

# JUAN RÍOS, HIMNO Y MITO

por Sebastián Salazar Bondy



Escena de "Don Quijote".

Diversos son los caminos del teatro porque la imaginación creadora no obedece a ningún plan supraindividual y el arte es universal en cuanto es el hombre autónomo quien elige el motivo, proyecta la obra y produce el fruto aunque lo dirija a la sociedad. Juan Ríos, parte de cuyo teatro ha visto al fin la edición (1), escogió desde el principio un sendero que no es el más fácil. Tomó esa ruta, que ahora le es característica, porque, sin duda, era la que más se adecuaba a su temperamento. Como poeta (*Canción de siempre*, 1941) su disposición himnica fue evidente desde el principio, y quedan inéditos algunos cantos de idéntica índole que bien merecen, por su importancia, el libro que los reúne. Con *Don Quijote* (1946-57) comienza la obra dramática de Ríos; en dicha pieza, que no es sólo una paráfrasis cervantina, el propósito de cántico que hay en su atmósfera poética adopta ya, en la acción, una forma que rebasa el subjetivismo. En ella el escritor pone menos atención en lo psicológico o interior de los personajes y los conflictos que en el acento épico de las situaciones, más a sucesos, verdaderos acontecimientos. El epicismo no se reduce en la primigenia creación de Ríos a una mera presentación de los duros choques entre el soñador y la realidad, sino que colma de significación al protagonista elevándolo a resumen y paradigma contemporáneo. De ahí que, en la escena final, recobrada por Quijano la razón común, queden alucinados Sancho, las mujerucas, los mendigos, las ramera, Tomé Cecial, los humildes y humillados. El milagro se opera en el contagio de idealismo, al que, en un mundo inflexible, se denomina erradamente locura. He allí un vaticinio.

Dos notas que aparecen en *Don Quijote* resultan en el volumen comentado características todo el teatro de Ríos: **vocación épica** —aprehensible tanto en la estructura que encauza la acción cuanto en la expresión de diálogos y monólogos— y **objetividad situacional** en el desarrollo del conflicto central, que no reniega, por cierto, de los pasajes líricos. Ambas notas han sido, y son, las dos virtudes más visibles de esta bella obra, y constituyen, al mismo tiempo, los dos obstáculos más serios para la traslación del texto al escenario. Salvo en *Los desesperados* (1951-60), donde el autor prueba sus virtualidades como dramaturgo realista, las piezas publicadas nos convencen de que la visión de Ríos sitúa el asunto que crea o recrea en un plano en donde los elementos asumen una eminencia suprarreal (no sobrerrealista, entiéndase bien), de tal modo que exigen puesta en escena, dirección e interpretación que sobrepasen la imagen concreta,

llevando la actuación a dimensiones que sólo cabe llamar míticas. De ahí que los parlamentos y las réplicas sean recitativos, los movimientos plásticos, la totalidad ritual. Un fondo religioso, en el sentido de re-ligación del hombre con su trascendente destino, sustenta este teatro. La poesía no está únicamente en los versos, en bastantes casos (tal vez mejor en aquellos que no se ciñen a las estrofas clásicas) de calidad excepcional, sino principalmente en la unidad de inspiración con la que el autor concibe palabras y hechos, faces del mismo fabuloso misterio y de la misma liturgia estética.

La originalidad del teatro de Ríos está determinada por el epicismo y la objetividad mediante los cuales hacen impacto en el lector o en el espectador el drama o la tragedia, y tiene una nota más: su decisión, inocultable, de responder a un interrogante nacional sin resbalar en lo puramente local, folklórico y superfluo. *El fuego* (1948-58) y *La Selva* (1950-60), aquél a partir del mito prometeico y éste del de Medea y Jasón, se preguntan y responden acerca del ser peruano, de su turbiedad y su desgarró, de su vacilación y su agonía. El revolucionario puro, en la primera, al que la rigidez de los demás confunde y sacrifica, propone el símbolo general de una libertad ígnea, robada a los dioses, que los hombres dilapidan en su ambición y su error. En la otra, la fuerza de una raza confundida con la condición indomable de una tierra todavía no humanizada, triunfante en la muerte ("La muerte —dice la Princesa que ha matado a su esposo, a sus hijos, a su rival, a su hermano, a su progenitor— nos libera de la muerte!"), se proyecta como una hegemonía suprema en nuestra condición de vástagos ciegos de una grande y terrible cópula cósmica. Gracias al alegorismo, *El fuego* y *La selva* no son lucubraciones gratuitas. Son mociones para una patética incógnita y, por ello, maneras del culto.

En *Los bufones* (1949) el dramaturgo ha conquistado una calidad extraordinaria. Cuadro velazqueño en el que se reivindica la humanidad profunda de los hazmerreir de una corte triste, decadente, fanática, el humor negro de Ríos ha trazado ahí, con una singular economía de ingredientes, el rostro palpitante y verídico que se oculta tras todas las mentiras oficiales, consagradas e intocables. Aquí el emblema (epicismo y objetividad, repetimos) tiene una fuerza quevedesca: analiza a fondo el ser fundamental de reyes y súbditos merced a un escarpelo que repara en todo lo que es postizo, y sin desecharlo, lo exhibe

(Pasa a la página 10)

# Juan Ríos...

( Viene de la página 4 )

como ejemplo de la farsa que es la hechiza existencia de los llamados grandes. El reino sobre las tumbas (1949), basado en una escalofriante leyenda recogida por Frazer, revela otra faz del ser, la de la mutua destrucción para prevalecer, la de la lucha feroz entre hermanos por el poder y la gloria. También es parabólica, pero, a diferencia de *Los bufones*, prefiere, no la vía del sarcasmo —para la cual, a juzgar por la pieza velazqueña, Ríos está excelentemente dotado—, sino la de la cruenta tragedia. Sin embargo, no hay ruptura entre *Don Quijote*, *El fuego y La selva*, y *Los bufones* y *El reino sobre las tumbas*. Compréndase que, en todos estos casos, el estilo épico de la comunicación y la objetividad de la secuencia dramática permanecen como signos personales de la creación de Ríos, como sus señas diferenciales.

Como hemos dicho ya, en un orden diferente se coloca *Los desesperados*. La lucha política inmediata, con el sacrificio de los que la emprenden con desinterés y pasión, en medio del fanatismo y la conveniencia estratégica, da pie para presentar la caída de los héroes, traicionados en aras de la oportunidad. Pieza en prosa —si cabe llamarla así en comparación con las anteriores, de substancia especial-



Coro de la obra "El reino sobre las tumbas"

mente poética— representa un ensayo del autor fuera de sus procedimientos. Su estructura se resiente, sin embargo, de alguna que otra convención, que el irrealismo de su obra anterior supera gracias a su condición de alta palabra

cantada y, simultáneamente, de suma mitificación. No obstante, completa *Los desesperados* el cuadro general de Juan Ríos hombre de teatro: lo muestra buscando en sí nuevos modos de creación, sin limitarse a la línea que le ha dado éxito y prestigio merecidos.

En suma, Ríos poeta himnico tiene su estricto correlato en Ríos dramaturgo épico. Hay que desear que la publicación que aquí comentamos, obligadamente en forma sintética, dé pábulo a que nuestros actores pongan atención en ella y en el teatro mayor que contiene, y a que nuestros investigadores indaguen en sus muchos valores literarios. Es preciso advertir que en la literatura contemporánea del Perú si bien Juan Ríos no es el único que ha elegido el camino de la epopeya escénica, sí resulta, en cambio, por su calidad y su sinceridad, el único que ha logrado un resultado distinto y rotundo. No le ha bastado el talento que como escritor posee; junto con él ha puesto la voluntad de trabajo, sin la cual las dotes de los artistas de nuestro país se suelen agotar. Señalar lo segundo es valorar doblemente lo primero.



Escena de "El reino sobre las tumbas"

(1) JUAN RÍOS, TEATRO I, (*Don Quijote*, *El fuego*, *El reino sobre las tumbas*, *Los bufones*, *La Selva*, *Los desesperados*), Lima, 1961.