

EL TEATRO DE JULIO RAMON RIBEYRO

Eduardo Hopkins R.

La producción dramática de Julio Ramón Ribeyro no ha sido debidamente examinada por la crítica especializada. Los estudios sobre este autor se han concentrado especialmente en sus relatos. En la siguiente exposición analizaremos los textos teatrales de Ribeyro procurando delimitar sus alcances formales e ideológicos¹.

Santiago, el pajarero

Esta obra fue escrita en Lima, 1958, basándose en una tradición de Ricardo Palma titulada "Santiago el volador". Como en el relato de Palma, la acción ocurre en Lima a mediados del siglo XVIII, en tiempos del virreinato de Manuel Amat. La obra trata de los frustrados intentos de Santiago de Cárdenas para obtener apoyo del gobierno en favor de sus estudios acerca de la navegación aérea. Santiago es rechazado por las autoridades y sufre, además, la burla de sus conciudadanos así como la pérdida de su novia Rosaluz. Por intrigas de un interesado comerciante, la masa de la ciudad obliga a Santiago a saltar desde el cerro San Cristóbal, muriendo en consecuencia.

Si bien la anécdota es sumamente simple, el autor ha producido una historia interesante gracias al planteamiento ideológico puesto en juego por la lucha entre lo nuevo y los prejuicios conservadores; a esto debe sumarse la orientación social de su crítica y la sugestiva recreación del ambiente de época.

La serie de personajes que participan en la acción de la obra muestra una gama de grupos sociales variados, permitiendo una ilustración de la compleja situación social existente durante el virreinato: pueblo anónimo, esclavos, representantes del gobierno, funcionarios, miembros del sector cultural oficial (catedráticos de la Universidad de San Marcos), elementos del grupo cultural marginado

1. Utilizamos las siguientes ediciones: *Teatro*, Lima, I.N.C., 1975. *Atusparia*, Lima, Eds. Rikchay Perú, 1981 (Prólogo de Washington Delgado). Acerca del primer libro Alicia Saco ha publicado una reseña en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, Nº. 3, 1976. pgs. 117-120. Por su parte, Alberto Isola ha publicado "Apuntes sobre el *Atusparia* de Ribeyro", en *Hueso Húmero*, Lima, No. 12-13, 1982. pgs. 141-150.

(poeta, escultor, inventor), comerciante, mujeres, etc. Llama la atención la ausencia del grupo indígena entre este conglomerado social.

El citado cuadro de personajes hace posible exponer una sociedad jerarquizada, mercantil e inhumana. La extensión en el número de individuos participantes da lugar a una variedad de situaciones sociales y personales apropiadas para ofrecer un examen de la organización de la Lima virreinal desde múltiples perspectivas.

A continuación revisaremos los casos más relevantes en el rubro de personajes.

Santiago de Cárdenas, protagonista de la obra, forma grupo con ciertos individuos que viven al margen del movimiento cultural oficial: Basilio (poeta) y Baltazar (escultor), artistas ambos sin voluntad áulica, amigos de Santiago, como la esclava María, otro ser marginal. Santiago es un innovador y por ello a él también se le margina, aunque acusándolo de locura. Pese a estas afinidades de grupo, Santiago afronta su problema solitariamente.

Santiago ha trabajado prolongada e intensamente en sus investigaciones. Ha realizado observaciones, estudios y pruebas relativas al vuelo de las aves durante 10 años. Sus proyectos y diseños son numerosos y cree que, finalmente, ha acertado con el diseño que buscaba: “no en vano he estudiado a los pájaros durante diez años. He hecho y roto cientos de diseños. Mi desván guarda los rastros de todos mis proyectos. Pero el diseño que ahora tengo en mente no me puede fallar”. (p. 33) Ahora sí podrá demostrar que “el hombre puede volar”.

Cabe destacar el ingenio inventivo de Santiago y el moderno proceso de conocimiento que sigue: estudio y experimentación en la práctica. El personaje ha llegado a obsesionarse con su labor, una urgencia absorbente lo persigue, como poseído por un afán creativo: “He tenido últimamente muchas ideas (. . .) ideas que me enceguecen. Por momentos creo volverme loco. (. . .) Mi cabeza arde como una fragua. (. . .) He llegado al límite de la reflexión y la luz tiene que estallar” (p. 20)

Es un racionalista sin formación académica, ejemplo de rechazo a la cultura libresca, dogmática, del mundo al que pertenece. Como espíritu libre de trabas seudoculturales, prefiere la observación directa, sin prejuicios, del fenómeno que le interesa: “/los pájaros/ pueden enseñarnos muchas cosas” (p. 14) Cuando se le objeta que las aves vuelan debido a que carecen de hiel, Santiago protesta indignado: “¿A cuántas aves ha anatomizado usted? Yo he pasado mi vida ocupado en estos trabajos y puedo asegurar que todas las aves tienen hiel” (p. 47). En otro momento, hace una didáctica demostración experimental a su amigo el poeta Basilio sobre cómo una hoja de papel se mantiene suspendida en el aire:

“¿Ves esta hoja de papel (la coge y la arruga). Si yo hago una bola con ella y la dejo caer (la suelta), el papel caerá directamente al suelo. / . . / En cambio, si a esta otra (coge otra), le doy otra forma (la dobla suavemente por la mitad) y la suelto, a pesar de ser igual a la primera y tener el mismo peso, se mantendrá un momento en el aire. (Deja caer la hoja)”. (pp 32-33)

Habiendo protestado en nombre de la facultad humana de raciocinio, Santiago extiende el campo de sus exigencias como estudioso: “¡Protesto en nombre de la libertad de investigación!” (p. 54). Con lo cual hace explícitos su posición y sus principios.

El mito romántico del creador como un ser excéntrico, ajeno al orden social vigente, es desarrollado, un tanto anacrónicamente, a través de la trayectoria de Santiago y sus amigos artistas Basilio y Baltazar. Santiago es consciente de este desarraigo y así lo manifiesta:

“He querido dedicar mi invento a mi patria, el Perú, y a la ciudad de Lima, donde he nacido. Pero me ha bastado ingresar en esta ilustre sala, para sentirme extraño, como si no estuviera en mi país, sino más bien en un país extranjero. Todo inventor, por naturaleza, es un extranjero” (p. 52).

Más adelante, Santiago da una formulación pesimista y patética a su situación y la de sus compañeros:

“¿Qué será de nosotros Basilio? En este mundo no se puede vivir. Todo aquel que tiene algo nuevo que decir, algo grandioso que crear, despierta la envidia y la maledicencia de las gentes, y no le queda otro recurso que renunciar a sus designios o morir” (pp. 60-61).

Aunque su sacrificio sugiere reminiscencias mesiánicas, Santiago es, sobre todo, un héroe cultural. Mezcla de Prometeo e Icaro, ofrece a su mundo el espíritu de la duda y de la investigación.

Como personaje, Santiago no es un carácter complejo: es solamente el portador de una idea fija. En todo caso, la obra de Ribeyro no pretende aplicarse al estudio de él como personaje, sino que está orientada hacia la situación en que se halla involucrado.

El poeta Basilio, amigo de Santiago, es el “gracioso”, a manera del típico personaje de la comedia de Lope de Vega. El aporta humor por medio de su ingeniosa locuacidad, sus juegos de palabras, blasfemias y coplas. Basilio mira críticamente al medio social y contribuye con sus cantos al lirismo de la obra. Es un ser aparte en la sociedad limeña, y algunos de sus comentarios describen en forma irónica o amarga la realidad de su tiempo:

- “las loterías sólo las ganan los frailes y los familiares de la Santa Hermandad” (p. 17)
- “jamás le he besado los pies a nuestro ilustrísimo virrey” (p. 17)
- “pareces un recaudador de impuestos que ha perdido su cargo” (p. 19)
- “la vida es maravillosa, Santiago, cuando se recupera la libertad” (p. 60)
- “volando alcanzan la cima
miserables convenidos,
que sólo triunfan en Lima
los vestidos de bandidos” (p. 69).

Baltazar, otro compañero de marginación de Santiago, es un escultor alcohólico, medio desequilibrado, moldeado sobre la leyenda de Baltazar Gavilán. La existencia de esta figura interesante, aunque fugaz, constituye un comentario crí-

tico respecto a la sociedad en que vive. Tanto él como Basilio son ejemplos de marginados social y culturalmente; de otro lado, tienen una importante función como factores de ambientación.

Rosaluz es la novia de Santiago. Frívola, preocupada por su estabilidad económica, hace converger el amor y la economía como pilares de la organización familiar: “¿De qué vamos a vivir cuando nos casemos? (. . .) Un hombre que cría pájaros, ¿cómo puede fundar una familia?” (p. 13)

Este personaje cumple también un rol destacado en el nivel de la ambientación.

La personificación del espíritu mercantil, de la voluntad de lucro, la encontramos en el Barbero. Confrontado con él, Santiago se autodefine negativamente: “Yo no soy un comerciante” (p. 23).

La presencia del factor económico en la obra se manifiesta, entre otras cosas, en las variaciones del precio de la tienda de Santiago. Al comienzo, el Barbero va incrementando su oferta de compra. Posteriormente, cuando Santiago cae en desgracia, el Barbero modifica su actitud y especula sobre la mejor forma de apropiarse del negocio: “Prefiero esperar. Ya seguirá usted bajando. Día a día, conforme se aproxime el momento de su vuelo, la cifra disminuirá. Y cuando usted vuele ya no valdrá un céntimo. Hay que tener un espíritu comercial y esperar la mejor ocasión” (p. 59).

A manera del clásico intrigante antagonista, el Barbero se encargará de movilizar a la masa para victimar a Santiago en beneficio de sus propios intereses, dando fin así a una lucha entre el pragmatismo mercantil y el espíritu creador desinteresado.

El representante de la cultura oficial, Cosme Bueno, Académico de la Universidad de San Marcos, encarna una actitud dogmática frente a la realidad. Bueno tiene por función refutar los proyectos de Santiago. Su intervención posee rasgos paródicos, y por su mediación el autor ridiculiza toda una forma consagrada de aproximarse a la realidad en la época descrita.

Los argumentos de Cosme Bueno, como dice Santiago, “carecen de realidad”, son tan sólo prejuicios, suposiciones no sustentadas en la experiencia. Dos clases de autoridad invoca el catedrático en apoyo de las “objeciones teóricas al arte de volar”: por una parte, los autores consagrados por la tradición erudita occidental (Aristóteles, Platón, Plotino, Santo Tomás, Duns Scoto, etc.), grupo al que cabría incorporar los “sabios” miembros del cuerpo docente sanmarquino presentes en la asamblea; de otro lado, Bueno acude a la autoridad de los textos sagrados. Las opiniones y los derivados de opiniones de tales autoridades son aceptados sin discusión por el catedrático y su auditorio, a excepción de Santiago, quien se niega a polemizar en un terreno carente de objetividad. Para Cosme Bueno “la razón (. . .) está en los libros”. Los fundamentos de índole práctico aducidos por él están privados del sentido pragmático que se les atribuye. En realidad, resultan siendo nuevos prejuicios teóricos o hipótesis no comprobadas, pe-

ro asumidas como verdades objetivas. Cosme Bueno concibe el mundo como estático e inmodificable: “Hay cosas, señor, que no deben ser investigadas, porque sus premisas son falsas y contrarían las leyes de la naturaleza”. (p. 54)

Santiago se encarga de negar valor científico al discurso del catedrático de Prima de Matemáticas denunciando la índole formal de sus apreciaciones: “Ustedes con sus retóricas y su arte de la discusión son capaces de probarlo todo o negarlo todo” (p. 53) Y propone acudir a los hechos para demostrar experimentalmente la validez de sus proyectos, dejando a un lado la discusión teórico-retórica: “quiero medirme con ustedes en el terreno de los hechos” (p. 53). Es notorio que Santiago termina por dirigirse en general al grupo de catedráticos (“ustedes”) y no solamente a Cosme Bueno, destacando el papel corporativo de su oponente.

A partir de una caracterización que lo presenta como frívolo e irresponsable, el Virrey Amat y sus mecanismos de gobierno son desmitificados durante la entrevista con Santiago. El nivel paródico en que está planteada la escena contribuye principalmente a los fines desmitificadores: Amat es un hombre común, ridículamente preocupado por sus apetitos, para cuya satisfacción despilfarra los fondos públicos y contribuye a la explotación de los habitantes del país. A Amat no le interesa el proyecto de Santiago porque significa un desembolso del dinero que emplea particularmente. Si le presta algo de atención al inventor es solamente por la influencia del Duque de San Carlos. Este es un personaje accesorio que coadyuva en la ambientación de época. Como el Barbero, él se fija en Santiago con la finalidad de arrebatarle algo. En su caso, se trata de Rosaluz. El Duque consigue a Santiago la entrevista con el Virrey, propiciando la oportunidad de desprestigiarlo ante su novia. En su condición de cortesano, el Duque participa como consejero de finanzas del Virrey, y es quien se encarga de crear y aplicar nuevos impuestos para favorecer los asuntos personales del gobernante.

Un personaje colectivo lo tenemos en el pueblo. Sometido a los intereses oficiales, carece de conciencia de clase y rechaza gratuitamente a Santiago. Amat lo describe en los siguientes términos: “Mi querido pueblo resiste todo. Le daremos espectáculos y algún buen escándalo que entretenga sus pasiones y apacigüe su humor” (p. 40).

Para el pueblo, la muerte que ocasiona a Santiago es simplemente un espectáculo más con que distraer y alimentar su propia alienación. Por algo Santiago no busca apoyo en este sector para sus proyectos y en cambio, acude a las autoridades. Durante el informe de Cosme Bueno, el inventor comprueba la actitud hostil de la masa: “Todos están contra mí. El día de la asamblea en la sala de San Marcos no había en las galerías un solo rostro amigo que me alentara” (p. 60). El creador se hace sospechoso ante la masa y el poder; su individualidad es motivo de desconfianza. Un cierto rencor inconsciente en contra de los que sienten el impulso de la libertad creativa se apodera de la masa alienada. El poder, por su parte, simplemente ignora y abandona a estos individuos diferentes. El pueblo no comprende a Santiago, y toma como suyos los argumentos de las autorida-

des, sin sopesarlos ni discutirlos. Su ignorancia, sus opiniones apresuradas hacen de la masa presa fácil del criterio de autoridad. La carencia de formación cultural del sector popular y su consiguiente alienación explican, en parte, su comportamiento respecto a quien pensaba favorecerlo: "He querido dedicar mi invento a mi patria, el Perú, y a la ciudad de Lima, donde he nacido (. . .) Mi memoria no ha tenido la acogida que esperaba ni entre los profesores de esta Universidad ni entre mi querido pueblo" (p. 52).

Al ser rechazado por el gobierno de Lima, intenta aún solicitar la atención del Rey Felipe V en Madrid. Durante los preparativos de este viaje, Santiago es acosado y obligado a saltar del cerro San Cristóbal.

María, esclava negra de Rosaluz, demuestra interés por el proyecto de Santiago. Impulsada por su condición social es atraída por la posibilidad de volar y ser libre gracias a este medio. María piensa en términos de clase sojuzgada, y no individualistamente; ella remite su esperanza a un destino colectivo: "¿Por qué no nos da unas alas a mí y a todos mis hermanos negros? (. . .) Nos iríamos volando y no volveríamos jamás. ¡Debe ser hermoso no tener dueño, como los pájaros, y volar libremente por toda la tierra!" (p. 57).

La obra está organizada en 6 cuadros relativamente independientes, lo que le da una apariencia episódica a los sucesos. El conjunto de estos cuadros expone la historia o fábula desde diversas perspectivas dentro de un contexto social. Sin embargo, ello no quiere decir que los cuadros sean autónomos y que estén al mismo nivel significativo al interior del todo. Hay una subordinación que conduce hacia el c. 4º y que, a partir de aquí, establece una relación de consecuencia hasta el final. Las expectativas propuestas en los tres primeros cuadros reciben una definición a raíz de lo ocurrido en el 4º; y los dos cuadros finales examinan la transformación que ha sufrido el estado de cosas dispuesto al comienzo.

Los cuadros segundo y quinto están subdivididos en 5 escenas cada uno; el cuadro sexto presenta dos escenas. Aunque en algunas ocasiones coincide el paso de una escena a otra con la introducción y/o el retiro de uno o más personajes, los cambios de escena obedecen a variaciones en su patrón motivacional y no a la entrada o salida de personajes (como en la llamada "escena francesa").

Los seis cuadros llevan rótulos o títulos específicos. Cinco de ellos sirven para indicar o acotar la localización del cuadro; uno, el que corresponde al cuadro 4º, informa sobre la acción respectiva:

- 1o. Al pie del cerro San Cristóbal
- 2o. En el portal de Botoneros
- 3o. En el palacio del Virrey Amat
- 4o. Informe de Don Cosme Bueno
- 5o. En el portal de Botoneros
- 6o. En el portal de Botoneros

Como puede observarse, la función de los rótulos, a excepción del 4º, no obedece a una intención significativa desde el punto de vista de la acción. Su ob-

jetivo, en los cinco casos mencionados, es de índole escenográfica; lo cual, de otro lado, supone un decorado no realista, que debe ser sugerido apoyándose en el anuncio verbal dirigido al público. Solamente en el título “Informe de Don Cosme Bueno”, encontramos un sentido activo, dramático, dispuesto para comunicar al espectador lo esencial del cuadro y orientarlo, al modo brechtiano, acerca de la línea principal del episodio. El autor no ha aprovechado esta última clase de indicaciones, ricas en significados, optando de preferencia por las que contribuyen modestamente a una estilización escenográfica.

La articulación de los seis cuadros muestra en su secuencia una organización simétrica en cuanto a los espacios presentados. Los cuadros paralelos extremos (1º y 6º) se refieren al mismo espacio: el campo. En el 6º la acción principal, el vuelo de Santiago, ocurre en el campo; sin embargo, por razones técnicas, ha sido localizado fuera de escena. Dicho espacio está relatado o descrito oralmente y en contrapunto con el ámbito del portal, que sí es visible, y en el cual acciona la figura del Barbero. El 2º y su paralelo el 5º están situados en la calle (portal de Botoneros). Los dos cuadros paralelos centrales (3º y 4º) se realizan en dos interiores de carácter oficial: palacio y universidad. Hay una polaridad en cuanto al signo dramático de los espacios paralelos. El campo en el 1º es un *locus amoenus*, opuesto al escenario de violencia en que se transforma en el 6º. El contraste es marcado incluso a nivel sonoro: canto de aves, campanadas vs. canto grosero, obsceno de los chiquillos; gritos. La calle en el 2º cuadro encierra múltiples expectativas (propuestas y proyectos en amor, trabajo, negocios, creatividad, etc.). espectativas que en el cuadro 5º surgen ya como definidas, frustradas o postergadas. A su vez, el palacio (3º) es un espacio para la crítica y la sátira, en tanto que su similar, el salón universitario (4º), asume la gravedad de una profunda y ciega inconsecuencia. Tales cambios contrastantes entre los cuadros le dan a la obra variedad y ritmo, y apoyan la significación total al revelar con claridad las transformaciones producidas en la historia. Además, el hecho de estar los cuadros enlazados en forma paralela en razón de sus espacios respectivos contribuye a cohesionar el conjunto, evitando su dispersión.

La estructuración en cuadros permite desarrollar la acción en diferentes instancias temporales. De esta manera, el tiempo en que se produce la historia se expande considerablemente, dando lugar a una acción motivada verosímelmente. Por esta razón, el paso del tiempo de un cuadro a otro es enunciado por algún personaje:

- 2º— “Hace diez días que no la veo”
- 3º— “Hace quince días que solicita una audiencia”
- 4º— Cosme Bueno, indirectamente, trata del tiempo transcurrido cuando dice que dará lectura “al informe que luego de laborioso estudio” ha preparado con motivo de la Memoria de Santiago.
- 5º— “veo el sol después de cuarenta días”.

Los cuadros que subdividen la obra pueden ser agrupados en tres secciones mayores. La primera (A), constituida por los cuadros 1º y 2º, tiene función

expositiva y plantea un problema a resolver: afrontando todas las dificultades que le causan sus actividades, Santiago pedirá apoyo al Virrey para su proyecto. La segunda sección (B), comprendida por los cuadros 3º y 4º, contiene la respuesta negativa a los planes del inventor. En esta unidad hay un climax que concentra las fuerzas ideológicas de la acción, manifiesta una dislocación irreversible en las relaciones de Santiago y su comunidad, y marca el rumbo de los sucesos posteriores. La tercera (C), incluye los cuadros 5º y 6º, configurando un desenlace de carácter sorpresivo, aunque justificado a la luz de la sección B: Santiago ha decidido dirigirse al Rey y, mas, cuando parece que va a conseguir su viaje, algo inesperado sucede: muere por instigación del Barbero.

Una lógica interna —lógica de la acción dramática tradicional— impulsa el tránsito de una sección a otra, formulando una entidad completa y cerrada, en concordancia con la definición aristotélica del carácter total de la ordenación de los sucesos (*mythos*: fábula, historia) en la tragedia: “la tragedia es imitación de una acción entera y perfecta y con una cierta magnitud, porque una cosa puede ser entera y no tener, con todo, magnitud. Está y es entero lo que tenga principio, medio y final; siendo principio aquello que no tenga que seguir necesariamente a otra cosa, mientras que otras tengan que seguirle a él o para hacerse o para ser; y fin, por el contrario, lo que por naturaleza tiene que seguir a otro, sea necesariamente o las más de las veces, más a él no le siga ya ninguno; y medio, lo que sigue a otro y es seguido por otro”².

Santiago, el pajarero es una parábola que exige ser interpretada tanto en sentido directo como en el alusivo o comparativo. En el primer caso, la obra confronta dos visiones del mundo: la que sustenta Cosme Bueno, que es libresca, escolástica y considera al mundo como inmutable y plenamente descifrado por las autoridades eruditas aceptadas por la Iglesia. La otra concepción es la de Santiago: él practica la observación original, directa, sin apriorismos, frente a la naturaleza. Supone esto un reconocimiento de las limitaciones del saber oficialmente aceptado y se basa, además, en una apreciación del mundo como transformable, dinámico: “;También decían que Colón estaba loco cuando se lanzó en tres carabelas a conquistar las Indias! ;Y ahora ustedes viven, lucran, digieren, discuten y mueren en estas Indias inventadas por Colón!” (p. 54). Santiago cree en la capacidad creativa e innovadora del hombre y lucha por su libertad para conocer el mundo, para desarrollar la experiencia humana y explorar nuevos campos de la realidad. Aunque, en principio, trátase en este caso de un problema individual, Santiago tiene conciencia del valor social de sus investigaciones: “Déjeme al menos la satisfacción de intentar un arte que quizá ocupe a todos los hombres del futuro” (p. 53). Santiago también sabe que en su país existe otra forma de limitación de la libertad —la esclavitud— y expresa su desacuerdo con esta situación social, así como su confianza en una necesaria solución. Dicha confianza implica en Santiago que la sociedad, del mismo modo que la naturaleza, puede ser transformada.

2. Aristóteles, *Poética*, VII, traducción de Juan David García Bacca, México, UNAM, 1946.

Con respecto al carácter alusivo de la obra es necesario considerar que el término “volar” posee aquí múltiples connotaciones, que pueden sintetizarse bajo la idea general de ‘aspirar, estar abierto hacia lo nuevo’, aplicable a una actitud del ser humano que supone libertad para practicarla dentro del terreno de las ideas, el arte, la ciencia, el amor, la sociedad, la historia, etc. En un contexto específicamente social, el término *volar* adquiere un sentido determinado cuando Santiago anuncia a la esclava negra la pronta liberación de su clase: “Tú y tus hermanos volarán libremente como los pájaros” (p. 57). De esta forma, se observa que el concepto de libertad que había sido aplicado por Santiago en lo concerniente a su labor como investigador (“protesto en nombre de la libertad de investigación” (p. 54) tiene mayores alcances en la obra. Y es en este sentido global que importa la opinión de Basilio relativa al valor que implica el ser libre: “La vida es maravillosa, Santiago, cuando se recupera la libertad” (p. 60). También en el campo de lo social, la imagen del vuelo adquiere otro significado en una frase con la que Basilio acusa el arribismo triunfante de sus compatriotas: “Volando alcanzan la cima/miserables convenidos” (p. 69).

En otro renglón alusivo, es propuesta una comparación entre dos etapas históricas. Lo que le ocurre a Santiago es semejante a ciertas formas de represión ideológica existentes en el mundo contemporáneo, especialmente en Latinoamérica. El derecho a la disidencia que Santiago invoca concentra una legítima aspiración que se hizo presente, particularmente, en la época en que fue escrita la obra (1958). Es de recordar que por este tiempo América Latina sufría una serie de crisis políticas y movimientos sociales, destacando singularmente la acción del ejército rebelde de Fidel Castro en Cuba. Aún ahora, obviamente, la postura de Santiago mantiene su relevancia histórica y su valor didáctico.

Santiago, el pajarero es una crítica al mundo contemporáneo ejercida mediante el distanciamiento de los sucesos en el plano temporal (procedimiento magistralmente utilizado por Bertolt Brecht). Con la citada transposición, el autor analiza el sentido del dogmatismo observando un fenómeno históricamente lejano, bajo una perspectiva presente.

El Sótano

Escrita en Lima (1959), *El Sótano* es una obra en un acto, de corte realista, ambientada en época contemporánea. La acción está concentrada en dos planos espaciales: living y sótano de una casa burguesa. Ambos espacios funcionan simultáneamente, aunque bajo la gravitación del segundo. La anécdota refiere el caso de un padre que ha construido un sótano como refugio ante la posibilidad de una “revuelta” social. Presa de sus temores, mantiene a su hija en extremo estado de aislamiento. Contra la orden paterna que prohíbe entrar al sótano, la hija se encuentra en este lugar conversando con el mayordomo de la casa, por quien se siente atraída. Finalmente, enterado el padre, los encierra y conecta la entrada del gas para asesinarlos.

La obra postula irónicamente la inutilidad de los mecanismos de defensa en contra de los movimientos sociales de carácter popular. Un cambio social de esta naturaleza es propuesto como algo inevitable, casi fatal: "Si ella [la revuelta] ya está en marcha, como usted dice, nadie nos librará y toda precaución es inútil". (p. 92)

Los personajes de esta obra carecen de relieve; son, en realidad, tipos que representan actitudes sociales. Lo importante aquí es la anécdota y sus connotaciones ideológicas. El señor Delmonte, empresario solitario y alcohólico, se define a sí mismo como un "fantasma" en su casa. Hombre severo, sobreprotege a su hija procurando que no se "contamine". Delmonte está obsesionado con la idea de un movimiento social violento que atentaría contra su familia, contra su clase. El hecho de estar caracterizado como alcohólico y bebiendo durante la acción explica psicológicamente lo extremo de su decisión final.

Por su parte, Rosita, la hija, por efecto de las medidas de control y protección vive aislada. El contacto con la realidad social de su medio es sumamente restringido. Este personaje, tan habituado a no enfrentarse con la realidad, busca un escape en la fantasía y en los sueños. Por ejemplo, cuando tiene la posibilidad de saber lo que ocurriría con un supuesto pretendiente suyo, prefiere no enterarse: "Mejor es estar así, sin saber nada, nada". (p. 82). Como es una joven vital e imaginativa, el estado de incomunicación en que se halla, motiva psicológicamente su interés por el sirviente.

Un tercer personaje importante es Daniel, el mayordomo, joven aficionado a la lectura exclusiva de novelas policiales. Este rasgo apoya psicológicamente sus actitudes en el sótano: esconderse, caminar sigilosamente, vigilar, etc. Su posición social lo asigna al sector popular. Carece de consciencia de clase hasta que escucha la conversación acerca de la revuelta. El conocimiento de la posibilidad de este fenómeno social lo decide a unirse con Rosita superando la norma o censura de clase que lo mantenía distanciado.

El comprador, hombre del mismo medio social que el señor Delmonte, comenta que la revuelta que tantos temores le produce "empezará por ocupar los cimientos de nuestra casa". (p. 92) La acción de la obra transcurre en un interior y, precisamente, el centro de los sucesos está localizado en los "cimientos" (el sótano) de la casa. Este ámbito escenográfico tiene al principio un aura misteriosa, se desconoce su objeto, sabemos solamente que es un lugar de acceso prohibido. La obra comienza con una escena muda, especie de pantomima que comunica rápidamente las relaciones entre Delmonte y Daniel. Se precisa también el carácter de transgresión que tiene el descenso de Daniel al sótano y su condición de sirviente. El señor Delmonte exhibe una conducta extraña y puede apreciarse que trata de hacer algo a escondidas. Los dos personajes adoptan actitudes similares al conducirse subrepticamente. Gracias a esta escena mímica queda establecida una cierta atmósfera de intriga. Debido a razones técnicas relativas a las limitaciones del tiempo disponible para captar la atención del público y ponerlo en contacto con la situación inicial, las obras en un acto suelen requerir este ti-

138

po de comienzos mínimos. Por su atractivo visual y su poder de síntesis, dicho procedimiento cumple su cometido con gran rapidez y eficacia.

El desarrollo de la acción ha sido formulado bajo un esquema paralelístico, por medio del cual lo que acontece en el sótano depende de lo que sucede en el living de la casa. Si se toma en consideración que los dos ambientes mencionados permanecen visibles al espectador, se comprenderá el efecto de contrapunto que produce la acción así propuesta.

Los dos grupos de personajes van a aproximarse cada vez más para, luego de una cercanía máxima, irse distanciando de modo definitivo. En este tránsito el sótano revelará su función.

Como en el caso de *Santiago, el pajarero*, la pieza muestra una distribución en tres bloques o unidades íntimamente trabados en relación a la unidad media. La sección inicial abarca hasta el momento en que Delmonte decide bajar al sótano. En la sección intermedia los dos grupos de personajes están en el sótano y el instante de máxima proximidad, cuando se descubre a la pareja, configura el clímax de la obra, que concluye al salir el padre y el comprador. En la tercera unidad, los dos grupos están separados y en continuo proceso de alejamiento. Es a consecuencia de lo sucedido en la segunda unidad, que el padre decide dar muerte a los jóvenes, cerrando de este modo la secuencia dramática.

A pesar de que hay algo de absurdo en la conducta de los personajes y la atmósfera de la obra es un tanto fantástica, la acción se fundamenta motivacionalmente en términos psicológicos realistas. Obsesiones y alcoholismo dan razón del por qué de los actos del señor Delmonte. La soledad de Rosita, la incomunicación familiar en que vive, su ignorancia de la realidad social, sus fantasías, etc.; la impulsan hacia el sótano y hacia el mayordomo. Daniel, absorbido por la lectura de novelas policiales, adopta un esquema de comportamiento típico de personajes de este género de ficciones. A su vez, los diálogos poseen un subtexto de índole psicológica, apoyado especialmente en las frases entrecortadas, los puntos suspensivos, las interrupciones significativas, las pausas, las alusiones, los recuerdos, los sueños, etc. La preferencia del señor Delmonte por una clase de flores como la de los tacones, es ejemplar por su relevancia psicológica y su valor alusivo: “cuando tenga usted la ocasión obsérvelos atentamente: verá cómo estas plantas voraces mueren de esplendor, sus brazos se elevan vertiginosamente en pocos días, toda la savia se pierde en preparar el camino para la floración y cuando ésta se produce, espléndida, en la copa, los tallos se encuentran ya completamente resecos”. (p. 83) La inclinación por estas flores es una proyección inconsciente de la propia interpretación del personaje en lo concerniente a la falta de vitalidad de su familia (tallos = padres; flor = hija; fecundidad truncada = futuro truncado). Desde otro ángulo, trátase de una imagen compleja relativa a la voracidad de una clase social que se agota inútilmente en su afán de perpetuarse. También podría tomarse como una “premonición” que anuncia la muerte próxima de la hija (o de su clase). La decisión de dar muerte a Rosita, indica que los temores del señor Delmonte tienen que ver, en el fondo, con la salvaguarda de su

orgullo de clase, o sus intereses de clase. Conducta e ideas del padre, expresadas bajo un patrón psicológico, revelan una incoherente visión del mundo en el personaje.

En general, el factor psicológico —por cuyo intermedio se manifiestan los temores, los símbolos sociales, las motivaciones reales o aparentes— es en la obra un signo de la ausencia de comprensión racional respecto a las relaciones sociales y a los conflictos engendrados por éstas.

Fin de Semana

Una versión narrativa del mismo asunto con el título “La piel de un indio no cuesta caro” fue escrita también en 1961 por el autor.

Hugo es un joven arquitecto que protege y educa a un muchacho indígena que está a su servicio, con la esperanza de redimirlo socialmente mediante su conversión en profesional. Accidentalmente y por negligencia de la administración del club social al que Hugo pertenece, el muchacho muere electrocutado. La primera reacción del arquitecto es denunciar la responsabilidad del club ante las autoridades; luego va cediendo a diversas presiones y, finalmente, cuando se encuentra ante la disyuntiva de optar por las perspectivas de éxito en su vida profesional y social, o por un futuro de dificultades económicas, de marginación, decide olvidar sus principios integrándose al grupo que aparentemente repudiaba.

Como en casos anteriores, **Fin de semana** está construida teniendo como eje la interrelación de tres secciones. Esta vez, la división coincide con la distribución en actos. Es relevante anotar que el autor ha diferenciado emocionalmente las tres secciones de la obra precisando para cada acto una coloración determinada en el juego de luces: amarillo, rosado crepuscular y celeste de plenilunio. Colores que equivaldrían, respectivamente, a optimismo, drama y claudicación, tal como señalan las acotaciones del texto (p. 109).

El primer acto es expositivo y comprende hasta el momento del accidente de Pancho, el criado. Durante este apartado se sientan las bases de la situación dramática: presentación de la sensibilidad social de Hugo; informes concernientes a sus comienzos como arquitecto y a la importancia que para él tiene el ser contratado por el club, lo cual supone adquirir prestigio y clientela entre los miembros de una poderosa clase social. Clase por la que demuestra sin embargo, cierto menosprecio. Igualmente, aquí empieza a vislumbrarse la influencia de la mujer como factor de integración grupal. En esta unidad se demarcan los horizontes socio-económicos que conducen la acción. Una institución que adquirirá un peso determinante en el transcurso de la obra, es el club, cuyo perfil mercantilista está definido por quien lo dirige: “Es un negocio, o mejor dicho, un lugar de negocios. Con el pretexto de beber un drink o de jugar una partida de tenis se planean infinidad de proyectos, generalmente lucrativos” (p. 120).

El segundo acto conlleva una característica unidad de conflicto. Hugo enfrenta los intereses del club, sin percatarse que con ello está atentando contra sus

propios intereses de clase. Sigue un comportamiento impulsivo, en concordancia con la carga emotiva de sus decisiones. Puede sintetizarse el contenido de la unidad con las siguientes frases interrogativas enunciadas por el presidente del club:

“¿Piensas mantener tus declaraciones? (*Hugo no responde*) ¿Piensas convertirte en enemigo del club? (*Silencio de Hugo*) ¿Piensas traicionar a toda esta gente tan simpática, que te quiere y que, como te lo demostré en la tarde, se preocupa constantemente por ayudarte?” (p. 132).

Una general interrogante crea la tensión dramática: ¿cumplirá o realizará Hugo lo que se ha propuesto?.

La respuesta a todas estas preguntas será motivo de la última unidad, localizada en el acto tercero. Hugo es acosado por las maniobras autodefensivas del presidente, quien consigue anular toda denuncia y socavar la decisión del arquitecto.

Progresivamente, y en constante lucha consigo mismo, Hugo irá descubriendo que pertenece a una determinada clase y en qué grado o nivel jerárquico al interior de esa posición social está situado, así como las exigencias que todo ello impone a su persona. Luchar contra el propio grupo significa para Hugo marginarse, renunciar a las posibilidades de ascenso en la jerarquía inherente a aquél.

En la adquisición de este conocimiento, la influencia femenina resulta necesaria. La esposa expone crudamente las consecuencias de orden económico y social que conlleva una postura como la defendida por Hugo:

—“Pero yo sé mejor que tú lo que esto significa (. . .). Significa, por ejemplo, que seguiremos otro año más sin muebles en el living. . . que esas ventanas seguirán toda la vida sin persianas (. . .). Además, te olvidas por ejemplo, de quién nos cedió el terreno para que hiciéramos esta casa y cómo ingresamos al club sin que nos exigieran pagar la cuota (. . .). aparte de ser ingrato, eres, qué se yo, desorientado, no tienes sentido de la realidad. Otra persona, con todas mis relaciones, hubiera ya logrado todo lo que quisiera (. . .). Si quieres regresar a Lima ahora mismo, hagámoslo de una vez . . . Pero acuérdate de lo que ésto trae consigo. . . Cuándo te vea sufrir por hacer trabajos baratos o mal pagados o por hacer los planos para que los firmen otros, ¡entonces no me echas la culpa de nada!” (pp. 146-148).

De esta manera, Dora contribuye decisivamente a la integración de su vacilante marido al medio social representado por el club. Inclusive en el plano moral ella sirve de apoyo para que Hugo abandone sus últimos escrúpulos de conciencia:

“Hugo — (*Con vehemencia*) ¿Me juras, Dora, que no me despreciarás?

Dora— ¡Pero no digas tonterías, amor! Ha sido un lindo fin de semana” (pp. 150-151).

Otro factor a tomar en consideración dentro del plano del análisis social que proyecta la obra, consiste en la muestra de algunos mecanismos o procedimientos de acción consagrados por la experiencia histórica del grupo dominante tanto en el terreno de su expansión y desarrollo como en el de la defensa de su integridad y supervivencia. Un tratamiento especial recibe aquí el rol asignado a la mujer como elemento de cohesión grupal.

El autor utiliza algunas fórmulas simbólicas que apoyan la estructura dramática o contribuyen en la manifestación de estados de ánimo o de atmósfera. En lo tocante a la estructura del drama encontramos el siguiente pasaje: “¡Sol, sol!... Nube que tapas sol. . . viento que te llevas nube . . . Pared que detienes viento...” (p. 111). Estas frases, un tanto inconscientemente pronunciado por Dora y con las cuales se inicia la pieza, componen una alegoría que anticipa los acontecimientos:

- Sol = mundo indígena (presencia de Pancho)
- Nube = sociedad inhumana (muerte de Pancho)
- Viento = impulso renovador (acciones e intenciones de Hugo)
- Pared = sociedad de clases. intereses de clase (claudicación de Hugo)

Son cuatro imágenes que forman una secuencia de oposiciones y obstáculos, síntesis del juego de fuerzas que actúan en el drama. Respectivamente, esas imágenes aluden a uno de los cuatro elementos de la antigüedad clásica: fuego, agua, aire y tierra. Al fuego (sol) y al aire (viento), se les ha atribuido un valor positivo, en contraste con el valor asignado al agua (nube) y a la tierra (pared). Cuando se tiene conocimiento del accidente de Pancho, Dora repite, al terminar el acto primero, parte de las frases iniciales citadas: “¡Sol, sol! . . . ¡Nube, nube!” (p. 126). Con ello confirma, sin saberlo, el cumplimiento de dos de las etapas prefiguradas por la alegoría. Las etapas que vendrán a continuación abarcan la mayor parte de la obra y son el desarrollo del conflicto dramático propuesto: lucha entre las buenas intenciones de Hugo y los intereses de clase que amenaza con sus propósitos.

Distinta función simbólica encontramos en las tijeras de podar. Hugo las emplea para liberar el cuerpo electrocutado de Pancho. Más tarde, el presidente del club se vale de ellas para cortar una flor, graficando así su responsabilidad en el accidente. Las tijeras asumen valor dramático al evocar la presencia de Pancho cuando Hugo está atrapado entre sus escrúpulos y los intereses del grupo.

El sombrero de Pancho cumple también función evocadora similar a la de las tijeras. Finalmente, en el acto segundo, luego del accidente, la presencia de una flor como la siempre-viva (p. 127) es una imagen simbólica en homenaje a Pancho y al grupo indígena.

La estructura de la obra pone en ejecución un proceso cuyo objetivo es analizar y determinar en un contexto social lo que significa la relación de Hugo respecto a Pancho. Bajo estos términos, el asunto tratado se concentra en un conflicto de conciencia, en una lucha que radica en la interioridad de un individuo y cuyas connotaciones son de carácter colectivo. En el curso de este proceso ana-

lítico las buenas intenciones de Hugo revelan su inconsistencia a partir del momento en que se ponen a prueba en condiciones extremas. La conducta de Hugo resulta ser puramente sentimental, por lo tanto, superficial, circunstancial, transitoria. Todo lo cual destaca la fuerza condicionante de los intereses de clase, por encima de los deseos altruistas del personaje.

De esta forma, *Fin de semana* desentraña radicalmente el signo social de conductas como las del arquitecto Hugo.

Los Caracoles

El autor tipifica esta pieza (1964) como “farsa fúnebre y vindicativa en varios cuadros”. En comparación con las obras “serias” que la preceden cronológicamente, ésta incluye un mayor acopio de acotaciones escénicas referidas a la expresión mímica de los personajes. La naturaleza farsesca de la obra exige un trabajo mímico abundante que debe, paralelamente, coordinar con precisión con el diálogo para desencadenar el efecto propuesto. Ambas condiciones —derroche mímico y su exacta coordinación con el texto— son conseguidas por el dramaturgo.

La acción ha sido localizada “en cualquier país del Tercer Mundo”, generalización que supone identidad en la situación social de los referidos países. Del texto surge una imagen un tanto más nítida: Latinoamérica. Por lo demás, el signo monetario utilizado —el dólar— indica el dominio económico imperialista en la región.

La acción expone los procedimientos empresariales para apoderarse, por vías abiertamente delictivas, de la propiedad de un competidor, con la finalidad de conformar un monopolio hotelero. El asunto, pues, tiene una connotación económica y entran en juego aspectos diversos de la conducta social en el sistema que enmarca la pugna de intereses mercantiles. Los mecanismos empleados para la consecución de los objetivos empresariales carecen de ética, revelando la esencia inhumana del sistema y sus ejecutores.

Del mismo modo que en *Santiago el pajarero*, aquí la propiedad deseada es sometida a una artificiosa desvalorización por obra del interesado.

Los personajes son tipos, adecuados a la especie farsesca. Su caracterización se da en trazos gruesos y directos, con la función de definirlos socialmente y de establecer las interrelaciones entre ellos con toda claridad. El gerente está presentado como un simpático y cínico delincuente de escritorio. Depende de los accionistas, también dibujados como delincuentes más o menos camuflados. El secretario Zacarías es el cerebro al servicio de la empresa; su intelecto resuelve los problemas de toda índole sin considerar criterios éticos o morales. Los sicarios, asesinos a sueldo, son “profesionales” alarmados por la creciente burocratización del crimen, y la consiguiente pérdida de acción directa. Por último, Oblitas Paz (cuyo nombre de origen latino parece invitar al abandono de la pasividad) es el

tipo de paria ingenuo, resignado con su suerte y poseedor de sentido poético. Oblitas es un tonto útil a quien, al final, el autor intenta reivindicar.

En lo que atañe a los personajes, se utiliza la técnica de la ironía cómica, esto es, el conocimiento que posee el espectador sobre los sucesos y que supera al de los personajes, permitiendo la fruición de efectos humorísticos específicos. Sirve, igualmente --gracias a ese saber superior-- para comprometer al público en la acción. Tal compromiso despierta simpatía por la víctima y crea diversos grados de tensión en el auditorio.

El humor en esta farsa de Ribeyro está predominantemente referido a los intereses mercantiles y de clase social. Las ideas y actitudes mercantiles que norman la vida del gerente, por ejemplo, son dadas a conocer utilizando fórmulas cómicas.

El humor llama la atención hacia lo absurdo de determinados conceptos o situaciones involucrados en el contexto social y que son aceptados con naturalidad. Es así que el humor tiene una intención cuestionadora: "¿A qué se debe que el mundo está lleno de gente fea, pobre, triste, mal vestida, sin modales? ¡Verdaderamente yo no me explico! cuando es tan fácil (*se señala*) ser elegante, fino, alegre, rico y hasta hermoso. Todo es cuestión de voluntad" (p. 173). Esta enumeración de 'virtudes del hombre distinguido' carece de jerarquización. Es claro que la condición de "rico" no tiene el mismo nivel que "elegante", o "alegre". Dicha enumeración enmascara la realidad y elude una explicación objetiva del fenómeno 'ser --distinguido' como caracterización de clase social.

El nivel lingüístico tiene un interés particular por cuanto diferencia a los individuos entre auténticos e inauténticos. Oblitas Paz se expresa con autenticidad; mientras vive, su lenguaje es poético en su ingenuidad y no tiene la malicia retórica que encubre lo real. Durante la escena vindicativa que da fin a la obra su lenguaje se hace más preciso y adecuado para manifestar con claridad sus apreciaciones sociales. Los accionistas y el gerente, por su parte, usan frases retóricas, pseudo poéticas y grandilocuentes. Los sicarios manifiestan una inadecuación entre el tipo de lenguaje y el contexto en que lo utilizan: la incongruencia que separa la retórica más o menos lírica y la cruda realidad en que se enuncian tales frases, señala una forma de alienación lingüística.

Los once cuadros en que se divide la obra están ligados en secuencia causal; cada cuadro es una unidad de motivación. Podemos resumir sus funciones de la siguiente manera:

1. Exposición del problema
2. Primer intento de solución-fracaso
3. Nuevo procedimiento-selección de Oblitas Paz
4. Oblitas en el papel de supuesta víctima
5. Desaparición de Oblitas, falsamente asesinado
6. Quiebra del competidor
7. Adquisición de la empresa del competidor

8. Problemas inesperados –intento de solución– Oblitas en el papel de supuesto asesino.
9. Preparativos para asesinar a Oblitas
10. Muerte de Oblitas
11. Celebración del éxito, reparto de beneficios y peripecia vindicativa.

Estos cuadros pueden agruparse en tres unidades, vinculadas causalmente: la primera (1-3), expositiva y de preparación de la acción. La segunda (4-7), ejecución de los planes, avance de la acción y aparente éxito de las maniobras del gerente; la tercera (8-11), complicación del problema empresarial, solución definitiva y sorpresiva alteración del curso de la acción por efecto de peripecia. La unidad tercera reproduce sintéticamente los funciones de los cuadros de las dos primeras:

1 = (problemas y determinaciones para solucionarlos)
 2,3,4 = 9 (preparación para ejecutar planes)
 5,6,7 = 10,11 (ejecución y logro de los objetivos). El cuadro 11 tiene, además, otros implicancias como se verá posteriormente.

En la tercera unidad, la forma de superar los problemas de la empresa es más violenta que en la unidad anterior, pues se trata de asesinar realmente a Oblitas. Con ello, la trama adopta una atmósfera fúnebre y acrecienta la tensión hasta el extremo de generar un climax que requiere ser resuelto. Con tal motivo, el autor hace aparecer, en una escena de ambiente “sobrenatural”, a Oblitas, quien se revela como integrante de una clase explotada que trasciende la existencia de los individuos que la conforman y la cual, por su composición mayoritaria, tiene el poder de vengarse y subvertir el orden social que privilegia a la minoría. El concepto de lucha de clases sustenta la argumentación en esta escena que concluye con la derrota de los victimarios.

La escena final implica una peripecia, procedimiento técnico propio de la dramaturgia clásica por el que se invierte el curso de la acción conduciéndola hacia un opuesto o contrario estado de cosas. De acuerdo con la definición aristotélica en la *Poética*, la peripecia corresponde a una acción compleja y debe surgir como directa consecuencia de la propia acción. Caso contrario, el efecto sería de menor calidad y contundencia. En *Los Caracoles* la peripecia no es consecuencia directa de la acción, y a ello se debe la impresión de artificialidad que produce. La voluntad ideológica del dramaturgo se vuelca –en especial– en la mencionada escena, proponiendo, mediante el mecanismo dramático clásico de la peripecia, una transformación de la sociedad burguesa en su polo opuesto. Se emplea aquí la peripecia espectacularmente como elemento sorpresa y como liberación de la tensión climática producida por la acción, para negar la impunidad de la conducta inhumana de un grupo explotador en una sociedad mercantilista. A través de la subversión frente al sistema cuestionado se establecería una sociedad justa e inversa a la que estaba triunfando y pretendía perpetuarse en la obra. Trátase, en realidad, de una peripecia social que –desde el punto de vista histó-

rico— es generada por las condiciones del sistema mercantilista. En cambio, su paralelo —la peripecia dramática prefigurada por el autor— no está justificado con respecto al esquema lógico causal edificado para la acción de la obra. Tiene, mas bien, la apariencia del recurso, igualmente clásico, del *deus ex machina*; y es la proyección de los deseos del autor en términos de justicia poética.

Un símbolo como la cacería de caracoles —“caza sutil”— significa, al principio, un refugio individual para las propias penas y miserias, así como una precaria respuesta al problema del hambre. Así mismo, es una actividad emblemática por cuyo intermedio se identifica a Oblitas Paz en sus presentaciones como paria, supuesto millonario y vengador social. En la aparición última del asesinado Oblitas, la “caza sutil” ha sido transformada en la cacería del opresor, asimilando una función colectiva a lo que era simple y modesta actividad particular.

Tres piezas en un acto

Las obras reunidas bajo este epígrafe (1965) son farsas de diverso tipo, aunque coincidentes en la crítica de costumbres. Las connotaciones sociales que portan son, mas bien, modestas, pues su preocupación central es de orden psicológico. Las tres farsas tratan problemas individuales de existencias deformadas por un medio social que exige de responsabilidades colectivas a sus miembros.

El último cliente.- Farsa mesurada en su comicidad y de tono melodramático, localizada en Lima. La acción tiene rasgos costumbristas. El tema es doméstico, resaltando la conducta psicológica de los personajes: un ladrón que aprovecha la condición de soltera de una mujer para engañarla y robarle, jugando con los sueños matrimoniales de la víctima.

La vaciedad y frustración de la vida de la mujer acosada por el mito del matrimonio la hace especialmente sensible al falso pretendiente. La obra, luego de un breve diálogo introductorio presenta una escena mímica de regular extensión que permite exponer con prontitud las condiciones iniciales de la acción. La escena final es igualmente mímica y efectiva como síntesis, contrasta con la primera por su sentido dramático y su atmósfera de cruel desilusión.

El uso de un lenguaje retórico y cursi tiene un papel preponderante. Valiéndose de esta retórica, el ladrón consigue hábilmente ilusionar a la mujer, demostrando conciencia del lenguaje, de su valor como instrumento de manipulación psicológica y de encubrimiento de las verdaderas intenciones de quien lo maneja. El mismo lenguaje retórico es objeto del humor crítico de la pieza.

El uso de la palabra.- Las propiedades farsescas de la pieza están basadas en la exageración del conflicto psicológico en los personajes, de la situación y del lenguaje utilizado. El ambiente es limeño, y tiene también características costumbristas.

La caricatura de una conversación difícil —por lo unilateral— entre dos “intelectuales” posee cualidades satíricas y es una parodia de situaciones quasi nor-

males en el mediocre ambiente intelectual limeño. Aunque el problema tratado es la situación de incomunicación entre los personajes —o la lucha por el uso de la palabra— hay dos aspectos que reciben atención singular. Por una parte, la falsa literatura y, por otra, la desvinculación de ésta con el medio en que es producida. La literatura que se practica en la obra es mimética en relación con la europea; los modelos citados son europeos, etc.

En el fondo, lo que es motivo de sátira es el vicio retórico, declamatorio. Al concentrarse la obra en el nivel lingüístico, lo que en otros casos era un elemento más en el conjunto dramático, se convierte ahora en el centro de la acción. Y la farsa derrocha energía lingüística. La burla de lo declamatorio en la literatura y de lo literario en el lenguaje oral está estrechamente asociada con la crítica del ejercicio del lenguaje por el lenguaje. La retórica es descrita como vaciedad de significado; inadecuación a la realidad; virtuosismo de la locuacidad; expresión enfática, grandilocuente; acumulación de frases decorativas y de mal gusto; falsa literatura; alienación y falta de conciencia de la realidad. La retórica, de otro lado, sirve a la sátira y es, al mismo tiempo, tema de la sátira.

Confusión en la Prefectura. - Aquí es motivo de sátira el oportunismo político de los funcionarios estatales. El cargo de Prefecto en una alejada provincia peruana permite el fácil enriquecimiento del funcionario por la ruta de las coimas impuestas a los pobladores de todo rango. Su dependencia de la autoridad política central exige, para conservar el cargo, adecuarse oportunamente a los tránsitos del poder. Dada la inestabilidad política en el país, tal adecuación es algo sumamente difícil, y son estas dificultades las que el autor acumula farsescamente. La mencionada inestabilidad del poder y la sujeción del gobierno civil respecto de las ambiciones militares son, asimismo, objetivos de la sátira.

Nuevamente encontramos el uso paródico de la sátira; en esta ocasión, es la retórica oficial de las noticias, discursos, felicitaciones, adhesiones, comunicaciones, la que aplica Ribeyro para satirizar y ser satirizada.

Atusparia

Atusparia fue publicada en 1981 y se estrenó en Lima al año siguiente. Es la segunda obra de corte histórico del autor. Con *Santiago, el pajarero* había tomado material histórico sometiéndolo a transformaciones imaginativas, procedimiento que sigue en *Atusparia*.

La acción de la pieza sucede en la ciudad de Huaraz y sus alrededores, durante la primera mitad de 1885, época en que gobierna el país el presidente Iglesias, quien enfrenta una oposición militar de parte del general Cáceres. Atusparia, alcalde indígena, encabeza una sublevación de comuneros en protesta contra los nuevos impuestos y el trabajo obligatorio gratuito ordenados injustamente por el gobierno como una de las medidas en favor de la reconstrucción nacional al término de la guerra con Chile. El movimiento disidente del general Andrés A.

Cáceres, pretende la incorporación de los rebeldes de Atusparia en apoyo de sus propios objetivos. La prudencia extrema del cacique indio, su subjetividad, algunos errores de apreciación, y su insistencia en conservar su protesta únicamente en lo concerniente a los impuestos y a la obligatoriedad del trabajo, negándose a aceptar la opción representada por el ex-minero Uchcu Pedro consistente en una sublevación radical del campesinado en contra del sistema, conduce a los indígenas a una cruel derrota y a sufrir las medidas gubernamentales que habían impugnado. Quien ahora las aplica es el general Cáceres, nuevo presidente de la república, con el resignado apoyo del sobreviviente Atusparia. Los alcaldes indígenas dan muerte a su líder, en el marco de un acto de justicia comunitaria y ritual.

Unas *Observaciones preliminares* del autor acompañan la obra. En ellas son especificados los propósitos y características de la pieza. Con imaginación e independencia respecto a las fuentes históricas, se trata de “hacer una obra literaria”, que difunda las figuras históricas de Atusparia y Uchcu Pedro a un vasto auditorio. Consciente de las cualidades y exigencias de síntesis que porta el teatro, el autor se propone, justamente, mostrar una síntesis interpretativa de un acontecimiento histórico de suma complejidad.

Los citados personajes concentran en sí, respectivamente, “las tendencias ideológicas que se dan con más frecuencia en toda insurrección”. Atusparia encarnaría la tesis de la concentración territorial de “un movimiento revolucionario hasta que se consolide”; mientras que Uchcu Pedro seguiría la tesis de la expansión del “movimiento para evitar su destrucción”.

En un nivel técnico, el autor señala que la pieza está “construida más sobre la palabra que sobre la acción”, entendiendo “acción” como lo “espectacular” o “gestual”, es decir, acción física. Es necesario distinguir entre acción interior y acción exterior o física. El teatro espectacular y el sensacionalista o efectista, así como el melodrama, por ejemplo, practican, de preferencia, la acción externa. Acción interior es la que compromete conflictos de los personajes, interesándose por los factores de caracterización y por los discursivos o dialógicos. La acción interior es tratada como actividad mental. La historia del teatro occidental registra determinados períodos de corta duración, en los cuales grupos cultivados prefieren las obras basadas en caracterización y en diálogo por sobre aquellas sustentadas en la acción exterior. Tal preferencia obedece a orientaciones de índole literaria en el gusto. La tendencia general —entre público de formación cultural diversa— ha sido la preocupación por la acción externa, en primer lugar, y luego, el fortalecimiento de esta acción, en aras de una mayor comprensión, por medio de la caracterización y el diálogo³.

Según el autor la obra es, pues, retórica, mas en el sentido clásico de argumentación para persuadir y no en el de lenguaje vacío, decorativo, falso, etc. Razones de “economía escénica” y de “facilidad de representación” (también al

3. George Pierce Baker, *Dramatic Technique*, New York, Da Capo Press, Inc. 1976, pgs. 20 ss.

modo clásico) apoyan asimismo esta decisión. Con esto último beneficiaría, paralelamente, su objetivo de dar a conocer el tema a sectores mayoritarios.

El problema del lenguaje es resuelto al abordarlo como lenguaje convencional, teatral, descartando la reconstrucción histórica. De esta manera, un lenguaje español coloquial “estandard” es utilizado por el grupo no indígena; los comuneros hablan en español que aparenta depender sintácticamente de la lengua materna del hablante, el quechua; Atusparia emplea ambas formas alternativamente, de acuerdo con su interlocutor, y siempre en un estilo sentencioso que lo caracteriza e individualiza teatralmente. Atusparia es el personaje central en la obra; por su complejidad destaca nítidamente frente a los demás personajes, que son tipos más o menos característicos cumpliendo un rol funcional como agentes de la acción. Ni siquiera Uchcu Pedro, el oponente que entra en conflicto con Atusparia, supera el nivel de simple portador de un concepto.

En los actos de Atusparia participan tanto sus ideas como sus prejuicios, su religiosidad, sus temores, etc., mostrando un personaje complejo, poseedor de cierta ambigüedad, a la que parece referirse cuando dice en la escena última: “Hombre doble soy” (p. 138).

El lenguaje de Atusparia sigue las pautas declaradas por el autor en las *Observaciones preliminares*. Sus expresiones revelan conciencia de estilo al adecuarse a las variaciones de interlocutor. Su preocupación lingüística la apreciamos en la afirmación de que no posee el “arte de la oratoria” (p. 66), pronunciada al comienzo de un discurso y a modo de disculpa. En la tradición retórica y literaria occidental esto constituye un tópico de falsa modestia.

Atusparia utiliza en sus intervenciones verbales diversas figuras de retórica (anáfora, polisíndeton, gradación, comparación, esquemas bimembres, exclamación, interrogación, etc.) que le dan un tono solemne. Destacan por su efecto caracterizador aquellas que evocan el lenguaje sentencioso bíblico:

“Caerá sobre Huaraz el fuego de nuestra cólera”,

“El cielo es testigo”

“No quedará piedra sobre piedra”

“Yo he venido aquí a imponer la justicia y no la venganza”

“El fuego del infierno”.

No es solamente Atusparia el que habla con solemnidad, sus seguidores indígenas también lo hacen. Gracias a la retórica tradicional utilizada, el lenguaje de estos personajes adquiere solemnidad y distancia frente a los mestizos y a las autoridades de Huaraz, que hablan en estilo coloquial, directo, sin mayores adornos. Ribeyro practica así una curiosa inversión de la jerarquía estilística medieval que dividía los estilos en alto, medio y bajo, en directa correspondencia con el nivel social de los personajes. Aquí el estilo bajo o humilde está en boca de las autoridades y terratenientes; el estilo alto o sublime corresponde a los personajes populares. Las siguientes frases de Uchcu Pedro, en las que usa una fórmula anafórica, son ilustrativas al respecto: “Estas manos, míralas cacique, manos de minero viejo, manos que hacen polvo roca, estas manos te vengarán” (p. 50).

La religiosidad en Atusparia es un aspecto de su caracterización, indispensable para comprender algunas motivaciones. Fuera del valor indicial del tono bíblico utilizado, encontramos que Atusparia manifiesta su adhesión religiosa a lo largo de la obra, reconociéndose “hombre piadoso”. Como una forma de aludir a la posible victoria en la lucha para tomar la ciudad de Huaraz, exclama: “¡Si todo resulta bien, mañana a medo día estaré oyendo misa en la catedral!” (p. 32).

Enfrentado a las dificultades del combate se lamenta diciendo que “Cristo se ha mantenido sordo” a sus ruegos; sin embargo, inmediatamente, vuelve a buscar apoyo en su fe: “¡Sigo teniendo fe, alguien debe ayudar a los justos y a los humildes!” (p. 47). La llegada de Uchcu Pedro ofreciéndole dinamita la interpreta como respuesta a sus oraciones: “¡Y ustedes que no tenían fe!, ¿han oído? ¡Cristo me ha escuchado! ¡Bendita sea su sangre derramada! ¡Y la nuestra también!” (p. 51).

Cuando el cacique ha tomado posesión de Huaraz, solamente acepta al obispo como encargado de entregarle la ciudad y le pide una misa: “Prepáreme para esta noche una misa solemne en la catedral, una misa cantada con acólitos y todo... puedo estar en guerra con los hombres, pero quiero estar en paz con Dios y con mi conciencia” (p. 59). La frase última no parece muy sincera, por cuanto su deseo de asistir a una misa como ésta había sido formulado antes de iniciado el combate. A lo que aspira Atusparia es a una forma de honor personal. Nótese que no pide que la misa sea celebrada en cualquier templo, sino en la catedral y que, deberá ser “solemne” y “con acólitos y todo”. Poco antes de morir, Atusparia reconoce su apego a los honores.

La formación religiosa en el Perú ha sido impartida en la colonia como instrumento para controlar a la masa indígena y justificar y defender el sistema opresor. La iglesia continuó ejerciendo esta función durante la república. En la obra, el obispo Figueroa interviene como mediador: “Yo estoy dispuesto a interceder en cualquier momento y a prestar mis buenos oficios para una mediación” (p. 38). Montestruque desenmascara la presencia del obispo en el acto de entrega de la ciudad: “¡Hacernos recibir por el obispo es una maniobra para apiadarnos!” (p. 55). El falso telegrama con que engañan a Atusparia es leído por el obispo, en prueba de confianza. Aunque el religioso ignoraba la maniobra, el incidente muestra la autoridad moral de la iglesia al servicio del opresor, aun sin saberlo. En Atusparia vemos a un líder indígena que se encuentra –sin tener conciencia de ello– atrapado por una ideología religiosa contraria a sus intereses de clase. Esta condición y su gusto por los honores explica la ironía con que los alcaldes comuneros aluden a sus preferencias religiosas luego de ajusticiarlo: “Grandes funerales merece. Que avisen a las comunidades y estancias. Y que monseñor Figueroa le haga una misa, como las que a él le gustaban. Los héroes deben ser bien enterrados” (p. 139).

Una frase accesoria de Atusparia que habla de la rendición de Huaraz comparándola con “una mujer vencida” echada a sus pies, es un detalle revelador de cierta sensualidad en un personaje que proyecta una imagen austera. Este rasgo

de Atusparia no es desarrollado, a pesar de que en el cuadro 15 confiesa haber sido un tanto frívolo. La frase mencionada queda como simple indicio. El mismo procedimiento que dispone frases accesorias de valor indicial lo observamos cuando Atusparia abandona la casa del hacendado Maguiña: “¡Bella residencia!. ¡Ustedes, los mistis, saben vivir bien. . . (señalando los cuadros) Lindas pinturas, ¡Qué bien quedan los indios en los cuadros!” (p. 82). Atusparia siente afinidad con el estilo de vida de los hacendados y olvida la raíz económica y social de ese “Saben vivir bien”. Por su parte, confrontada con la realidad que padecen los indios, la imagen en la pintura que tanto satisface a Atusparia es una grotesca falsificación ideológica.

Debe recordarse que cuando Atusparia habla de su paso por Lima demuestra especialmente estar deslumbrado por los aspectos monumentales de la capital.

Se puede resumir el carácter de Atusparia con su propia confesión: “He sido blando, seguramente, y poco combativo, y demasiado tolerante y temeroso de la muerte y apegado a la vida y a los honores” (p. 138)⁴.

La acción principal de la obra no es la sublevación contra el orden establecido sino el conflicto entre dos maneras de concebir y conducir la rebelión. La acción principal ha sido trazada desde la perspectiva de los sublevados. Al imponer Atusparia su concepción localista y estrecha del movimiento, en oposición a la idea de radicalizarlo con miras a una liberación total del pueblo campesino, comete una serie de errores concomitantes (apoyados o motivados por su carácter) con lo cual dirige la campaña al fracaso.

Por ser esta la acción principal, los actos bélicos (acción externa) aparecen como un trasfondo, interesando solamente las repercusiones que el conflicto central tiene en el desarrollo de aquellos. En este caso no es la acción del enemigo lo que produce la derrota, sino el método utilizado para combatirlo. Por tal razón, el curso de la guerra no figura en primer plano, si no como acción secundaria.

La obra está construida con la técnica del cuadro. Cada uno de los quince cuadros lleva un título indicando la localización de la escena. En las *Observaciones preliminares* se sugiere, entre otras posibilidades de montaje, uno basado solamente en la iluminación y en el uso de letreros que precisen el lugar donde transcurre la acción. Al igual que en *Santiago, el pajarero*, donde ya se había puesto en práctica este recurso, los letreros poseen una importancia dramática mínima.

La alternancia de escenas a través de la sucesión de cuadros da lugar a que el espectador pueda comparar diversas facetas alrededor de un hecho y ejercitar la respectiva evaluación.

La temporalidad es lineal y la secuencia de los acontecimientos obedece al principio de causalidad.

4. El hecho —nada anacrónico, por cierto— de portar un reloj y utilizarlo con ostentación apoya la descripción de la personalidad vanidosa de Atusparia.

El espacio de la acción es muy amplio, como corresponde al sentido épico de la pieza. La construcción por cuadros dispone el enfoque variado y rápido de espacios múltiples, interiores y exteriores, (mecanismos cinematográficos).

Agrupando los cuadros se obtiene tres secciones:

1. Comprende los cuadros 1 a 6. Contiene material expositivo; informa sobre los antecedentes y el contexto de la acción; da cuenta de los intereses en pugna y de las proposiciones acerca del futuro de la sublevación, una vez tomada la ciudad de Huaraz. Este último punto es el más importante de toda la sección: Mosquera, mestizo agente de Cáceres, propone endurecer las acciones, expropiar tierras y unirse al general Cáceres para derrocar al presidente Iglesias. El periodista Montestruque pide expandir la rebelión a todo el país, ampliando sus objetivos hacia la restauración del imperio de los Incas; no está de acuerdo con la unión al grupo de Cáceres, pues considera que el movimiento indígena requiere independencia para el logro de sus propósitos. Atusparia, en cambio, insiste en mantener la rebelión dentro de la zona y bajo los objetivos iniciales de exigir la supresión de impuestos y del trabajo obligatorio. Por su parte, Uchcu Pedro, por propia iniciativa, ha puesto en práctica lo que pensaba sobre la sublevación, es decir, llevarla radicalmente hasta sus extremas consecuencias, con el fin de presionar al gobierno en mejores condiciones. La posición de Uchcu Pedro recibe el apoyo general, con la excepción de Atusparia, quien, no obstante, acepta el voto mayoritario, aconsejando prudencia.

La sección inicial culmina cuando Atusparia decide precipitadamente disolver el movimiento con motivo de habersele comunicado —engañosamente— que el gobierno aceptaba sus reclamos.

2. La segunda sección abarca del cuadro 7 al 14. Asistimos, al comienzo (cuadro 7), a una reorientación en los objetivos de Uchcu Pedro surgida en el curso de la lucha. En la sección anterior (Cuadro 5) el minero proponía acciones radicales para mejor intimidar al gobierno de Lima; ahora, sus fines son más concretos: lograr la autonomía de la población indígena, basándose en la posesión comunitaria de la tierra, el respeto a las instituciones indígenas y el gobierno propio. Esto supone la expulsión de los “mistis” y de su sistema.

Contra la opinión de los suyos Atusparia ordena suspender la rebelión. A partir de aquí, a pesar de la tenaz resistencia de Uchcu Pedro y de los intentos defensivos de Atusparia, los comuneros son diezmados por las fuerzas del gobierno. En el cuadro 14 nos enteramos que el fugitivo Atusparia ha sido invitado a Lima por el presidente Cáceres, mientras Uchcu Pedro es fusilado.

3. La tercera sección corresponde al cuadro 15. Un proceso comunal analiza la conducta de Atusparia y su responsabilidad en los resultados desastrosos de la guerra. En conclusión, los impuestos no fueron suprimidos y el trabajo obligatorio gratuito ha sido sustituido por el trabajo pagado que, dada la pobreza del campesino, obligatoriamente habrá de aceptar. Atusparia reconoce sus errores, intentando explicarlos como producto de su carácter: “He sido blando, segura-

mente, y poco combativo, y demasiado tolerante y temeroso de la muerte y apegado a la vida y a los honores (. . .) Hombre doble soy y por eso hombre inseguro, débil, hombre perdido” (p. 138). No interesando los problemas individuales al ser sopesados con el destino colectivo (“Dejemos tu conciencia de lado, que eso sólo te concierne a tí”), Atusparia debe morir. El proceso y la muerte del cacique es la puesta en práctica de un anhelo de Uchcu Pedro y los comuneros que aspiraban a vivir a su “modo” y con sus propias autoridades.

En *Atusparia* lo que importa es la dialéctica de los métodos (Acción y opción teóricas), cuya validez se establece en los resultados de la acción práctica. Esta acción y sus consecuencias son lo que interesará en última instancia, pero ello depende de una acción teórica, de un método, y eso es lo que se discute y argumenta en la obra.

A modo de conclusión, podríamos resumir nuestras apreciaciones acerca del teatro de Ribeyro. En primer lugar, hemos observado que el modelo utilizado en la organización dramática es, en lo esencial, la estructura dramática aristotélica, de carácter causal. Dicho modelo aporta la división general en tres unidades mayores, independientemente de la división en actos o cuadros, y que equivalen al principio, medio y fin en la teoría de Aristóteles. De otro lado, se percibe que el concepto de lucha de clases —con diverso grado de especificidad— está en la base de la concepción social e histórica de los textos analizados. Dicho concepto suele asumir formas simbólicas y alegóricas. Factores psicológicos varios se combinan con la problemática social, al mismo tiempo que la ilustran y explican. El teatro, por su parte, es concebido en términos verbales o discursivos, dejando de lado los aspectos espectaculares de la acción externa en beneficio de una acción interna. Rasgo singular lo constituye la preocupación por las funciones del lenguaje en una sociedad de clases. En este sentido, es valiosa la indagación de niveles de autenticidad en la expresión verbal frente a los casos de alienación lingüística. Finalmente, es notoria la intensificación progresiva del uso de lenguaje como elemento de caracterización dramática y signo social.