

JOSÉ JUAN ARROM. *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*. Anuario Bibliográfico Cubano, La Habana, 1956.

El autor no pretende agotar el tema ni darnos una árida información cronológica de autores y obras dramáticas de pasados siglos, por el contrario, su propósito es poner a nuestra vista el extenso escenario en el que se desarrolló el teatro colonial.

Naturalmente que para un trabajo de esta índole, el investigador ha debido ignorar las actuales fronteras políticas: "pues las artificiales líneas divisorias jamás han sido barreras a la natural difusión de las artes dramáticas. Por encima de ellas actúa, ayer como hoy, una comunidad lingüística y cultural, cuyos lineamientos artísticos forman un todo orgánico y homogéneo" (p. 9).

Sus palabras *Al lector* son una cordial y tentadora invitación "a transitar por zonas muertas y escasamente conocidas de nuestro mundo teatral" (p. 9), a la cual uno no se puede negar.

En el capítulo 1 nos ofrece una visión panorámica de *El legado indígena* con constantes citas de cronistas y testigos oculares de estos "bailes cantados que contenían embriónicos elementos dramáticos" (p. 4). A través de estas descripciones nos llama la atención la similitud del origen del teatro primitivo griego y europeo, de origen igualmente religioso, y el de estos indígenas cuyas manifestaciones desgraciadamente se han perdido: "el impacto de la conquista detuvo totalmente el proceso evolutivo e impidió por la rápida extinción de sus cultivadores cualquier posibilidad de cruce con el arte dramático del colonizador". (p. 15).

Concluye este primer capítulo con esta interesante observación que se refiere especialmente al teatro incásico: "Atendiendo a su

asunto y manera de representar, cabe comparar estas representaciones incaicas a las antiguas tragedias griegas, especialmente las de Esquilo, que se reducen a narraciones épicas comentadas por un coro" (p. 34).

11. *Corrientes dramáticas en el siglo XVI*: Se inicia este capítulo con consideraciones generales acerca de lo que significa para América este siglo de descubrimiento y de colonización. Al referirse en especial, al trasplante del teatro español a tierras americanas, hace resaltar la necesidad de tener presente tres factores:

a) "cuando comienza la colonización, las formas dramáticas que prevalecían en la península eran rudimentarias y medievales";

b) "las circunstancias existentes alquede el Atlántico determinan en última instancia el ritmo y carácter de aquellas sucesivas implantaciones", considerando la pronta individualización de las colonias, y

c) "no es menos importante destacar lo arraigado que estaba ya entre los colonos el gusto por el teatro, y la rapidez con que surgen acá entretenimientos de este género tan pronto como las nuevas fundaciones adquieren suficiente estabilidad" (pp. 37-39).

Las investigaciones han revelado numerosos intentos de actividades dramáticas en este siglo, intentos que pueden clasificarse en tres principales corrientes: el teatro misionero, el escolar y el criollo. Con respecto al origen del primero, dice: "Visto por los frailes misioneros que los naturales de Nueva España y del Perú poseían considerable habilidad histriónica, se aprovecharon de ella como eficaz instrumento para la mayor difusión de sus doctrinas entre los nuevos conversos" (p. 41). Este teatro de carácter misionero nos ofrece especialmente obras escritas o adaptadas en lenguas indígenas, generalmente autos de carácter medieval. Algunas descripciones de cronistas nos informan que eran representados por indígenas y que la escenografía, decorado y lengua eran americanos. "Aquellas representaciones fueron, pues, síntesis de dos tradiciones dramáticas: europeas por el tema y el propósito e indígenas por todo lo demás" (p. 45).

"De carácter religioso también, pero de intención didáctica y sustancia enteramente europea fue el llamado teatro de colegio" (p. 51). Derivado de la tradición latinista de las universidades españolas, fueron introducidas en América por los jesuitas, las formas más usadas eran diálogos alegóricos generalmente sobre temas sagrados o moralizantes y tragedias en cinco actos, compuestos a veces en latín, eran interpretados por colegiales y fue de escasa difusión.

El más importante fue el *teatro criollo*.

El *teatro criollo*, escrito para edificación y solaz de la clase más influyente de la sociedad americana, fue el de mayor vitalidad y proyección histórica de estos tres. Son numerosas las referencias a piezas escritas de esta época; pero “dado el carácter volandero de dichas piezas, pocas veces se creyó valiera la pena conservar los manuscritos o hacerlos imprimir, y de ahí que sólo una parte muy reducida haya llegado hasta nosotros” (p. 59).

Interesante es un entremés satírico de Cristóbal de Llerena (c. 1545-1610), “que representaron los propios estudiantes universitarios —era catedrático de lengua latina de la Universidad de Gorjón en Santo Domingo— en el atrio de la Catedral el 23 de junio de 1588” (p. 60), y que le costó a su autor la inmediata expulsión de su tierra natal.

De mayores méritos es la obra del presbítero Fernán González de Eslava (1534-1601?). Radicado en México desde los 24 años, fue “un autor de vena fácil y abundante talento poético, cualidades que permiten parangonarlo con los mejores del género en su época y lengua” (p. 70).

Cierran este capítulo algunas observaciones de carácter general que revelan la importancia que había llegado a adquirir el teatro en Hispanoamérica: la aparición de cómicos profesionales, y de corrales de comedia.

III. *Alborada del barroco americano* (1600-1681): Se inicia este capítulo con consideraciones generales para América y España en lo que respecta a la época y al estilo del siglo XVII y mediados del XVIII. Señala que, “cronológicamente, la producción dramática de este siglo y medio de apogeo colonial coincide con el frondoso florecimiento del teatro peninsular, del cual es reflejo transoceánico”, y hace una interesante observación: “en la etapa ascendente de la española, la nuestra es débil; en la descendente, la nuestra adquiere nuevos bríos”, por esta circunstancia, para su mejor estudio, la ha dividido en los mismos dos ciclos que se señalan para la producción dramática española: 1600-1681 y 1681-1750, separados por la fecha de muerte de Calderón. El primer ciclo es de lenta alborada y es pobre, lo que se explica al considerar que “era tal la calidad y abundancia de piezas que continuamente llegaban de España que resultaba vano esfuerzo todo intento de competencia de parte de los escritores locales.

Antes de referirse a la producción de esta época se detiene el autor para considerar el problema que representa el comediógrafo criollo Juan Ruiz de Alarcón (1580-1639), en lo que lo diferencia de

los dramaturgos peninsulares, y, adhiriendo a la teoría de Henríquez Ureña, lo explica por su raíz americana.

Aparte de él se destacan algunas obras y autores, tales como el bogotano Fernando Fernández de Valenzuela (1616-último cuarto del siglo XVII), o el español radicado en Cartagena de Indias, Juan de Cueto y Mena (1604-1669). Tenemos también noticias y algunos textos de la producción teatral en lenguas vernáculas: "De entre estas piezas la que al presente ha despertado mayor interés ha sido *El Güegüence*, verdadera amalgama de elementos indígenas y europeos.

IV. *Apogeo y ocaso del barroco americano* (1681-1750): Según Arrom, tres signos caracterizan superficialmente esta etapa: *conformismo*, debido a la censura que hace cada vez más peligroso todo intento de expresión propia; *genuflexión*: se recurre a la dádiva o a la lisonja para conservar lo que se tiene o aspirar al cargo salvador; y *fórmula*, como resultado de este ambiente "enrarecido por el aislamiento y viciado por la intolerancia, los escritores dan en conjunto la impresión de seres condenados a escribir de prestado, a hundirse atados de pies y manos a una estética progresivamente en desgaste" (p. 119).

Actúa interiormente el resentimiento del criollo "preterido en los cargos gubernamentales y eclesiásticos, por su misma condición de criollo; el espíritu de infidencia que se manifiesta aisladamente en motines; la penetración hacia fines del período de las nuevas ideas que de Europa van llegando subrepticamente . . ., la mayor secularización de los temas, y el constante aflorar por los intersticios de la fórmula, de la sutil nota personal, ya autobiográfica y risueña como en Sor Juana, o amarga y desilusionada como en Caviedes, o burlona y pedante, como en Peralta Barnuevo, o tempranamente costumbrista como en Monforte y Vera y el Ciego de la Merced" (p. 120).

Examina luego brevemente autores y obras, destacando en primer lugar la figura de sor Juana Inés de la Cruz (1648?-1695). "La producción dramática de S. Juana es relativamente abundante para una pluma americana. Consta de 18 loas, tres autos, dos comedias, dos sainetes y un sarao o fin de fiesta." "En sus autos dejó algunas muestras admirables de sus dotes líricas y uno, *El Divino Narciso*, ocupa el primer lugar entre todas las piezas de este género que se hayan escrito en la América" (p. 123).

Otros nombres destaca nuestro autor, algunos de ellos son de españoles radicados en América, como el andaluz limeñizado Juan del

Valle y Caviedes (1652?-1697); otros americanos como el de Lorenzo de las Llamosas y los citados anteriormente.

De interés para esta época son las obras en lengua indígena: "En 1682 se compone, en idioma mixto de náhuatl y español, la anónima *Loa satírica en una comedia en la figura del Corpus hecha en Tlayacana*. En 1714, Manuel de los Santos y Salazar, escribe el coloquio en lengua mexicana titulada *Convención de la Santa Cruz por Santa Elena*, traducido luego al español por Paso y Troncoso" (p. 174).

Tal vez corresponda a esta misma época la comedia quechua *El pobre más rico*, cuyo autor es el licenciado Gabriel Centeno de Osma, y de la cual se ha publicado el texto, con su correspondiente traducción castellana, en 1938 (p. 175).

Estas obras nos indican que la corriente dramática indígena persiste, aunque débilmente, y antes de desaparecer —perdurando sólo en lo folklórico— ha de alentar durante el período siguiente en algunas obras de gran interés.

V. *La era de los coliseos: neoclásicos y costumbristas*: El siglo XVIII constituye una etapa de renovación y conflicto, en la que se acelera el proceso de maduración y afirmación de la conciencia americana, a la vez que se resquebraja el mundo colonial, debido a presiones internas y externas.

"El impacto de los tiempos se manifiesta en el ambiente teatral de múltiples y novedosos modos. Produce, en primer término, dos fenómenos concomitantes: uno, la construcción de amplios y elegantes coliseos en las ciudades importantes; y otro, la pugna ideológica en torno a esas construcciones" (p. 179).

Tras una noticia de dichas construcciones —entre las que se cita también la construcción de nuestro primer coliseo ". . . en 1802, tendría también el suyo Santiago de Chile" (p. 184)— llega a esta conclusión: "se repiten con ligeras variantes una especie de patrón: casi siempre es la máxima autoridad civil la que patrocina el proyecto; grupos muy conservadores los que retrasan, pero a la postre no impiden que se lleve adelante la idea y la inversión de capitales, por lo común adquiridos en transacciones comerciales la que determina la conclusión de la obra" (p. 185).

El segundo fenómeno —las discusiones que se levantan en torno a la aceptación o rechazo del arte escénico— no es exclusivamente americano, se repite a través de los siglos, en todos los países; "lo que sucedió en esta segunda mitad del siglo XVIII fue que se extendió el área de fricción con los elementos que tradicionalmente se

oponían a ellas" (p. 186), con el serio agravante que poco a poco el teatro que sirviera, como se dijo anteriormente, para la propagación de ideas religiosas, se fue gradualmente secularizando.

Con respecto a las obras que se representaban hay una gran uniformidad en los repertorios. "Con escasas excepciones las piezas que subían a escena eran las mismas en Madrid que en La Habana, México, Lima" (p. 190). Tras treinta años de extremada pobreza, se representa hacia 1780, en un villorrio cerca del Cuzco el drama quechua *Ollántay*. Uno de los problemas más discutidos sobre ella es el de su origen: El tema de la obra es de origen prehispánico, pues numerosas versiones se conservan ya por testimonio de tradiciones orales recogidas algunas en el siglo XIX y otras en fecha más reciente. El drama es una nueva elaboración de la antigua leyenda que se hizo siguiendo el modelo de la comedia española dieciochesca: "La estructura es, evidentemente, la de una comedia española y no la de un cortejo épico-dramático". Cada actor representa un carácter bien determinado. Garcilaso atestigua que las tragedias incaicas no admitían personajes antiheroicos ni escenas burlescas: en esta obra encontramos un gracioso en la persona de Piquichaqui (Pulgón), compañero y confidente del galán que alardea de pusilánime e interpreta la vida al modo picaresco. También se pueden aducir razones de tipo lingüístico: "el quechuista Middendorf... afirma que el lenguaje de la pieza indica un estado de evolución muy posterior al que tenía al desplomarse el incario. Y la presencia para designar objetos tales como hoz, hierro y asno, señalan contaminaciones que hubieron de resultar de la larga convivencia con una cultura de carácter occidental. Se ha aducido, asimismo, para demostrar la factura de corte hispánico, que la versificación del *Ollántay* es casi toda octosilábica, predominando las redondillas, quintillas y décimas, formas estróficas que no ocurren en la antigua versificación quechua. Tanto lo uno como lo otro refuerza la convicción de que la pieza se compuso en época posterior a la de la conquista" (p. 197). Por otra parte, algunos anacronismos nos confirman la datación colonial. Es una obra mestiza: "española por la estructura, la versificación, algunas reminiscencias estilísticas, es indígena por todo lo demás . . . No es un mero documento histórico, sino un hito en la trayectoria de nuestras letras y de nuestra cultura".

Otra obra contemporánea a esta es la titulada *Usaa Páucar*, también en quechua, de autor anónimo.

Con posterioridad a estas obras, el teatro americano cobra nuevo auge y vemos sucederse autores y obras de gran éxito: el argentino

Manuel de Lvardén señala una trayectoria en el mapa artístico de América: Cuzco-Chuisaca-Buenos Aires. Ese es el camino por el cual la preeminencia teatral de Suramérica pasa en este instante del viejo virreinato peruano al flamante virreinato ríoplatense.

Completa este panorámico estudio con una extensa bibliografía, en la cual se han agrupado las obras —para mayor comodidad del lector por países y que incluye diarios, revistas, libros en los cuales se encontraban, hasta el momento, dispersas las varias noticias con que contábamos para la historia del teatro en cada uno de los países americanos.

Hemos hecho una relación tan detallada del contenido de esta obra, por considerarla una notable síntesis de lo que hasta ahora se sabe de este tema y que pocas veces había sido expuesto en forma tan sistematizada; por eso, podemos decir que es un libro de posibilidades que abre un interesante campo de exploración, a la vez que un libro de conjunto del cual se deberá partir para el estudio de nuestro teatro, ya que consigue dar una visión amplia y general del panorama que presenta el arte de la escena en América.

Con este trabajo ha conseguido el autor demostrar que “los siglos coloniales no fueron en la historia del teatro un triste desierto”, pueden carecer las obras de este período de valor, pero prueban que existió el gusto, la inquietud y la preocupación por el teatro y son un interesante documento de las costumbres y usos de aquella época (*).

IRMA CÉSPED

* Con pocos meses de diferencia, apareció en México un estudio que incluye el mismo tema, titulado *Breve historia del teatro latinoameri-*

cano, por Willis Knopp Jones, México, 1956, el cual no hemos tenido oportunidad de consultar.