

El teatro como signo de la ciudad culta a principios del Siglo XX

Entre la tradición y la modernidad

Por: Percy Encinas C.

Universidad Científica del Sur

0. Resumen:

Una modalidad discursiva fundamental que dio cuenta sincrónicamente de la ciudad de Lima y sus habitantes en los primeros años del siglo XX fue la crónica periodística. De ella nos hemos servido para generar nuestra imagen de la sensibilidad, ideología y hasta de los hábitos capitalinos de entonces. Ejercida por los escritores modernistas, se ha asumido que la crónica pretendía registrar la modernización de la urbe que supuestamente celebraban; sin embargo, sostengo que, al mismo tiempo, esta crónica transmitía sin poder evitarlo una desconfianza ante ella y una nostalgia por las formas de antaño. Ese doble signo de la crónica modernista es el que abordaré analizando las publicadas por Federico Elguera y Abraham Valdelomar. Deseo también evidenciar la concepción del teatro (como espacio cultural y físico) que tenían los intelectuales y cronistas de entonces que lo usaban como signo de cultura y de modernidad.

Palabras clave: crónica modernista; teatro y ciudad, tradición y modernismo; albores del siglo XX.

1.

La dinámica cultural de la ciudad de Lima a inicios del siglo XX trazaba sus transformaciones a partir de los cambios sociales impulsados por una relativa

modernidad que le confería una fisonomía tan paradójica como interesante. Uno de los géneros que encarna más nítidamente ese fenómeno, es la crónica de los autores que en pleno apogeo modernista, estarán atentos de esos cambios, reflejando un doble estatuto: promotores de la modernidad al mismo tiempo que nostálgicos de la tradición.

La ciudad de Lima se esforzaba en ponerse al día con innovaciones que la recuperaran material y moralmente de la vandálica ocupación enemiga, ocurrida década y media atrás y la introdujeran al nuevo siglo lista para los nuevos y mejores tiempos.

Un repaso por la cronología arquitectónica de la Capital peruana nos trae datos muy elocuentes. Veinte años antes que se inauguraran los monumentos patrios que afirmaban un nacionalismo de respuesta¹ a la derrota bélica, como la Cripta de los Héroes (1908) o el Monumento a Bolognesi (1905), ya se había inaugurado el alumbrado eléctrico en 1886 y ese mismo año construido el Teatro Olimpo en la calle Concha, por el Arquitecto Victoriano Denegri, el mismo quien fue encargado por los comerciantes Luis Parrinello y Pedro Bacigalupi para edificar el nuevo Teatro Principal, en 1889. De este modo, el entretenimiento público de la Capital alzó y remozó sus escenarios locales antes que las representaciones patrióticas. Esto evidencia el interés que había en Lima por los espectáculos de sala. La actividad teatral en la transición de siglos era tan importante como lo prueba que la estrella más grande del teatro mundial, la brillante actriz francesa Sarah Bernhardt, se presentara desde el 23 de noviembre de 1886 en el Teatro Politeama, agotando localidades (a pesar de los precios inusualmente altos), protagonizando,

¹ El nacionalismo de respuesta también puede rastrearse en el corpus de obras literarias como letrillas y canciones populares que acompañaron el impulso de Abelardo Gamarra por ponerle el nombre de Marinera al baile nacional que antes se llamaba resbalosa, zajuriana o, intolerable nombre por entonces, chilena. Así como en encendidos poemas –como el que le valió a Chocano el Premio del Ateneo en 1899: “La epopeya del morro”. Y, también, en un cuerpo de dramaturgia sobre la Guerra del Pacífico que no ha trascendido a la atención académica hasta ahora.

en dos abonos consecutivos de diez funciones en total, las obras *Fedora*, *Fedra*, *Hernani* y *La dama de las camelias*, entre otras.

La visión del circuito teatral en algunos cronistas de la época nos permite construir la imagen de uno de los espacios culturales más estimados así como enterarnos de su transformación frente al advenimiento de la modernidad en forma de nueva infraestructura, explosión tecnológica y de una supuesta vulgarización del gusto público.

2.

La crónica modernista fue un tipo de discurso que se desarrolló, principalmente, en una serie de periódicos y revistas que circulaban en las ciudades entre los siglos XIX y XX. Federico Elguera publicó en 1913 un libro que reúne sus crónicas y entre ellas se incluye más de una que aborda la producción teatral de la ciudad desde la preocupación por los edificios adecuados para cobijarla. En Elguera no debe sorprender la estrecha vinculación entre cultura y edificación, entre la calidad artística y los espacios físicos donde aquella debe desarrollarse, entre teatro y ornato urbano. Nos referimos, principalmente, a las dos crónicas que intitula: “Los teatros” y “El teatro Municipal”, en la citada compilación.

Federico Elguera (Lima, 1860 –1928) al retornar al Perú después de estudios elementales en París, estudia y se recibe de abogado y bachiller en Letras por la Universidad de San Marcos. Dedicado a la creación literaria y al periodismo, su preocupación por la modernización de la ciudad lo lleva a obtener la Alcaldía de Lima en 1901. Había empezado a publicar sus primeros textos en *La Opinión Nacional* y *La Prensa Libre* después de la Paz de Ancón y a su ingreso a la redacción de *El Comercio*, en 1894, inicia la publicación de sus irónicos artículos firmados bajo el seudónimo de “El Barón de Keef”. Una selección de estos textos es la que, alejado de su exitosa administración municipal desde 1908, editará con

el prólogo de Juan José Reinoso bajo el título general de *El Barón de Keef en Lima*.

Es pertinente notar cómo su mirada se pasea sardónicamente por los tres teatros que a fines del siglo XIX funcionan en Lima. En su crónica “Los teatros”, su menosprecio hacia las condiciones de estos espacios escénicos lo lleva a negarles la categoría misma de sala teatral. Los llama corralones. Pero no se crea que está usando la antigua denominación de corrales de comedias como una clasificación objetiva. El empleo del término está cargado de desaprobación, enfatizada por la implacable mofa que hace de sus nombres propios:

“Cada corralón lleva un nombre sonoro y significativo. El uno se llama, latínicamente, *Politeama*, el otro mitológicamente, *Olimpo* y el tercero, faltando a toda verdad: *Principal, Portátil o Nuevo*; es decir, tres nombres allí donde no debiera haber ninguno” (p.31).

Nótese además que el término despectivo que se elige: ‘corralón’, emparenta a los teatros criticados con los espacios de comedias antiguos, coloniales, lo que para una visión modernizadora como la de los cronistas del modernismo en general y de Elguera en particular, es una estrategia deslegitimadora y reprobatoria. No sólo se recusa a esas construcciones por inadecuadas, por incapaces de merecer el título de sala teatral sino, además, por remitir a los corrales de comedias de la antigua Colonia, censurados automáticamente en un proyecto general de modernidad para una urbe con cara al nuevo siglo. La burla alcanza también al pretencioso clasicismo de los nombres (los dos primeros) en un mecanismo de desacralización de términos pomposos y arcaizantes, en una época en que la inquietud modernista buscaba, junto a la ansiada modernidad, la esquiua identidad propia y en la que era París —y no el circuito clásico grecolatino— la metrópoli modelo por excelencia.

Julio Ramos ilustra con acierto sus argumentos para revelar la importancia de la catástrofe para los escritores y cronistas hispanoamericanos desde Sarmiento

(para quien aquella posibilita la reorganización y modernización de la ciudad) hasta Martí (para quien el desastre natural promueve el retorno al origen, el reencuentro de la comunidad). En la misma crónica del Barón de Keef que venimos comentando el autor señala implícitamente la oportunidad desaprovechada en una situación de desastre:

“Dicen que Lima fue dotada por los españoles de uno [un teatro] mediano, que las llamas devoraron hace algún tiempo². Desde esta catástrofe, se han armado con tablas, cañas, lodo y trapo, tres escaparates dignos de seguir la suerte de aquél, en el más breve y justiciero incendio” (p.31).

Con la destrucción imprevista y accidental del teatro construido en la colonia, Lima no aprovecha la ocasión para la planificación y ejecución de una obra nueva y moderna. En opinión de Elguera el teatro destruido estaba también lejano del ideal que merece un proyecto ansiado de ciudad como el suyo, pues era uno construido por los españoles (del pasado colonial) y además, mediano. Por ello, al referir la anécdota del siniestro, no se conduce ni un instante, no asoma en sus palabras ningún lamento por la pérdida luctuosa del edificio teatral como sí por la oportunidad desperdiciada de sustituirlo por otro a la altura de su visión de la ciudad moderna. Más radical en su crítica, incluso, propone más bien el merecimiento de destrucción similar de las salas que menosprecia por precarias, por incompatibles con la nueva ciudad imaginada. Construidas con elementos pertenecientes a lo rudimentario, tosco y antimoderno: tablas, cañas, lodo y trapo, que enumera con sarcasmo. En ese deseo de que las salas sigan la suerte del teatro siniestrado “en el más breve y justiciero incendio”, está expresada la posibilidad no sólo penalizadora sino, más bien, reorganizadora a la que aspiraba Sarmiento.

Elguera evidencia nítidamente una actitud cosmopolita. Su estancia en Europa,

² Estaría refiriéndose al incendio del Teatro Principal, acaecido el 15 de marzo de 1883, que fue inaugurado, con el nombre de Teatro de Lima, en 1749. La nota es mía.

sus tempranos estudios en París y su vinculación con los círculos sociales exclusivos de la ciudad letrada lo hicieron privilegiado testigo y representante de sus aspiraciones de modernidad. Tanto en infraestructura y ornato urbano como en usos y costumbres ciudadanos, como veremos enseguida.

3.

La noche es el espacio distintivo más evidente que secciona la rutina rural de la urbana. Son las ciudades las que desarrollan una serie de opciones para atraer y congregarse a los sujetos que, bajo la iluminación de gas y más aún después del milagro de la luz eléctrica, pasean por sus calles en busca de expansión y distracción –de distinto signo— sin la necesidad de madrugar al día siguiente como sí requieren quienes viven de la actividad campestre o agropecuaria.

Sin que haya cambiado demasiado hasta ahora, la intensidad y variedad de la oferta nocturna es una medida usual de modernidad en una ciudad. Maximizado este juicio desde la difusión del alumbrado eléctrico que permitió desde la transición del siglo XIX al XX aprovechar mejor las horas sin Sol. Esta estimación del espacio nocturno se evidencia en la crónica “Los teatros”, cuando Elguera (o su narrador, El Barón) recuerda su primera noche en Lima:

“Terminada mi comida en el hotel, pedí programas de teatros y se me contestó que ninguno estaba abierto. Salí a correr las tiendas y todas estaban cerradas, excepto (...) borracherías. Pasé en seguida a la plaza principal y estaba oscura y solitaria. Recorrí algunas calles y como las hallara lo mismo, me regresé al hotel y a las 10 estaba ente sábanas, lo mismo que hacía a bordo.” (p.31-32)

La crónica citada establece la ausencia de vida nocturna como un signo inequívoco de la precariedad pueblerina de la ciudad. Según su visión, la primera actividad propia de una urbe respetable, como las que acababa de abandonar en

Europa, para ocupar las noches, era la teatral. Lima, en cambio, no sólo tenía salas reprobables sino que incluso estas estaban cerradas. Julio Ramos señala que el paseo y la retórica del paseo de los cronistas trazan un itinerario que ordena, para el sujeto, el caos de la ciudad, estableciendo junturas, puentes, entre espacios y acontecimientos desarticulados. El paseo que El Barón refiere es un paseo (“correr las tiendas”) análogo al que Ramos señala cuando habla de Buenos Aires: la flanería. Un recorrido por un territorio que debe ofrecerle el entretenimiento distintivo de las ciudades modernas y mercantilizadas. Sin embargo, esa expectativa se frustra ante la realidad. Salvo las borracherías, todo estaba cerrado. Pero, más aún, la misma plaza principal, símbolo central de la ciudad “estaba oscura y solitaria”. Estos dos calificativos son contundentes en su configuración y su crítica de la ciudad, pues señalan las dos antítesis típicas de la pre-modernidad. “Estaba oscura”, allí donde una ciudad moderna debe ser luminosa, brillante, iluminada por la luz eléctrica que ya se extendía como nueva expresión de tecnología urbana. “Y solitaria” allí donde deberían coincidir muchos hombres formando el paisaje masculino y consumerista de la ciudad de noche. Por ello, el narrador decide resignarse a retornar temprano (antes de las 10) a su habitación y homologa a esta ciudad con la limitación (y fragilidad) de una nave en tránsito, pues recuerda que lo mismo “hacía a bordo”. Aunque no especifica ni el tipo de nave ni el destino o derrotero de la misma.

Otra vez, es la actividad teatral una de las exigencias de modernidad y cultura al espacio urbano. Más adelante refiere el cronista que al arribo de una compañía española de zarzuela, acudió al teatro Olimpo y disfrutó la función. Con ello, delinea una respetable imagen del gusto limeño. El problema, vemos en Elguera, no es el ciudadano limeño en sí, sino el espacio inadecuado y premoderno en que habita. Una prueba de esa concepción de distinta valoración entre habitantes y espacio es cuando indica explícitamente: “El contraste de la belleza de las encantadoras hijas del Rímac, con la detestable armazón del teatro”.(p.33). Queda clarísima su concepción: la gente (las damas) son bellas y encantadoras; el

espacio en que se desenvuelven es detestable.³

Finalizará esta crónica el Barón augurando un futuro pesimista y fatal: “Con los siglos la ciudad de Lima irá a menos, hasta que se derrumbe y desaparezca” (p.35). Le han servido los teatros como sinécdoque de la ciudad Capital. Al prever el descalabro de las precarias salas que ha citado y visitado, prevé también el derrumbe material de toda la ciudad.

4.

El texto que intitula “El teatro Municipal” está casi al final, es la vigésimo quinta de las veintiocho crónicas compendiadas. Esta será un tanto más optimista y servirá para configurar la posibilidad de reconstrucción de la ciudad, a través de la de su teatro más representativo. Nótese que el título mismo de este texto aúna y sintetiza los dos campos de mayor valor en Elguera: teatro y gobierno de la ciudad. No se refieren las fechas exactas en que cada crónica vio la luz en el periódico originalmente. Sin embargo, por su posición en el libro pero, sobre todo, por el tono entusiasta y auspicioso de su final: “¡Habrà teatro! ¡Habrà teatro Municipal!” que supera el pesimismo de la anterior, esta crónica debe ser posterior y muy cercana entonces a la fecha en que Elguera accede al sillón edil. El mensaje es entonces halagüeño: es posible el teatro, es posible la ciudad, es posible la armónica fusión de ambos en un Teatro Municipal.

El texto citado recrea la supuesta anécdota en que el narrador y un acompañante implícito en el plural de la primera persona que narra, acuden a atestiguar y convencerse “por sus propios ojos” de que se (re)construye el teatro Principal. Esta obra es legitimada desde el inicio por el tono entusiástico del relato y por la descripción que detalla la sustitución de maderas viejas y adobes de barro por

³ En la crónica “La higiene”, del mismo compendio, es explícito en el mismo sentido: “*¡Qué contraste para el viajero entre la ciudad y sus habitantes!*”(p. 105).

maderamen nuevo y ladrillos con mezcla. Pero el máximo relieve de la construcción es otorgado por la autoridad que lidera la empresa en progreso: el Alcalde en persona: “Entre la peonada activa distinguimos a dos personas que no se movían; casi las reconocimos y nos acercamos a ellas. Eran el alcalde y el arquitecto de la obra.” (p.169). En la concepción de Elguera, queda evidenciada con elocuencia la figura del máximo funcionario de la ciudad como el director de la edificación de la ciudad culta. Se configura a la función edilicia como una misión de construcción de la modernidad y en ella, como una proveedora de alta cultura. Es indicativo el modo en que describe en la crónica comentada al alcalde como un estratega que planifica, negocia y ejecuta con esfuerzo y rigurosidad la ciudad moderna. Venciendo con denuedo los escollos que “limitan” –en su doble acepción de frontera geográfica y simbólica— su crecimiento deseado:

“Pues las paredes medianeras son los límites ¿Y sabe usted lo que son los límites?
¡Si lo sabré! Límites son las dificultades que no dejan al Perú vivir en paz con sus vecinos.
¡Eso! ¡Eso! Pues aquí hemos tenido todos los límites del Perú”
(p.170)

Pero, la calidad de estadista, el firme compromiso con, y la convicción por, el proyecto de la ciudad moderna, conseguirán superar los escollos y limitaciones y le permitirán a Lima contar con su teatro Principal como augura la exclamación que cierra el texto en la que, además, se adelanta el nuevo nombre del edificio que da título a la crónica.⁴

⁴ Recuérdese que el Teatro Principal (actual teatro Segura) tuvo en 1889 labores de reconstrucción por parte de empresarios privados (de los que habría sido testigo el autor). Sin embargo, a partir del gobierno edil de Elguera, su gestión es la que finalmente adquiere el edificio y culmina su modernización y relanzamiento bajo el nombre predicho en la crónica: Teatro Municipal.

5.

Sirvan estas dos crónicas comentadas aquí para evidenciar la pretensión del proyecto modernista que imagina una ciudad nueva y culta, en cuyo ideal la actividad teatral constituye un signo de su éxito, una señal distintiva del proyecto realizado.

Sin embargo, para dar un panorama más justo y completo de la compleja mentalidad de los intelectuales y artistas del modernismo en los albores del siglo XX, habrá que recordar otros textos en los que el advenimiento de la modernidad suscita desconfianza y disgusto por sus consecuencias en los modos de vida y representación locales. En este sentido la visión y recepción de la actividad teatral cumple también una función muy ilustrativa.

Este doble signo deseoso, celebratorio de lo moderno a la vez que apenado, preocupado por sus consecuencias, lo podemos distinguir en Abraham Valdelomar, especialmente en una crónica que muy brevemente abordaremos.

El 11 de diciembre de 1911 publica Valdelomar en *El Comercio* un texto entusiástico sobre “El arte del vuelo”. En él, hace explícita su admiración por uno de los iconos más emblemáticos de la modernidad: la aviación. Destaca de ello la proeza tecnológica que ha conseguido elevar al hombre del suelo después de siglos de soñarlo: “El arte del siglo XX es, sin duda, el divino arte del vuelo.” Dirá al inicio del texto. Es muy significativo constatar que su primera obra teatral es precisamente *¡El vuelo!* así, entre signos admirativos, escrita en el invierno de 1911, el mismo año en que publica esta crónica. Y, en ella se desarrolla la historia de un triángulo amoroso entre dos aviadores civiles. Obra que tiene a la proeza de aviación no como un telón de fondo (los hechos ocurren en el campo de aviación, en el espacio aéreo y en la casa contigua al aeródromo) sino que es el escenario y el instrumento dramático principal, pues un incidente aéreo marcará la suerte del protagonista y un desafío aéreo será el punto de quiebre para el final del drama.

Aunque, como todos los textos dramáticos de Valdelomar, no se conserva la obra completa⁵, son suficientes los fragmentos conocidos para colegir la importancia que para el autor tenía el teatro como vehículo de difusión de los valores de la modernidad.

Dicho esto, su siguiente crónica publicada en El Comercio, dos días después, como para matizar esa visión hace una crítica de las condiciones de producción teatral de entonces, nítidamente nostálgico de tiempos mejores. Desde su título: “El arte del teatro y su desaparición” y desde la primera frase: “El buen arte se ha ido” su posición es explícita. Rememora las grandes artistas del mundo que han actuado en Lima para acusar la culpa de una de las más extendidas novedades de la modernidad: el cine. “Curiosa es la manera como ha ido decayendo el buen arte del teatro. A las últimas compañías buenas que tuvimos, salioles al encuentro el arte rápido, descolorido y convencional del cinematógrafo...” Nótese cómo incluso la rapidez, uno de los méritos ganados por la modernidad, es aquí criterio de reprobación.

Valdelomar hace una descripción desaprobatoria de la nueva fisonomía de la ciudad a partir de los nuevos espectáculos que se imponen. Los acusa de mercantiles en tanto fáciles negocios y de pervertir el gusto por el ritual del teatro, sustituyéndolo con ambientes oscuros, salas improvisadas, triviales y frívolas historias y de imponer la rapidez como patrón. En detrimento de las compañías extranjeras que empezaban a venir y fracasar por la competencia de este nuevo y más barato entretenimiento. Y de los grandes trabajos compuestos por Ibsen, Sudermann o Maeterlinck (lo que, de otra parte, confirma su amplio conocimiento de los más importantes dramaturgos en lenguas extranjeras).

Sin embargo, su esperanza en que el cine no se imponga decisivamente sobre el arte del teatro que él añoraba se refleja cuando en la misma crónica del 13 de diciembre de 1911 que estamos comentando, da cuenta de las dificultades que las

⁵ Fue publicada como folletín en el diario El Puerto en 1912. Hoy se conserva sólo parcialmente.

tandas de cine estaban afrontando y que les había obligado a incluir como preliminar la actuación de bailarinas previamente a la función. Paradoja que el cine acuda a la presentación escénica en vivo de artistas, algo que es signo de la especificidad del teatro o la danza. Finalmente, da cuenta del estreno de la compañía del Municipal (todavía ocupaba el local que remozara Elguera): una obra de Sudermann ofrecida ante un público de diez personas.

Es pertinente recordar que, pocos años después, Valdelomar acomete la que, según Ricardo Silva Santisteban, sería una de las más importantes obras dramáticas de su época –conservada incompleta: *Verdolaga*, una historia que, lejos ya de la celebración de los novedosos inventos modernos, se desarrolla en espacios íntimos más próximos al ambiente pueblerino que a la ciudad moderna que imaginaron –y temieron— él y sus contemporáneos en las mesas del *Palais Concert* o en las páginas de los diarios. (**Percy Encinas**)

Referencias Bibliográficas

- BALTA, Aída. *Historia General del Teatro en el Perú*. Lima, U. De San Martín de Porres, 2000.
- BASADRE, Jorge. *Historia de la república del Perú [1822-1933]* T. 11, 12 y 13. Lima, Empresa Editora El Comercio, 2005.
- ELGUERA, Federico. *El Barón de Keef en Lima*. Lima, Lib. e Imprenta GIL, 1913.
- GONZÁLES, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid.; J. Porrúa Turanzas, 1983.
- LOAYZA, Luis. *Sobre el 900*. Lima, Hueso Húmero, 1990.
- RAMA, Angel. *La ciudad letrada*. Hannover, Ediciones del Norte, 1984.
- RAMOS, Julio *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México, FCE, 1989.
- VALDELOMAR, Abraham. *Obras completas*. T. I. Lima, Ediciones Copé, 2001.