua, ha llevado a la escena, en su propio idioma, la dramática y a veces humorística realidad del hombre indígena de la sierra, especialmente de la sierra cuzqueña. Su volumen *Dramas y comedias de los Andes* merece una cuidadosa lectura.

Y llegamos así a los tres autores dramáticos peruanos más importantes dentro de la primera generación contemporánea que estamos analizando: Sebastián Salazar Bondy (1924-1964), Juan Ríos (1914) y Enrique Solari Swayne (1915).

Salazar Bondy es, sin duda, el hombre de teatro más completo de nuestro siglo en el Perú. Poeta de gran altura, ensayista de aguda penetración (en este sentido su ensayo *Lima la horrible* es obra fundamental para la comprensión de la sociedad peruana), Salazar Bondy supo llevar a la escena los problemas de la clase media peruana mezclando la sátira, la farsa y el realismo con extraordinaria habilidad. Sus obras alcanzan muy diversos niveles de calidad, lo cual resta unidad a su producción, pero todas poseen un valor indiscutible: el que dimana de su preocupación por el hombre peruano y por estructurar una sociedad más justa en su país.

Toda su obra refleja una desesperada búsqueda de la autenticidad nacional que resumió él en la nota que escribió para uno de sus últimos programas:

> Fundar un teatro nacional es revelar en la escena una esencia que permanece oculta. La labor de buscar sus raíces, escondidas en las anfractuosidades de un conglomerado, es un quehacer penoso, no siempre comprendido. Los primitivos de todos los tiempos —y los escritores y artistas de la América de esta época lo somos— han permanecido solitarios, pero su obra ha servido para que sobre ella, a la manera de los cimientos, se levante un arte nuevo. *Mester de ioglaría*, independiente de academias y corrientes, libre de retóricas y preceptivas, el teatro nacional está donde está el alba de nuestra cultura.

Quizá una de las obras más logradas de Salazar Bondy sea *Amor gran laberinto*, una de sus primeras piezas, en la que acierta a mantener el tono de gran farsa alrededor de un tema interesantísimo: el choque de la autoridad absoluta con las fuerzas desencanedas del pueblo, en el cual el autor tiene puesta toda su fe. Según él mismo expresó en el prólogo, el argumento presenta «un estado de cosas injusto, que es sustituido por otro igualmente injusto por culpa de quienes ordenan o desordenan en provecho propio y en beneficio de sus intereses. Los intereses, en el caso de mi farsa, son los del amor, pero bien podrían ser los de otro cualquiera. Lo puro, lo intachable, es el pueblo».

Dos viejas van por la calle, Algo que quiere morir y *La escuela de los chismes* tienen como gran protagonista a la clase media limeña en todos sus niveles, aunque alternando el realismo en unas con la farsa o la sátira en otras. *El fabricante de deudas* ridiculiza la falsedad de los fundamentos financieros de la alta burguesía poniendo en juego, con técnica brechtiana, los recursos de que ella suele valerse para mantener sus posiciones sociales. En su propia opinión su obra más acabada era *El de la valija*, a pesar de su brevedad y simplicidad. En nuestra opinión alcanzó en su última obra, *El Rabdomante*, una gran altura temática y una apasionante mezcla de expresionismo y simbolismo en el planteamiento de la situación: la increíble aventura de un hombre capaz de resolver el problema de la sequía de toda una región, a quien los propios beneficiarios destruyen, en su loca exaltación, sin reconocerle.

Juan Ríos es, fundamentalmente, un gran poeta, por lo cual casi todas sus obras están escritas en versos libres. Su primera obra importante es *El Quijote*, escrita en 1946, que le valió el primero de los Premios Nacionales que ha obtenido desde entonces. En 1949 escribe *El fuego*, a la que siguen *Ayar Manko, El mar, La selva* y varias más.

Los más profundos problemas sociales y humanos son planteados por Juan Ríos con una grandeza que alcanza, en ocasiones, el grado de gran himno épico-lírico. La acción de *El fuego* transcurre en un pueblo andino, en el siglo XIX, después de la independencia. Hay una violencia palpitante, a lo largo de la obra, que no se debilita —bien al contrario, se hace más fuerte— a través del lenguaje poético que utiliza el autor. Si un parlamento pudiese resumir el espíritu de la pieza —y quizá de todo su teatro— sería el que pronuncia un personaje para justificar el fusilamiento de cincuenta saqueadores:

> Sólo volviéndose fieras llegan a ser hombres los esclavos. ¡No me duele su muerte! ¿Por qué habría de dolerme? ¡Tres días de libertad valen más que una eternidad de resignada servidumbre!

El caso de Enrique Solari Swayne es, quizá, el más interesante de los tres. Sale a la palestra escénica con su obra *Collacocha*, que es no sólo una obra teatral, sino también un gran poema épico en torno a un extraordinario personaje, el ingeniero Echecopar, arquetipo del constructor de la Nueva América. Su tema puede resumirse en pocas palabras: la construcción de un camino de la selva al mar, un camino capaz de unificar ese país dividido por la naturaleza en tres regiones casi incompatibles: la selva, la sierra y la costa, que es el Perú. Echecopar, al que Augusto Tamayo Vargas considera «un personaje-masa, el ingeniero que comprende en sí las fuerzas del progreso, la voluntad puesta al servicio del trabajo», es también la fuerza humana incontenible contra la fuerza también incontenible de la naturaleza. Si un aluvión destruye sus túneles, él vuelve a taladrarlos. No él —según él mismo afirma—, «sino los miles de indios capaces de resistir el frío, el hambre y la oscuridad», por los cuales siente la más honda ternura. *Collacocha* ha recorrido los escenarios de toda América, obteniendo premios importantes en varios festivales. Cuando la estrené en Madrid, con mi grupo Los Juglares, *Teatro Hispanoamericano de Ensayo*, en 1959, levantó oleadas de entusiasmo en el público y la crítica, que la seleccionó como una de las diez mejores obras no españolas estrenadas ese año. Con esta obra inició Solari Swayne una trilogía importante dedicada a las tres regiones del Perú antes mencionadas: la sierra, en *Collacocha;* la selva, que es el gran personaje de su segunda obra, *La mazorca;* y la costa, protagonista de la tercera: *Las armas de Aquiles.*

Una marcada tendencia al realismo define ya, en estos momentos, al teatro peruano. Tendencia que asume muy diversas variantes: psicológico, mágico, naturalista, poético, etc., que se define plenamente en la producción de los autores de la segunda generación contempo-

ránea, la de los autores nacidos después de 1920, con un sentido más radiográfico que fotográfico. Otra característica común a casi todos estos autores es que su producción se encuentra prácticamente inédita. Iniciaremos su análisis deteniéndonos en la personalidad y la obra de Samuel Pérez Barreto (1921) y Jorge Donayre Belaúnde (1922).

Samuel Pérez Barreto ha escrito siete obras en las que predomina su preocupación por el hombre de su tiempo, la misma que le llevó a escribir una extensa novela, *El río hablador,* que es, básicamente, la historia de su generación entre 1946 y 1966. Utilizando una técnica eminentemente realista ha desarrollado principalmente temas actuales, como en *Los actores, El fruto maduro* y *Casa de verano,* pero también ha enfocado grandes personajes históricos, como en *Túpac Amaru,* obra en la que la personalidad revolucionaria del protagonista es justamente exaltada, y en *Huáscar,* impregnada de autenticidad.

En Jorge Donayre Belaúnde triunfa, por encima de todo, su gran amor al hombre, al hombre sencillo del campo, con sus supersticiones y temores, y al hombre de la pequeña ciudad, víctima de las maquinarias políticas. Obras teatrales propiamente sólo ha escrito dos, ya que ha cultivado más ampliamente el cuento y la televisión. *Las ropas del espantajo* relata, en un lenguaje riquísimo en realismo mágico la destrucción de la cosecha del matrimonio protagonista por las aves a causa de haber vestido al espantapájaros de su huerta con las ropas de un difunto. Ese espantapájaros llega a cobrar vida en la narración de un tercer personaje, que afirma haber visto al difunto alejándose de la chacra. En *El candidato,* Donayre Belaúnde crea un gran personaje: el del hombre obsesionado por la ambición de alcanzar un escaño en el Congreso y que pasa toda su vida de candidato, sacrificándolo todo: su hogar y la seguridad de su familia a esa ambición. La teoría teatral del autor podría resumirse en estas palabras suyas: «Tenemos que encontrar un lenguaje mediante el cual el corazón pueda hablar al corazón sin necesidad de intermediarios.»

Rafael del Carpio (1922) obtuvo un notable éxito con el montaje, por *Histrión, Teatro de Arte,* de su obra *La chicha está fermentando,* adaptación teatral del cuento *La viuda,* de Porfirio Meneses. La situación central de este cuento, el caso de una indígena rica que en el mismo velorio de su marido arregla su próxima boda, es enriquecida ampliamente por Rafael del Carpio, dotándola de un ritmo ágil, de un diálogo lleno de gracia y de autenticidad.

En la producción de Juan Gonzalo Rose (1927), básicamente un gran poeta, destacan dos obras: *Operación maravillosa,* pieza simbólica cuyo protagonista es un médico que amputa el alma por estimar que crea demasiados problemas sentimentales al hombre, y *Carnet de*

identidad, escalofriante monodrama, cuyo protagonista, un astronauta de nuestro tiempo, despierta de nuevo a la vida en una caverna muchos años después de un accidente. El estreno de esta pieza, en 1966, significó un gran triunfo interpretativo para el actor peruano Edgar Guillén.

Hernando Cortés (1927), actor, director y dramaturgo, ha escrito *Seis piezas para ópera de cámara,* de carácter puramente experimental, y *La ciudad de los Reyes,* espectáculo largo integrado por una serie de monólogos satíricos, dramáticos y humorísticos, todos profundamente humanos y con una fuerte carga de crítica social. Obra sincera, minuciosa, profunda y, a la vez, sabiamente teatral, coloca a Hernando Cortés entre los autores más interesantes del actual teatro peruano.

A Edgardo Pérez Luna (1928), prestigioso crítico de pintura y de teatro, le han preocupado, al asumir la tarea de dramaturgo, los personajes prehispánicos, como en su trilogía *Los Yupanquis,* escrita en 1960, y los personajes simbólicos en su trilogía *El amor,* integrada por las obras en un acto *La mujer de la rosa, Solamente una carta* y *Orfeo de Lima.* Dentro de un total de doce obras destaca también un acercamiento filosófico a la realidad peruana al enfocar el problema del ser o no ser en su pieza *Hamlet en las barriadas,* escrita en 1966.

Julio Ramón Ribeyro (1929) es uno de los más altos valores jóvenes dentro de la literatura peruana y uno de los inciadores de la nueva tendencia en la narrativa: el cuento de tema urbano, especialmente limeño. Ha escrito dos obras de teatro: *Santiago el pajarero,* poética dramatización en tres actos de la historia de un hombre sencillo y soñador que, en pleno virreinato, intenta volar como sus pájaros; y *El último cliente,* desgarradora pieza breve, cuya protagonista es una solterona, propietaria de una casa de alquiler de trajes de novia. Este personaje, no lejano de doña Rosita la Soltera, de Lorca, fue interpretado en el estreno de la pieza en Lima, en 1966, por la extraordinaria actriz peruana Aurora Colina.

La producción literaria de Juan Rivera Saavedra (1930) se inició en el cuento y más tarde en el artículo histórico, hasta que en 1953 inicia su producción teatral. Sin embargo, no encuentra su propio estilo hasta 1959, en que comienza a cultivar el humor negro —un humor personalísimo, profundamente ligado a la realidad más auténtica de su país— en sus obras teatrales. Más de treinta y cinco títulos constituyen su repertorio. Al escribir teatro lo que más le interesa es desarrollar temas de carácter social, pero enfocándolos con una lente de aumento para que el espectador los pueda ver mejor, para que comprenda y sienta mejor el dolor de sus personajes, todos ex-

traídos de la realidad. Títulos a destacar en su amplia producción son: *¿Por qué la vaca tiene los ojos tristes?, El paquete de basura, Alberto el bueno, La tortuga pintada, Eusebio* y *Los Ruperto,* estrenada en 1965, que narra la historia de una familia en la cual, al levantarse el telón, está a punto de nacer el hijo número ochenta y tres. Rivera Saavedra puede ser considerado como el máximo cultivador de un realismo fuertemente expresionista en el actual teatro peruano.

Una profunda preocupación por los problemas sociales caracteriza a Hedgardo de Habich (1930). En su obra *El Justiciero* desarrolla el tema de la responsabilidad del jefe de una revolución al llegar al poder por la violencia. Con una economía admirable de medios, que incluye la utilización de muy pocos personajes, el autor consigue plantear dramáticamente la lucha del protagonista y logra una presencia constante del pueblo dentro de la situación escénica a través de efectos sonoros únicamente. La autenticidad del lenguaje, su efectividad, se hacen evidentes en este parlamento del consejero:

> Tú ya no eres tú. Tus hechos, tus palabras, tu vida misma, son de todos. Un paso en falso no será únicamente un descalabro para ti sólo. Pero, de igual modo, tus victorias alcanzarán al resto. En adelante no puedes pensar en ti ni regirte por tus propios sentimientos; los debes supeditar, reprimir, posponer ante el bienestar, la esperanza y el anhelo del pueblo.

Como dramaturgo —igual que en su vida real— Víctor Zavala (1932) fluctúa entre el campo y la ciudad. Nacido en Huamantanga, nombre en lengua waman quechua, que en castellano quiere decir «lugar donde moran los halcones», de pequeño tuvo que caminar seis kilómetros para llegar a la escuela, y los quehaceres del campo moldearon su cuerpo y su temperamento. A los catorce años viajó a Lima, donde siguió los estudios secundarios y los universitarios, que le capacitaron para la cátedra de Literatura y el cargo de director del departamento de Lengua y Literatura que desempeña en la Universidad de Huánuco. En cada una de sus obras, que él califica como *Escenas del campo* y *Escenas de la ciudad,* están presentes su amor al hombre, su pasión por la justicia, que consigue expresar con extraordinario sentido del humor.

> Mis obras tienen todas una misma intención social y artística —afirma—, y por un lado tratan de mostrar una realidad social de mi patria: la del campesino de la sierra en su dura lucha con la opresión de los llamados 'gamonales', que, en una u otra forma, detentan el señorío de la tierra en un conjunto de muy pocas nombradas 'haciendas'. Por otro lado, ellas tratan de ser lo más simples posible en su estructura

> y en su lenguaje, porque estoy empeñado en realizar, con el tiempo, un teatro verdaderamente popular para mi Perú... Un teatro fácil, simple, que no requiera decorados, para el que basten un escenario y algunos elementos de sugerencia ambiental.

Como ejemplo de la producción de Víctor Zavala resumiré el argumento de su obra *El gallo,* que narra la historia de un grupo de peones a quienes un gallo despiadado obliga a madrugar en exceso. Uno de los peones concibe la sospecha de que el canto del gallo no es espontáneo, se introduce en el gallinero y descubre que el cacareo que marca el comienzo de la jornada es entonado por el capataz. Haciéndose el tonto, avisa al guardián de que ha visto una sombra, probablemente la de un ladrón, entrando al gallinero. Una rociada de perdigones cae sobre el capataz explotador. El telón cae, dice Zavala, mientras se escuchan los alaridos del capataz y el cacareo del gallo como si fuesen una misma cosa.

En la única obra teatral de Toribio Alayza (1933), *Temporada de verano,* hay un gran tema y un excelente desarrollo. Su acción transcurre en un balneario aristocrático en el que veranea un grupo de personajes egoístas y llenos de prejuicios sobre los cuales ejerce una influencia transformadora un personaje juvenil admirablemente trazado.

Gregor Díaz (1933) inicia su producción como dramaturgo después de varios años de trabajo teatral junto a Reynaldo D'Amore en el Club de Teatro de Lima, múltiple actividad que, sin duda alguna, enriqueció su acervo y le permitió alcanzar en su primera pieza calidades notables. Su título es *La huelga,* y la caracteriza, ante todo, un diálogo lleno de naturalidad. A la vez el autor consigue un ritmo sumamente ágil, trasladando el centro de interés de unos a otros personajes dentro de las situaciones paralelas que se plantean en la obra, todas relacionadas con el malestar de un grupo de obreros de la construcción que aparecen en plena labor sometidos a los manejos de sus líderes sindicales. Dentro de la forma realista, Gregor Díaz logra un tono poético justo y plantea una problemática política interesante, aunque le sobran algunos recursos «aleccionadores». Es de destacar, sin embargo, y más aún teniendo en cuenta que es ésta su primera obra, el logro de excelentes recursos dramáticos.

Estando en ensayo, por un grupo universitario, *La huelga,* la Sociedad Hebraica de Lima premia la segunda obra de Gregor Díaz, *Los del 4,* cuya acción transcurre en una casa de vecindad en Lima. Realista también, pero con mayor penetración psicológica y sociológica que su obra anterior, ésta se caracteriza por un hábil encadenamiento de las situaciones y un excelente trazado de los personajes.

Su estreno constituyó un gran éxito afirmando la personalidad de Díaz dentro del panorama teatral peruano.

Basándose en esta experiencia, Gregor Díaz escribe su obra siguiente: *El círculo de barro,* en la que da vivencia a gentes de pueblo agrupadas en corralones. Es una radiografía que muestra, al igual que *Los del 4,* que mientras se mantengan las estructuras actuales, estos personajes, del mismo modo que los bueyes, darán vueltas y vueltas en torno al molino yugados con sus desgracias.

José Miguel Oviedo (1934), destacado crítico literario, se orienta, en contraste con casi todos los autores de su generación, hacia los temas y personajes históricos. Su obra *Pruvonena* posee, dentro de esta tendencia, notables valores.

Una gran fuerza imaginativa caracteriza la obra *Los buitres,* de Humberto Napurí (1935), psiquiatra de profesión, que plantea la angustia existencial de un estudiante de medicina que en la sala de disección se opone al juego frívolo de sus compañeros, que se sortean la cabeza de un cadáver.

Alonso Alegría (1940) ha realizado una brillante labor como director teatral. Su producción dramática incluye dos obras en un acto: *El trompo,* inspirada en un cuento de Díaz Canseco, y *La máscara,* así como dos obras largas escritas originalmente en inglés, mientras estudiaba Dirección y Dramaturgia en la Universidad de Yale: *Remigio el huaquero* y *Pequeña historia de un extraño pueblo,* ambas premiadas en concursos internos en dicha Universidad.

Tres dramaturgas extraordinariamente interesantes contribuyen activamente al movimiento teatral limeño: Sarina Helfgott, Elena Portocarrero y Sara Joffré, especializada en teatro infantil. Sarina Helfgott ahonda en el drama de sus personajes, seres profundamente doloridos, y nos da obras conmovedoras, de fuerte realismo poético, como *Entrar y salir por el espejo, La red, Un sillón de terciopelo rojo, El verdugo* y *La señorita Canario.* Elena Portocarrero, mujer de gran talento creador, cultiva predominantemente la farsa, inspirándose en personajes y situaciones históricas y de la Comedia del Arte, que ella hábilmente traslada al medio peruano. Títulos suyos, estrenados con notable éxito, son *La corcova, La espada de madera* y *Hoy no, mañana tampoco.* Sara Joffré ha cultivado el teatro para adultos con técnica simbolista en sus obras *En el jardín de Mónica* y *Un cuento alrededor de un círculo de espuma;* pero su aporte máximo al teatro peruano actual, importantísimo artística y sociológicamente, lo está dando como autora de obras para niños y como directora del *Teatro de Grillos,* de Lima, que cumple una labor constante de difusión teatral en la capital y un gran número de ciudades y pueblos del interior del país.

Su producción en este género está publicada en varios tomitos con el título *Vamos al teatro con los grillos.*

Como cultivador del difícil y delicado género del teatro de títeres destaca, por su importante labor pedagógica y como autor de numerosas obras, muy bien concebidas estética y psicosociológicamente, Felipe Rivas Mendo (1940). Su tarea como promotor de transformaciones culturales y sociales a niveles campesinos ha sido importantísima, abriéndole brecha a campañas de alfabetización y de concientización, especialmente en las últimas etapas de los cambios estructurales en el Perú.

En párrafo aparte ha de destacarse a otra gran figura femenina del actual teatro peruano: la de Victoria Santa Cruz, autora de varias obras importantes, entre las cuales destacan *Cumanana, Una cierta servidumbre, El espantapájaros* y *La muñeca negra.* A su regreso de Francia, donde se perfeccionó como actriz y bailarina, creó su propia compañía, *Teatro y Danzas Negras del Perú,* que ha integrado un amplio número de zambos, mulatos y negros oscuros sin previa formación teatral o musical, pero con auténtica vocación y verdaderas condiciones artísticas. Recientemente ha surgido en el panorama teatral peruano otra dramaturga que, a juzgar por algunas opiniones autorizadas, posee gran talento. Su nombre es Estela Luna, y los títulos suyos de que tenemos referencia son *Collage* y *Eva no estuvo aún en el paraíso.* Desgraciadamente, no he podido obtener aún ninguna de sus piezas, lo cual impide su análisis y valoración.

Cerrando esta visión panorámica de la dramaturgia peruana, llega el nombre de Julio Ortega (1942), el más joven de los autores teatrales de su país. Poeta de notable calidad y crítico literario de sorprendente madurez para su juventud, Julio Ortega se inició en el teatro con diez obras cortas publicadas en 1965 por la Universidad Católica de Lima. Su temática obedeció, en principio, a una problemática de tipo juvenil: el individuo en tensión con la sociedad, en búsqueda de su definición y afirmación. El resultado fue un teatro esquemático, de situaciones, sin conflicto psicológico propiamente dicho, más de símbolos que de individuos, pero extraordinariamente inteligente. Posteriormente Ortega inicia una búsqueda de lo peruano en obras como *Comedia de la mala conducta* y *Perfecta soledad,* con las que quizá dé comienzo a la que él considera «única salida del teatro peruano: un teatro crítico, sarcástico, humorístico, hasta cruel...», como ya intentó hacer en *El paraíso de los suicidas.* Esta pieza, en un acto, se basa en una anécdota puramente imaginativa, pero no por ello desvinculada de

la realidad: en una ciudad peruana aumentan los suicidas en tal proporción, que el gobierno decide darles facilidades...

> La existencia del teatro en un pueblo —y citaré de nuevo al profesor Luis Alberto Sánchez— implica un desenvolvimiento cultural que va más allá de los escuetos géneros lírico y épico. Es resultante, no punto de partida. Con la danza se comienza, con el teatro se llega...

¿Adónde ha llegado el teatro peruano a través de la evolución que hemos seguido a lo largo de estas notas? A mi juicio, ha ido buscando paulatinamente, partiendo de las raíces más primitivas y asimilando posteriormente las influencias que han integrado la personalidad nacional, una expresión que le permita exponer y enjuiciar adecuadamente la realidad del país. Y es evidente que esa expresión ha llegado al realismo como forma, si no definitiva, sí como una etapa indispensable para el encuentro de una plena autenticidad. Algunos autores han llegado a esta etapa directamente. Otros, influenciados por técnicas y temáticas extranjeras, han comenzado por formas experimentales y temas desvinculados de lo peruano contemporáneo, evolucionando más tarde hacia una búsqueda de la realidad como fuente de su producción. Esa búsqueda —en unos y en otros— les ha conducido a un encuentro en el cual no se han limitado a copiar la realidad, sino que han aspirado a interpretarla. Esto quiere decir que el realismo —que el crítico venezolano Leonardo Azparren Giménez ha definido como «el signo literario más problemático y fructífero de nuestro tiempo»— constituye hoy, en sus más diversas variantes, la forma que permite al teatro peruano actuar como catalizador de la problemática nacional. Como la forma de llevar al hombre —espectador teatral— hasta *los porqués y los cómos de su cotidiano existir.*

CARLOS MIGUEL SUAREZ RADILLO

Edificio VAM, apto. 63
Avenida Andrés Bello
CARACAS (Venezuela)

BIBLIOGRAFIA

ARIAS, RAMÓN: «¿Por qué debemos crear el teatro nacional?», en *Nuevo Suceso*, VII, núm. 77, abril 1969, pp. 30-35.

D'AMORE, REYNALDO: *Teatro peruano*. Casa de la Cultura del Perú, Lima, 1969.

ORRILLO, WINSTON: «La realidad sube a la escena», en *Revista Oiga*, núm. 335, 1 agosto 1969, Lima.

SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO: *La literatura peruana*. Ediciones Ediventos, S. A. Lima, 1965.

SOLÓRZANO, CARLOS: *El teatro hispanoamericano contemporáneo* (antología), dos tomos. Fondo de Cultura Económica. México, 1964.

SOLÓRZANO, CARLOS: *Teatro latinoamericano en el siglo XX*. Pormaca. México, 1964.
SUÁREZ RADILLO, CARLOS MIGUEL: «Cinco años de teatro hispanoamericano en Madrid», en *Mundo Hispánico*. Madrid, agosto 1963.
SUÁREZ RADILLO, CARLOS MIGUEL: «Problemática del teatro hispanoamericano contemporáneo», en *Revista Norte*. Amsterdam, noviembre 1963.
SUÁREZ RADILLO, CARLOS MIGUEL: «Tema y problema en el teatro hispanoamericano actual», en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Madrid, junio 1958.
SUÁREZ RADILLO, CARLOS MIGUEL: «De la realidad a la escena: el teatro iberoamericano actual», en *Revista Fundateatros*. Caracas, 1970.
SUÁREZ RADILLO, CARLOS MIGUEL: «Lo social en el teatro iberoamericano actual», en *Revista Imagen*, núm. 83. Caracas, 1-15 octubre 1970.
SUÁREZ RADILLO, CARLOS MIGUEL, y RODRÍGUEZ SARDIÑAS, ORLANDO: *Teatro selecto hispanoamericano*, primer tomo. Editorial Escelicer. Madrid, 1971.
TAMAYO VARGAS, AUGUSTO: *La literatura peruana*. Universidad Nacional de San Marcos. Lima, 1965.