

# Cinco piezas de Teatro Peruano

I

Por Luis Jaime Cisneros

(TEATRO PERUANO CONTEMPORANEO, Editorial Aguilar, Madrid, 1959)

Las cinco obras de teatro moderno peruano que el lector tiene entre manos son de factura distintil y sirven para dar una eficaz prueba del camino que ha seguido el lenguaje teatral en el Perú.

Entre la primera obra (*Esa Luna que empieza*) y la última recogidas en este libro (*Collacocha*) median diez años largos. De 1946 a 1955, para sólo aludir a las fechas de edición o de representación y sin entrar en la "historia" de cada obra.

Es imprescindible tener en cuenta esto para explicar algunas previsible influencias en *Esa Luna que empieza*, que valió a Percy Gibson los laureos nacionales en 1946. Desde entonces, no se ha conocido otra obra suya destinada al teatro. Calificada por el mismo de "poema escénico", carece de intriga y de complicaciones. Símbolos son ahí el amor, el nacimiento y la muerte. El amor es el que alimenta a los otros dos. A lo largo de la obra, de espaciados aciertos poé-



Juan Ríos

ticos, forzosamente rodeada de halos de tradición popular, nutrida de intenciones coreográficas, se desarrolla un clima de contenido misterio. La carga poética viene bebida en las imágenes de Lorca:

¡La luna, la luna crece!  
La luna florecerá  
como su vientre.

o quiere compartir la alegría marinera con versos cogidos de las coplas milenarias. A veces, las voces parecen buscar la árida sombra de Maeterlinck.

Si insiste en estas visibles presencias, es porque la obra debe ser juzgada precisamente por su intención simbólica. Hoy sobre todo, a más de diez años, y cuando el rigor crítico nos obligaría a destacar algunos bathes evidentes, a descubrir una innegable concepción coreográfica, a confirmar que no se ha salvado el inevitable riesgo del modelo lorquiano. Sin embargo, a veces se hace evidente el lenguaje del autor:

"No. Esa es su vida. Y yo nunca tuve miedo de perderle en el mar, ni lo tengo ahora. Cuando él estaba a mi lado, ni siquiera pensaba en estas cosas. Mi hijo era como un poco de mi sangre fluyendo tranquila por mi cuerpo, como un latido más... Pero ahora, toda ha cambiado, hasta el mar que me rodea. De noche, cuando duermo, me asaltan unas olas inmensas, como montañas nevadas por la espuma. Y yo, sola, inmóvil, soy como una isla de algas desgarradas!

El mar es el símbolo a lo largo del cual desarrolla Gibson la tesis de la fluencia infinita de la vida. El destino lo hacen los hombres, y en el mundo los hombres viven y matan por urgencias vitales o por urgencias artísticas. La luna que empieza es también la promesa de siempre renovada. ¿Y el amor? Nos ronda como una fuerza liberadora y nos corroe como lo sabe adivinar la vieja

Hilacha en el corazón de Salina, o nos destumbramos y aturde como al artista solitario, o nos compromete y defrauda.

La presencia de la costa en la obra, a pesar de que busca color local, no dice en ningún momento afán nacionalista. Busca otra cosa: quiere dar acá dimensión humana (en este país, en esta tierra) a valores de todos los tiempos y de todas partes.

La obra de Juan Ríos, *Ayar Manko*, se halla dentro de la insistente voluntad del autor de dar a su obra preocupación nacional. No se trata de traer a las tablas, para desarrollarlos, temas históricos, sino de recoger y recrear poéticamente situaciones históricas a través de las cuales puedan cantarse mejor la lúcida estirpe de los incas y el sentido de porvenir que anida en su civilización. Las últimas obras de Ríos se internan así en el mundo de los grandes mitos y de las grandes tradiciones del Perú.

Por el aliento y la intención, está *Ayar Manko* más cerca de la obra de Gibson. La separan de ella evidentes aciertos de lenguaje, imágenes audaces, una concepción distinta de la arquitectura teatral, un sentido del ritmo encargado a breves palabras que el coro repite (como en los viejos textos griegos), y que constituyen razones para reclamar su presencia en esta antología. Interesan, por eso, aclaraciones como las que el autor anticipa: la estética importa en esta obra "más que el realismo. El símbolo más que la anécdota". Estos rasgos de *Ayar Manko* son los que sirven para calificar la obra teatral de Juan Ríos. Una voluntad de que entre el movimiento y la palabra existe armonía preside todos los parlamentos. Se consigue así asignar una solemnidad a los personajes, fácilmente rastreable en los ademanes y en los versos, así como se garantiza un tono de profecía que recorre los parlamentos de principio a fin. Es esta solemnidad la que, a la hora de la representación, entrega al auditorio una impresión distinta de la que deja al lector la lectura intrépida del texto. Si en la lectura, el lector se siente conducido por un ritmo, que va (como el autor apunta) desde "La solemne lentitud del adagio" hasta llegar a los estallidos del "allegro con brio", en la escena el auditorio se puede sentir sorprendido por la lentitud (garantizada por esa armonía entre palabra y movimiento).

Tres cosas deben destacarse en esta obra, en mi opinión. Las imágenes, en primer término. Y el lenguaje. Estas dos se imponen sobre la tercera, que es el canto a la raza inextinguible, raza

... obstinada, lenta, inmemorial;  
silenciosa como la sombra del hombre  
(en las alturas;  
más profunda que el latido de la  
(piedra entre sus manos!

Imágenes y vigor lingüístico se juntan en las impresiones de Mama Wake:

A vosotros, soldados que mi esposo  
(tantas veces llevara a la victoria!  
A vosotros, labradores, artesanos, habitantes  
de la vieja Tampu Toko!  
Justicia contra Ayar Auka, el adúltero  
(terco ambicioso!

Madre responde)

Calláis, cobardes resignados! Me  
(abandonáis en la desgracia!  
Taa sólo aquello que no puede  
(traicionarme está conmigo!  
Taa sólo la inerte piedra me apoya  
(y me circunda!  
Justicia, muros del templo, cavernas  
(de los muertos de mi sangre!

y dan a sus palabras el tono preclaro de un reclamo ancestral.

La sensación de que una desmesurada dimensión temporal rodea a los protagonistas se ve confirmada lentamente, a medida que el drama sigue su curso: el mundo es el infinito y el porvenir se repetirá generación tras generación.

A ese vasto mundo silencioso desafía Mama Wake:

Que los fúnebres aves entren granando  
(do en los palacios,  
que las murallas de la ciudad en los  
(abismos se derrumben,  
si la inquietud ha de prevalecer sobre  
(bre la Ley antigua!

Y en él perfecciona su incesante crimen Ayar Auka, convencido de que la destrucción implacable es el camino del triunfo apetecido:

En la celada de la mujer cayó mi  
(instinto,  
y ahora sólo puedo debatirme a  
(tintas en la trampa,  
matar, acumular cadáveres, peñales  
(palpitantes,  
para ascender sobre ellos desde lo  
(más hondo del abismo!

Lo expresa con patético ademán, más adelante:

Si sólo el odio sostiene mi estatura,  
me elevaré, volaré con las alas del  
(odio inexorable,  
subiré tan alto que la voz de los muertos  
(tos no podrá llegar a mis oídos.

Crímenes, venganzas, ambiciones, vendidas al fin por un preclaro afán de justicia. *Ayar Manko* refleja esa bondad, ese equilibrio, que la raza procura transmitir de hijos a hijos, y que estaba, después de todo, anunciada en las palabras del viejo monarca mirado por la muerte:

El destino humano tiene ocasos y  
(alboradas.

Las generaciones y los pueblos se  
(suceden sin descanso,  
las viejas razas se confunden para  
(que nazcan nuevas razas.

Mas el hombre, el habitante, es siempre el mismo,  
(pre el mismo,  
pues la tierra en que agoniza permanece  
(nece inalterable.



Percy Gibson

El color, que apenas aparece insinuado en la obra de Percy Gibson, cobra en la de Ríos presencia y encuentra su mejor expresión en las palabras con que Ayar Uchu alude a las desorbitadas venganzas de Ayar Auka:

Un cóndor semejabas en la guerra!  
(Un cóndor insaciable!  
jubiloso cantabas en las batallas como  
(el dios de las matazanas  
Tus pies sobre los muertos, rojas  
(sandalias de baile parecían!

El coro da prestigos de salmo a las profecías populares, y el fervor de la raza milenaria (a cuesta con sus presagios, sus delirios y sus idolatrías) se convierte en la voz de un solo pueblo que triunfa del viento y de las pasiones de los hombres.

Frente a este escenario intemporal de la obra de Ríos, *No Hay Isla Feliz*, nos sitúa en el espacio concreto de la costa. Costa real, con presencia de arena y desierto, distante y distinta de la costa pudorosa que asomaba en la obra de Percy Gibson. Con Sebastián Salazar Bondy llegamos a otra concepción del teatro. Cuando se estrena, en 1954 (ocho largos años después de *Esa Luna que empieza*, sólo un año posterior a *Ayar Manko*), su autor ha frecuentado con éxito el teatro. La obra llama la atención porque el tema revela una preocupación nueva en el teatro: los personajes están



Salazar Bondy

medidos en esta sociedad actual, en esta tierra nuestra, en este instante gigantesco y triste del mundo de hoy. El primer impacto es eso. En los personajes de *No Hay Isla Feliz* reconocemos a muchos de nuestros contemporáneos; a veces, estamos descarnadamente enteros nosotros mismos. Es decir, el tema peruano (que no estaba ausente de las obras anteriores de esta antología) adquiere una dimensión humana y esencial. Es el tema en que nuestra generación vive, y en el que se repiten las generaciones antiguas que buscaron darnos patria.

No nos solicitan en la obra ni el saber poético de la palabra en Ríos, ni el forzado rumor de lo tradicional que había en Gibson. Sin que la afirmación se vista de crítica, es objetivo decir que estamos ante un lenguaje meramente teatral. Es decir, lenguaje que nos quita la sensación de "estar en el teatro" para devolvernos la inmediata, urgente, de "estar en la vida". Esa primera virtud del lenguaje (con desaciertos a veces, no importa) recorre como una línea tensa la obra toda de Salazar Bondy.

La segunda virtud, el oficio teatral. Oficio que aparece a través de la conciencia que el autor tiene de la representación y del espectáculo. Todos los recursos expresivos del lenguaje teatral, y todas las acotaciones indispensables sobre gestos, movimientos, actitudes, denuncian al creador poderoso. Es objetiva conciencia de que se escribe para ser "visto y oído".

La historia de la carretera es también la historia del país. Es la historia del hombre. Y por este ángulo, está Salazar en la línea de los temas universales que las dos obras anteriores acogían. Sino que hay una manera distinta de sentir y de expresarse; lo poético se sacrifica a lo teatral, lo solemne y armonioso ceden fácilmente a elementales exigencias del drama. Pero el lenguaje cobra vigor y se llena de pathos. Quizá el mejor modelo lo facilite este pasaje en que, excitado, fomando a su hijo de los brazos, Daniel dice su sorpresa dolorosa:

"Te vi crecer y en el fondo del alma me sentí dichoso al verme multiplicado, mejorado, exaltado en tí. Los años no fueron algo incierto que se me escapó entre los dedos, sino sangre llenándote las venas. Fui, es verdad, un esclavo, un esclavo de tí. Un día te vi partir, tal como yo hubiera deseado verme, hacia un porvenir mejor. Y me miré en el espejo viviente que eras, feliz de haberme realizado en tí (Pausa). Y ahora te desconozco".

Ese ritmo creciente, ritmo de conversación, que recoge las modulaciones naturales del hablante, asegura al diálogo la vivacidad y lo priva de otros valores escénicos, que el autor no busca.