

## 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 Paucar* 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 autentica la fidelidad con la alegría, y al príncipe se le funda, con el elogio, la soberanía. Hácese bienquisto el derecho con el gozo y afirmase 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 Ríos, 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 Ríos 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 Paucar*, 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