

# POSIBILIDAD DE UN TEATRO MODERNISTA PERUANO: *HOLOFERNES* (1931) DE VENTURA GARCÍA CALDERÓN

*Williams Nicks Ventura Vásquez\**

wventura@ucss.edu.pe

Universidad Católica Sedes Sapientiae

**Fecha de recepción:** agosto de 2017

**Fecha de aceptación:** diciembre de 2017

**Resumen:** La aparición del modernismo en el Perú, a inicios del siglo XX, determinó una renovación estilística en las expresiones literarias. Al respecto, la crítica especializada se ha centrado en los ideales artísticos modernistas en la poesía y la narrativa, sin revisar las diversas creaciones dramáticas que aparecieron en esa importante época. Resulta importante determinar si la tendencia modernista afectó o renovó el teatro peruano en un contexto sometido a la normativa decimonónica del siglo

\* **Williams Nicks Ventura Vásquez** es licenciado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos con la tesis “El manejo del ritmo en el verso y la prosa de Abraham Valdelomar: teoría y estudio de casos” (2014), y aspirante a magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la misma casa de estudios. Su interés en el campo de investigación se enfoca en la poesía, la narrativa y, sobre todo, en evaluar el valor poético de las piezas dramáticas de los escritores más representativos de la literatura peruana de siglo XX. Colabora, también, con ilustraciones y reseñas sobre autores literarios para la página web Lee por gusto bajo el seudónimo de “Wirther”. Asimismo, ha participado en diversos congresos literarios, organizados por la Academia Peruana de la Lengua, la Casa de la Literatura Peruana, la UNMSM, entre otros. Actualmente, se desempeña como docente en la Universidad Católica Sedes Sapientiae y realiza correcciones de textos.

XIX. Por tanto, el presente artículo intenta esclarecer esta intención dramática y estilística tomando de referencia la composición teatral *Holofernes* (1931) de Ventura García Calderón. Para ello, se explicará el fenómeno del modernismo, las reflexiones críticas en torno al movimiento teatral en las tres primeras décadas del siglo XX y, posteriormente, se analizará la mencionada obra mediante el enfoque de la semiología del teatro, propuesto por María del Carmen Bobes Naves, y el apropiado estudio rítmico de la prosa, establecido por Isabel Paraíso, con la finalidad de evidenciar la renovación poética en la creación teatral realizada por un escritor cuyas afinidades literarias son modernistas.

**Palabras clave:** Modernismo, teatro peruano, Ventura García Calderón, *Holofernes*, semiología, rítmica.

### **POSSIBILITY OF A PERUVIAN MODERNIST THEATER: HOLOFERNES (1931) OF VENTURA GARCÍA CALDERÓN**

**Abstract:** The appearance of modernism in Peru, at the beginning of the 20th century, led to a stylistic renewal in literary expressions. The specialized criticism has focused on modernist artistic ideals in poetry and narrative, without reviewing the various dramatic creations that appeared in that important era. It is important to determine if the modernist tendency affected or renewed the Peruvian theater in a context submitted to nineteenth-century regulations. Therefore, the present article tries to clarify this dramatic and stylistic intention taking from reference the theatrical composition *Holofernes* (1931) of Ventura García Calderón. To do this, we will explain the phenomenon of modernism and briefly review the critical reflections on the theatrical movement in the first three decades of the twentieth century. Later, we will analyze the aforementioned work through the approach of the semiology of the theater, proposed by María del Carmen Bobes Naves, and the appropriate rhythmic study of prose, established by Isabel Paraíso, with the purpose of showing the poetic renewal in the theatrical creation by a writer whose literary affinities are modernist.

**Keywords:** Modernism, Peruvian theater, Ventura García Calderón, *Holofernes*, semiology, rhythmic.

## 1. Introducción

A inicios del siglo XX, el público limeño mantuvo el interés por el espectáculo cultural del teatro con el ánimo de consolidar dicha actividad fecundada en el siglo anterior. No obstante, este entusiasmo se vio opacado por la mayor presencia de compañías teatrales extranjeras que inquietaron el gusto por una cartelera similar a la española (el drama, la comedia, la ópera italiana y el género alegre o la zarzuela). La enorme presencia artística de grupos hispanos y la poca exigencia de calidad del público espectador lograron suspender la creciente prosperidad de los autores nacionales, lo cual mantuvo en el recuerdo las ovaciones producidas por Felipe Pardo y Aliaga y Manuel Ascencio Segura.

La preferencia criolla por la comedia de costumbres al inicio de la república, cuyo propósito fue el alejamiento del aliento español y la búsqueda de expresiones nacionales bajo la temática local, se consolidó hasta el término del siglo XIX. Esta predisposición de estilo neoclásico y, paradójicamente, costumbrista se cultivó con efervescencia en la forma pulcra de la versificación y la perspectiva crítica sobre la sociedad popular limeña. El recuerdo de Pardo (de censura al mestizaje y prejuicio cultural de la naciente república) y Segura (de tendencia satírica y crítica criolla) resonó hasta los primeros años del siglo XX.

La poca capacidad y baja calidad teatral de la generación romántica y realista, no determinó una dramaturgia original. Por ello, ante la preocupante crisis de la actividad teatral, los dramaturgos limeños intentan revitalizar el teatro nacional mediante la captación costumbrista del entorno local e instaurar el carácter de los tipos nacionales. Sin embargo, en medio de una notable presencia modernista en las letras peruanas, el teatro también debió encontrar una alternativa para desarrollar una renovación artística.

Posteriormente, las condiciones teatrales a partir de los años 20 fueron favorables para la existencia de un teatro peruano relacionado con el desarrollo de nuevas expresiones<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Las tendencias poéticas románticas, realistas-naturalistas, costumbristas y modernistas condujeron a mediados de 1920 una renovación en el quehacer teatral: se mostró las profundidades del psique humano y los problemas sociales. Motivados por la línea expresiva de la vanguardia europea, los dramaturgos latinoamericanos reflejaron la incertidumbre del hombre mediante técnicas provenientes de los diversos “ismos”. Según Reverte (2006), la vanguardia teatral latinoamericana abarca un ámbito cronológico desde la década del 20 hasta los 40, siendo sus características el eclecticismo, el afán de ruptura con la tradición o el mimetismo, el uso del metateatro (referencias al teatro, desdoblamiento del personaje, mitos, rituales, ceremonias), la inserción de distintos lenguajes escénicos (música, danza, iluminación), desintegración de

Solo de esta manera se podrá comprender por qué Ventura García Calderón (a partir de ahora, V.G.C.) consideró propicio publicar *Holofernes* en 1931, cuando la influencia modernista aparentemente había desaparecido, la valorización del teatro aumentaba y las renovaciones experimentales superaban la visión tradicional.

## 2. El Modernismo Peruano

Según Schulman, en *El modernismo hispanoamericano* (1969), el fenómeno modernista expuso una visión multifacética debido a su naturaleza ideológica en todos los ámbitos socioculturales, y no se redujo a un arte decorativo y exótico, preciosista y afrancesado. Más bien, refería un estilo en constante conflicto motivado por la libertad creadora y la experimentación que podría relacionarse con la actitud evasiva del artista y el intento por asimilar nuevas posibilidades literarias:

El espíritu de la época es de protesta y fuga frente al vacío espiritual, producto de la debilitación de normas y de tradiciones antiguas (...) El artista se siente alienado en una cultura burguesa que lo convierte en un instrumento mediocre. (p. 21)

La constante búsqueda de una estética original, trajo diversas posiciones innovadoras y antitéticas. Como lo señaló Schulman, durante el período del “florecimiento modernista”, que abarca desde 1875 hasta 1920, convergen diversas poéticas: “un tardío romanticismo, el naturalismo, el parnasianismo, el simbolismo, el impresionismo y el expresionismo” (p. 23), siendo la única particularidad estilística el rechazo a las formas académicas.

---

la estructura de tres actos, del desarrollo lineal, irracionalidad, interés en la tragedia y la reinterpretación de mitos clásicos, al igual que la nacionalización de temas y mitos universales. A consecuencia de estos aspectos mencionados, la mirada pasiva del lector y el espectador termina por convertirse en activa para el disfrute e interpretación de las piezas teatrales no convencionales. Con respecto a la expresión vanguardista en nuestra literatura, según Seda y Quiroz (2008) no se registró con claridad dicha tentativa debido a la escasez de investigadores e historiadores, y porque los autores se encontraban fuera del país o practicaban otros géneros, pero terminan por materializar un teatro nacional experimental.

Schulman aseveró, además, la peculiaridad cosmopolita<sup>2</sup> del modernismo, a partir del desapego de las importaciones peninsulares y la absorción de las demás corrientes europeas: “la exploración de nuevos senderos expresivos y el uso de renovadas formas estilísticas (...) Por eso no habría una definición capaz de precisar todos los atributos estilísticos e ideológicos” (p. 27). Consideró pertinente no precisar ni categorizar la excesiva disparidad “sincrética” de los modelos literarios, sino constituir una modalidad divergente a partir de la revisión de lo tradicional y la modernización del mundo cotidiano: “Contradicciones, antítesis y evoluciones constituyen la piedra angular del fervor modernista” (p. 47).

Por su parte, Delgado, en *Historia de la literatura republicana* (1980), señaló que dicho fenómeno literario apareció tardíamente debido a la poca capacidad de creación, lo que conllevó a no formar “una escuela o movimiento definido y unificado” (p. 96) compuesto de tres etapas: (a) “el modernismo inicial”, supeditada por la personalidad y el verbo sonoro de Chocano (p. 96); (b) “la plenitud del modernismo”, cuyas vertientes son dirigidas por la posición clasista de los arielistas y el retorno a los cimientos de la exploración formal, la contraposición académica y el acercamiento a las provincias de los colónidas (p. 98); y (c) “la evolución última”, que evidencia el vínculo con los sucesos provincianos y familiares; y la interiorización, el ensueño, la depuración estética (p. 109).

El modernismo resulta complejo y heterogéneo, no existen fronteras rígidas y es necesario considerarlo flexible en la asimilación de diferentes tendencias. Estas ideas permiten aseverar que los modernistas tuvieron la necesidad de absorber tendencias con el fin de renovar y ensayar un lenguaje artístico a nivel de la forma y el contenido. De allí que la incursión de V.G.C. en el teatro asegura la confluencia de poéticas en conflicto que responden a una intención de renovación.

<sup>2</sup> Según Rama (1970), la incorporación de Hispanoamérica a la economía capitalista, conllevó a un proceso de aceleración y sucesión de corrientes en el campo cultural que desembocó en un “isocronismo”. La tendencia anacrónica en Hispanoamérica disminuye y “el intelectual se propondrá sistemáticamente estar al día, considerando que si su arte no responde a las coordenadas europeas en cuanto a estilos y recursos literarios, no puede ser aceptado y respetado” (p. 36). Durante el fenómeno modernista, los poetas siguen de cerca las innovaciones literarias, recogen una multiplicidad de estilos, temas, otorgando una configuración sincrética.

### 3. Aproximaciones al Teatro Peruano durante el Modernismo

La crítica no demuestra un claro interés por determinar si el modernismo afectó, aportó o renovó la composición teatral peruana. A diferencia de las sendas investigaciones al verso y la prosa de la época, no revisa con profundidad los distintos discursos dramáticos de las primeras décadas del siglo XX. Solo se puede encontrar enfoques generales en torno al proceso dramático adecuados al conocido marco temporal modernista (1888-1919).

Al respecto, es oportuno mencionar el prólogo de Hesse al *Teatro peruano contemporáneo* (1963) titulado “El teatro en el Perú”. Desde su perspectiva, en los primeros años del siglo XX, la “falta de estímulo” de los “aislados esfuerzos individuales”, las dificultades para la representación de sus obras y la indiferencia del público limeño por los espectáculos teatrales no permitieron el desarrollo de una continua actividad teatral (p. 10). Sin embargo, a pesar de los remarcados obstáculos y enfrentamientos en el campo teatral, se afianzaría la actividad dramática nacional.

Igualmente, una interesante mirada acorde a los asuntos del teatro peruano lo realizó Núñez en el tercer capítulo titulado “El Teatro” en *La literatura peruana en el siglo XX* (1965). Sobre la creación dramática en las dos primeras décadas, Núñez avizoró dos direcciones de baja calidad artística: el drama romántico y la comedia costumbrista, ambas bajo la innegable expresión y trascendencia criolla, la cual produjo “con pocas excepciones, únicamente un teatro ligero, intrascendente, superficial, incurso dentro de la sub-literatura, con sentido doméstico y no siquiera regional. (...) Podría decirse que entraron luego en este siglo a una pendiente de liquidación” (p. 61).

Lo revelador, en este apartado, constituye el reconocimiento de Núñez por el impulso de una innovadora representación denominado “teatro poético” o “teatro de ideas”, debido al empleo del lirismo, cuyo esfuerzo inicial estarían en *El vuelo*, *La Mariscala* y *Verdolaga* de Valdelomar, y el intento poco escénico de *Holofernes* (1931) de V.G.C. Según Núñez, aunque se formularon juicios sobre “el exceso de la palabra poética y de la retórica” en “desmedro de la misma acción”, el teatro poético posee “el mérito de haber creado la inquietud por formas nuevas de teatro, a veces de poca acción y nada escenificables, pero en todo caso mostrativas a nuevas posibilidades” (p. 63).

Por otro lado, merece la atención el capítulo titulado “Aportes y limitaciones del modernismo” de la *Historia General del teatro en el Perú* (2001) de Aída Balta Campbell. La crítica advirtió la autonomía del modernismo en la expresión literaria por haber atenuado la

falta de autenticidad y la búsqueda de una identidad nacional. Desacreditando la generación arielista que inculcó el estilo europeo en la cultura hispanoamericana y privilegió a un sector aristocrático para el derrotero político, Balta avaló la postura intelectual modernista porque determinó una renovación literaria (p. 163).

Un dato interesante fue señalado por Balta en el capítulo denominado “La Vanguardia”, en donde aseguró el surgimiento del modernismo con la presencia de Valdelomar, autor de la tragedia pastoril *Verdolaga* al estilo de D’Annunzio, quien contribuyó a la formación de “Colónida”, grupo que carecía de un rumbo estético definido, pero que motivó a una renovación mediante el rechazo a lo superficial y lo retórico, y el acercamiento de lo provincial (p. 167). Con estas referencias, la visión de Balta sugería la existencia de una ruptura y renovación artística durante el modernismo, mas no establece la presencia de un teatro elaborado por elementos modernistas.

Una significativa aproximación a las composiciones dramáticas a inicios del siglo XX lo ha realizado Silva-Santisteban en el quinto volumen de la *Antología general del teatro peruano*. Allí estableció, de manera general, que las piezas teatrales aparecidas en el siglo XX son menores a comparación del siglo anterior debido al bajo estímulo artístico y las dificultades económicas para la representación. Esto se debió a que se consideraba la puesta en escena un “lujo social” y no una “necesidad cultural”.

En el sondeo de las obras más representativas de las primeras décadas, Silva-Santisteban mencionó, en primer lugar, la renovación del teatro costumbrista con el logro intuitivo de los diálogos y la representación social de Yerovi. Expuso la desconocida faceta teatral de Albújar con la publicación de *Desolación*, drama que incorpora ecos simbolistas. Asimismo, resaltó la tragedia incompleta de Valdelomar titulada *Verdolaga*, en donde el autor configura lo simbólico en una naturaleza de muerte y la incorporación de un “lenguaje popular” con “parlamentos enojados de la más fresca poesía en una prosa deslumbrante y con un desarrollo natural de la acción” (p. 19).

Además, el mismo crítico distinguió a *Holofernes* de V.G.C. como un texto modernista a pesar de no encontrarse dentro del rango temporal. El crítico resalta, por encima del ligero argumento y los personajes verosímiles, la pulcritud estilística de la prosa modernista percibida en los diálogos, ya que “logra con *Holofernes* lo que no lograron otros escritores coetáneos modernistas” (p. 20). Esta obra, por tanto, lo considera un modelo ejemplar para determinar un teatro peruano modernista.

Por último, Seda y Quiroz (2008) consideraron la presencia de una renovación de la escena teatral a partir de 1920, ya que los dramaturgos, hartos de las estéticas románticas, realistas y costumbristas, asimilaron nuevas tendencias expresivas debido a la influencia vanguardista de Europa, lo cual convertirá a los lectores y espectadores en entes capaces de descifrar las obras no convencionales. Los autores no tomaron en cuenta la influencia del modernismo en el teatro ni esbozaron una idea de que el modernismo encaminó la formación del teatro vanguardista ante la “falta de estudios críticos y de una historia cuidadosa y completa” (p. 16) de las actividades teatrales en los primeros años del siglo XX.

La revisión de distintas posiciones críticas permite acceder a un territorio literario casi olvidado: las piezas teatrales en el período modernista. El consenso crítico apunta a que las composiciones durante ese lapso temporal refleja un refinado proceso de creación dramática y, a la vez, poética. Por tanto, las obras teatrales de resonancia modernista concentran un esfuerzo artístico individual, siendo el grupo letrado aquel sector minoritario que comprendía el talento literario. De ahí que el desinterés del público de masas, acostumbrado a la tendencia costumbrista, romántica y realista, produjo el fracaso de las representaciones y la suspensión de las publicaciones<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Si la presencia del público da sentido a la situación dramática, el teatro está sometido al aplauso o al rechazo de los espectadores lo que conlleva al triunfo o al fracaso de la representación. No obstante, de acuerdo con Pierre Aimé (1954), hay dramaturgos que, sin transgredir los elementos teatrales básicos, se enfrentan a la complacencia pasiva de lo tradicional y a la expectación del asistente. Estos intentos revolucionarios, “destinados, al principio, a solo dirigirse a un público muy reducido” (p. 69), terminan por jerarquizar al dramaturgo por encima de las necesidades del público: “Un buen autor mediocre puede conformarse con la aplicación de fórmulas destinadas a satisfacer las necesidades mediocres del espectador mediocre. El autor genial se atreve a correr el riesgo de querer satisfacer integralmente las necesidades superiores del espíritu humano” (pp. 92-93).

#### 4. Análisis del Texto Dramático *Holofernes*<sup>4</sup>

*Holofernes*, denominado drama sincopado<sup>5</sup>, se publicó en 1931. La trama elegida por V.G.C. proviene del episodio bíblico desarrollado en *Judit*, texto hebreo aceptado por la Iglesia católica en el Antiguo Testamento<sup>6</sup>. Muy aparte de considerar o no la simpatía del autor por la religión cristiana, lo que sí se puede asegurar es el interés por adaptar al teatro un episodio histórico de la tradición del Medio Oriente, lo cual refleja, sin duda, la tendencia cosmopolita, el gusto por la cultura foránea y el ambiente exótico.

Existe una evidente diferencia entre el relato de la Biblia y la síntesis del drama en *Holofernes*. En el primer texto, el personaje Judit seduce y embriaga al general invasor Holofernes para decapitarlo. En cambio, el artificio discursivo de la fábula teatral despliega otra versión del mismo episodio bíblico: Judit, resuelta a matar al más alto dignatario del rey babilonio, lo encuentra apesadumbrado y encantador. Holofernes, por su parte, prefiere ser cercenado por aquella mujer valiente y hermosa, pero, al ver el rechazo de Judit por matarlo, ordena a su esclavo que lo decapite, no sin antes dictaminar que después entregue su cabeza a la heroína israelí.

En la pieza teatral, no se exalta el fervor religioso de la liberación del pueblo hebreo ni se pretende revivir la resistencia patriótica de Israel con un drama histórico de raigambre

<sup>4</sup> V.G.C. escribió también otras piezas teatrales en francés. En la edición de *Páginas escogidas*, se menciona la intención del escritor en estrenar *La Perrichole* y *Les plus forts*, esta última en Bruselas en 1938, pero que, por motivos personales del autor, no llegó a concretarse (p. 651). Asimismo, en 1958, publicó el esperpento dramático *¿Es la vida un sueño?*, tragicomedia española en tres actos y cuatro cuadros, bajo el sello de la editorial Garnier de París. Posteriormente, esta obra fue traducida por Mari-Blanca Gregori de Pinto en la *Obra literaria selecta* (1989). Para el presente análisis de *Holofernes*, único texto teatral en castellano, consideramos oportuno utilizar la edición presentada por Ricardo Silva-Santisteban en la *Antología General del Teatro Peruano* (2002).

<sup>5</sup> El término “drama sincopado” alude a una breve composición teatral con fuertes alteraciones rítmicas cuya intención es suspender, súbita y momentáneamente, la acción dramática.

<sup>6</sup> En la dedicatoria que precisa lo siguiente: “Este fragmento apócrifo de la *Biblia*, más verosímil que la mera verdad, está dedicado a Berta Singerman porque fue escrito con anticuadas y roncas palabras para que ella las libertara con su voz de ensalmo y vaticinio, como agua ciega, subterránea, que surge de un garganta de bronce” (p. 143), V.G.C. dejó establecido que el elemento ficticio del pasaje bíblico o “fragmento apócrifo” ha sido elaborado con la preceptiva de la verosimilitud con el fin de recrearlo a la puesta en escena.

realista; como se verá, la sensibilidad cosmopolita constituye una característica modernista valiosa para el desarrollo dramático del episodio histórico<sup>7</sup>.

#### 4.1. El espacio exótico y la añoranza por el ambiente ornamentado

A continuación, se observará el lugar imaginario propuesto en el discurso de la fábula dramática. La forma tipográfica de la acotación en la obra dramática corresponde a una deliberación estética realista que determina el diseño de la escenografía. El habla directo del autor sobre el espacio real del escenario establece el recinto de la siguiente manera:

*Tienda de campaña de Holofernes. El jefe dormita sobre pellejos de camellos y apretados vellones de oveja negra, mientras de vez en cuando el esclavo aparta alimañas y murciélagos sacudiendo el hacha resinosa*<sup>8</sup>. (p. 145)

Las indicaciones de la disposición frontal del teatro permiten construir imaginariamente el espacio de enfrentamiento o tensión entre la escena, el mundo de ficción del escenario, y la sala, el espacio de los espectadores. Además, orienta la posibilidad de visualizar una atmósfera teatral centrada en la “Tienda de campaña”. Al centrarse en dicho espacio, se puede visualizar precisos elementos icónicos de la antigua cultura de Oriente para la decoración: los “pellejos de camellos” y los “vellones de oveja negra” son los únicos objetos valiosos y preciosos que conserva Holofernes en medio de un paradójico espacio hostil formado por las “alimañas” y los “murciélagos”.

Los detalles del espacio interior se recargan con otros elementos señalados en otra acotación casi a la mitad de la obra. Estas referencias “patentes” establecen otros objetos que no se mencionaron pero que se encuentran desde el principio en una zona oscura:

<sup>7</sup> Las categorías teatrales, desarrollado por Bobes (1997), se centran en el *Texto Dramático*, producto histórico, cultural, artístico literario dispuesto a ser representado, el cual desentraña la alternancia simultánea de signos, tanto a nivel lingüístico del texto escrito como los signos no verbales del texto espectacular, que dan sentido a la pieza teatral. Este enfoque permite interpretar el sentido polivalente del texto literario dramático con categorías como la fábula, los personajes, el tiempo y el espacio.

<sup>8</sup> En las siguientes citas, todas las referencias en cursivas pertenecen al autor.

*Mientras Holofernes vuelve el rostro para buscar algún trebejo, la ajorca bárbara con que obsequiar a Judit o tal vez el vino de dátiles, un destello de luna hace rebrillar el puñal que cayó por tierra (...) la puñalada se clava en el odre que sangra su vino a borbotones. (p. 148)*

La disposición de una leve luz, que ingresa por un ángulo del escenario, evidencia también un recurso dramático cuya finalidad se centra en producir mayor expectativa. Con el indicio verbal de “destello de luna”, el espacio escénico se encontraría acondicionado por ese único ingreso de luminosidad. De esta manera, el único resplandor proveniente del ambiente externo acondiciona la mirada del espectador y configura la imaginación del lector: la tienda de campaña, si bien no está totalmente en penumbras, por lo menos acondiciona una atmósfera con iluminación nocturna.

Por otro lado, en el diálogo de los personajes se puede encontrar ciertas sugerencias en torno a otros ámbitos que amplían el espacio escénico. Las insinuaciones a contiguos espacios latentes se establecen durante la interacción de los personajes:

#### HOLOFERNES

Cruzaste por las tiendas de mis soldados, te escurriste por entre camellos insomnes que parecían tener dos jorobas, una de luz, otra de sombra... (p.145)

Estas referencias, sin duda alguna, configuran el ambiente desde una perspectiva más extensa: el recinto del general Holofernes se encuentra resguardado por las tiendas de los soldados y oficiales.

Asimismo, es posible hallar otras indicaciones semánticas en torno al pueblo ubicado en la región de “Israel”. Con agravios e insultos, Holofernes considera al pueblo lejano, “de más allá del confín”, salvaje, indefenso y cobarde, “pueblo cicatero, pusilánime, habituado al látigo de cuero y al arpa de los cobardes”, “pueblo inerme, perito en derrotas, abismado en el cieno”, “pueblo escurridizo que no sabe matar”. Incluso, se burla al considerarlo un “pueblo de poetas”.

La mirada irónica y ofensiva de Holofernes sobre el poblado israelí se contrasta de manera categórica con las pocas aclaraciones de defensa que menciona Judit. Así, considera que el pueblo de donde proviene permanece quieto, a la espera de la justicia, ya que, ya que, a partir de la terrible invasión, el pueblo y las cosechas han perecido:

### JUDIT

Mientras mi pueblo aguarda la justicia con ira y espanto, estabas tú recreándote en la añagaza, (...) tu cabeza maldita que hizo desfallecer los ojos de la viuda y afligió los términos de Israel y llenó de espinas los campos de cebada. (pp. 145-146)

A pesar de que el pueblo israelí está ubicado en una región en los confines, Judit decide encarnar el sentimiento de venganza de todos los habitantes para dar por fin muerte al sanguinario Holofernes. Esta tensión, a medida que transcurre la obra, va incrementándose. La escenografía plantea un espacio cerrado de la tienda de campaña, en donde, desde un nivel semiótico, la actitud autoritaria y dominante del General se impone, en un primer momento, sobre la valentía de una mujer.

Hay que mencionar, además, que la construcción de un espacio descontextualizado del presente, alejado de toda relación con la época, distancian al lector-espectador de la vida cotidiana. Este efecto se establece a partir del abandono convencional de lo limeño o provincial por medio de la tendencia por lo exótico, lo que le permite al autor ingresar a un ambiente de la cultura de Oriente. De esta manera, la habilidad del autor reside en tratar de que el lector construya con imaginación el espacio representado mediante las diversas aclaraciones

Establecido el espacio dramático para la escenificación, aparece otro ambiente recreado por medio de los *espacios narrados*, los cuales no son proyectados en la escena, solo aludidos durante la representación. Un ejemplo directo lo establece Holofernes cuando, al ver la hermosura de Judit, recuerda con añoranza la época en que era joven y poseía objetos preciosos:

### HOLOFERNES

(...) Juventud y verdad iban delante de mi rostro. ¡Cómo te hubiera amado entonces, dulce enemiga! Oro de Ofir y el ónice y la piedra rara para ti. Te vestiría de magnificencia y te calzaría de tejón y te ceñiría de lino; mil asnas y cinco mil becerros para tu dehesa. Tuya sería la noche, los cantores por

delante, los tañedores detrás, y en el tabernáculo de mi corazón escucharías tu alabanza en el decacordio y en el salterio, mientras los montes saltarían como carneros. (p. 149)

Al ver a su bella enemiga, Holofernes considera que los objetos exuberantes, que en otrora ostentaba, la desconcertarían. Las alusiones al “Oro” traídos de “Ofir”, los colores alternados de la piedra semipreciosa “ónice” y “la piedra rara”, revelan las joyas exuberantes que embellecerían a quien las ostente. Igualmente, el vestido “de magnificencia”, el calzado compuesto por el “tejón” con fibras textiles de “lino”, el atuendo atractivo; las “asnas” y los “becerros”, el poder adquisitivo; y los “cantores” y los “tañedores”, quienes, a la disposición del general, infunden emociones placenteras.

El despliegue de materiales exuberantes recordadas por Holofernes traslada a un momento de esplendor que contrasta con el diseño visual escénico relacionado con las señales del ocaso de poder. El espacio recordado se concentra en los elementos brillantes, las adquisiciones más extravagantes, las joyas, los artículos de decoración, los trajes preciosos, los adornos relucientes, la agradable música, elementos que determinan la majestuosidad del pasado frente al entorno adverso establecido en la representación.

#### 4.2. Evocación al pasado

El transcurso del tiempo progresivo en *Holofernes* constituye la base organizativa de la historia. En el propósito de escenificar, el lector se puede encontrar ante un suceso centrado en un pasado histórico establecido de manera escénica en el presente. Para el presente análisis, se reconstruirá el pasado que ha determinado la trayectoria vital de los personajes y delimitar el tiempo de duración de la representación escénica.

En primer lugar, se evidencian ciertos indicadores sobre el tiempo de la historia en el diálogo. En cada intervención conflictiva de los personajes se originan expresiones extensas con la finalidad de enunciar momentos del pasado, los sucesos más recientes, datos del presente y lo que podría suceder en un futuro cercano.

En el desarrollo del drama, Holofernes evoca la presteza de la fuerza juvenil, el desbarajuste de los pueblos y los asesinatos sin reparo para conseguirlo todo —“fui yo también cuando sentía en los pulsos la fiereza” (p. 149)—. Ahora, en la postrimería de la

vida, siente que su destino está sentenciado por la muerte: “no hay afán más doloroso que el del largo vivir”, “saciado estoy de años”, “de mi declinante juventud”. Por ello, tras conocer a una mujer cuyo objetivo principal es cercenarlo con una espada, deja que prosiga dicha “aventura magnífica” que culminaría con su apesadumbrada vida.

Por los parlamentos de Judit comprendemos que, desde la invasión de Holofernes, las tierras de Israel no producen ninguna cosecha, y es por ese suceso que el pueblo se encuentra ansioso de justicia: “Exprimiste senos sangrientos como racimos de uva mollar y derramaste días de aflicción sobre el pueblo de Dios para humillar su cerviz en polvo” (p. 146). Judit, quien ha crecido bajo la tiranía, decide enfrentarlo, pero al ver que el “soldadote afortunado” se ha convertido en un viejo desconsolado, desiste en asesinarlo: “Más fuerte que pedernal era su frente cuando reverdecía su soberbia, (...) Y ahora que está sumido en pesadumbre, conturba y derrota mi ánima” (p. 150).

Por otro lado, con respecto a la duración temporal de la puesta en escena, una acotación señala el ambiente nocturno: “El jefe dormita”. Esta indicación se complementa con la referencia de Holofernes al mencionar que Judit ha logrado burlar el resguardo de los soldados “entre los búhos de la sombra”. Incluso, le menciona que, luego de haber sido asesinado, podría irse “cuando el lucero de la mañana esté tan pálido”. Estos signos determinan que el encuentro de los personajes se realiza en un breve intervalo de la noche.

Se puede mencionar, entonces, que las alusiones al contexto cultural del antiguo Oriente organiza la distribución de la realidad medible objetivamente, así como la duración del diálogo de los personajes. De esta manera, el tiempo lineal histórico se desenvuelve en el momento en que Holofernes, lastrado por su historia en un presente que avanza a su deceso, se encuentra con Judit quien, luego de haber crecido con el resentimiento del pueblo hebreo, ha llegado a la tienda para asesinarlo, pero que se desconcierta al encontrarlo abatido.

Además, las acciones se esquematizan en un proceso de conocimiento establecido en un solo instante: ambos personajes se insertan en un presente escénico conllevados por un pasado favorable u hostil. Por tanto, los signos de la temporalidad se rigen al estilo realista, ya que el marco temporal se conjuga con una reproducción rígida del marco cronológico real con secuencias en un orden progresivo de la historia. De ahí que la obra profundice en el dramatismo, desplace la acción dramática y conlleve en un fatal desenlace que no es sino la muerte del protagonista.

*Holofernes* es un drama interiorizado, con un tiempo independiente, ajustado al modo en que se plantean ciertas acciones. La obra de V.G.C. no constituye principalmente un esquema causal, sino que se rige en un proceso de reconocimiento, remembranzas, impresiones y, sobre todo, enfrentamientos. Por ello, el marco temporal mantiene un orden progresivo y, a la vez, regresivo, ya que ese dramatismo, focalizado en el presente, implica rememorar situaciones que esclarezcan el pasado de los personajes.

### 4.3. La presencia del narrador

Las diversas maneras de realizar las acciones en el drama *Holofernes* pueden observarse en la representación y leerse en las acotaciones. Sin embargo, también se puede evidenciar en la obra la presencia innovadora de una acotación narrativa que facilita la construcción imaginaria y que solo puede ser advertido por el lector en el discurso dramático. Este narrador determina el comportamiento y los movimientos de cada personaje, en circunstancias en donde se requiere la anulación del diálogo, mediante un texto que refleja una preocupación por el estilo narrativo.

Obsérvese esta tendencia que va incrementándose a medida que avanza el drama. Al inicio de la pieza dramática, después de la primera acotación en que se presenta con detalles el decorado del escenario, se prosigue con la descripción del modo de expresión sosegada de Holofernes: “con los ojos entreabiertos, la voz serenísima”. Después, este pasa a un estado de ironía al ver que Judit erró en sus pretensiones de matarlo —“cambiando el tono y en voz muy baja, semiburlona”—, luego, Judit —“que deja caer el arma con un mirar de espanto” — se percató de su intento fallido, sale del escondite; en esta última parte, el narrador señala lo siguiente: “[Judit] que ha estado acezando por largo espacio, recobra luego su aliento, se pasa la mano por la frente humedecida y murmura” (p. 145). La acotación narrativa, en ese sentido, pasa a la representación escénica porque da cuenta de los cambios de actitud y expresan con claridad lo que sucede en la escena en forma verbal.

En el siguiente ejemplo, el narrador describe el desenvolvimiento y las intenciones dramáticas. Pero la amplitud de esta acotación, similar a un párrafo, alcanza una importancia relevante en la construcción de la trama, pues dirige la conducta de la acción dramática en la que ambos personajes no emiten una palabra:

*Mientras Holofernes vuelve el rostro para buscar en la sombra de su tienda algún trebejo, la ajorca bárbara con que obsequiar a Judit o tal vez el vino de dátiles, un destello de luna hace rebrillar el puñal que cayó por tierra. Cogerlo, empuñarlo y abalanzarse es todo uno para Judit. Pero Holofernes ha hurtado el cuerpo con un esguince de fiera, la puñalada se clava en el odre que sangra su vino a borbotones y la mujer de Betulia se tira al suelo, desmelenada, llorando de ira mientras Holofernes que la contempla arrobado exclama:*

#### HOLOFERNES

¡Bien clavada, mujer! Si no me aparto llega tu mano hasta el redaño. Déjame besar esa mano valiente.

*Prolongado silencio: El esclavo que acudió al ruido, queda en el umbral, con la espada en alto como el ángel en la puerta del Paraíso. El odre de vino sigue vaciándose como una herida. Judit sale del breve letargo para mirar en pecho y brazos los collares y ajorcas con que Holofernes, de rodillas al lado suyo, está adornando su miseria. (p. 148)*

La amplia acotación presenta con precisión rasgos de una prosa poética. La habilidad del escritor se orienta en la posibilidad imaginativa en el movimiento de Holofernes en busca de un objeto mientras Judit pretende incrustarle el puñal en la espalda. Lo más interesante es que el narrador omnipresente presenta una visión personal de lo que puede estar sintiendo Judit al mencionar lo siguiente: “Cogerlo, empuñarlo y abalanzarse es todo uno para Judit” (p. 148). A partir de su propio enfoque, el narrador describe objetivamente hasta que, luego del prolongado silencio, vuelve a detallar la escena mediante imágenes: el esclavo con la espada, la caída gradual del vino a causa del puñal, y el letargo de Judit que termina mirando la vestimenta de Holofernes quien se ha arrodillado a su lado.

Asimismo, se puede encontrar otras acotaciones extensas con la misma carga poética: el proceder de Holofernes (“con los ojos fijos en el ángulo de tinieblas de la tienda, escrutando su vida pasada”), el movimiento de Judit (“que ha adivinado se abalanza a atajar al esclavo) y del Esclavo (“Este y su amo se escurren”) (pp.150-151).

La presencia de una acotación narrativa se destaca como un elemento vital en la creación ficcional del drama. Así, al llegar al desenlace de la historia, son suficientes los elementos expresados en el texto teatral. De manera no verbal, visual y acústica, la obra conduce a un trágico final:

*(Holofernes, que ha estado escuchando como enajenado, hace una seña al esclavo que obedece).*

JUDIT, *tras la puerta, de hinojos, ululando con las dos manos sobre el rostro convulso.*

¡Me han matado a mi poeta, me han matado a mi poeta! (p. 152)

El diálogo queda interrumpido con la extensa inserción de la acotación, evidenciando una prosa refinada, elegante y poética, y el ideal de espectáculo de V.G.C. La intervención del narrador profundiza la acción dramática, anuncia el modo y el tono de habla, las posturas adecuadas, las distancias entre los personajes, entre otros.; aspectos que deberán ser puestos en escena. De ese modo, la serie de hechos en escena, con la única necesidad de gritos de Judit al final del acto, permite el desarrollo de acciones y reacciones hacia una tragedia. Así, la obra concluye con un golpe repentino que desconcierta al espectador.

#### 4.4. Personajes modernistas

A continuación se analizará a los protagonistas del drama *Holofernes*. La lista de los personajes revela nombres propios de valor indicativo que proporcionan información previa al lector: “Judit de Betulia” y “Holofernes, general de Nabucodonosor”, además de “Un esclavo negro” que está presente durante la obra sin emitir ninguna palabra, pero que colabora con ciertas acciones. Este último no prescinde de su funcionalidad, pues se encuentra siempre resguardando a Holofernes, y no evidencia un desarrollo de sus cualidades interiores ni exteriores. Por ello, se le asigna un nombre genérico de “esclavo”, simple espectador de los sucesos con la única función de proteger y aceptar las órdenes del general<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> En el estudio preliminar del primer tomo de la *Narrativa completa* (2011) de V.G.C., Valenzuela esclarece

#### 4.4.1. *Judit, la mujer fatal*

Judit, proveniente de Betulia, está decidida en asesinar a Holofernes, el invasor homicida que arrasó con el territorio hebreo. Tras haber crecido entre el desconsuelo del pueblo, el ánimo por conseguir venganza acrecienta el furor de su espíritu (“se levantaron mis vértebras con la fortaleza de mi Hacedor”). Decide emprender el viaje hacia el campamento del general, se escabulle entre los guardias, “con los velos de los menesterosos”, “con el odre y la espada bajo el andrajo”, e ingresa sin complicaciones a la tienda de campaña; pero, al desenfundar la espada, no logra decapitar al general.

Al encontrarse a la merced de Holofernes, este le menciona que su llegada había sido planeada. Esto le produce una profunda decepción, incluso se horroriza pensando en que podría ser sometida por el “bárbaro hirsuto”. Sin sucumbir al miedo de morir en manos del adversario, acepta con determinación recibir el castigo: “desanuda con tu mano mi cabellera o desata mi cinto de virgen, no me harás hincar la rodilla en la piel de tu lecho” (p. 147). Con estas rotundas palabras, Judit admite su derrota sin doblegarse.

La pretensión de Judit (conseguir venganza y restituir la atroz situación del pueblo israelí con la muerte del enemigo) constituye una acción deliberada, aislada e individual, la cual la convierte, para Holofernes, en una fémica fascinante, inhallable, totalmente exótica, que cualquier sujeto quisiera contemplar. Cautivado por la belleza y la audacia de Judit, menciona que su deseo era morir en “manos de mujer, de mujer hermosa. ¡Qué delicia!” (p. 145). Sorprendido por el arrojo desinteresado y el hermoso semblante, no oculta su consternación de no haber poseído mujer de tal prestigio: “¿Son así todas las hebreas? ¡Por Jehová, he perdido la mitad de mi vida sin gozarlas!” (p. 146).

---

la influencia del modernismo, en su variante decadentista, hacia una preferencia exótica en la narrativa de ficción. Valenzuela determina que la literatura francesa del siglo XIX conlleva a V.G.C. mantener una vertiente decadentista y una mirada exotista desde *Dolorosa y desnuda realidad*. Esta tendencia explica que “Ventura cumplía, a su modo, y con sus limitaciones, la tarea de alimentar la imaginación de un país para el cual el Perú era un mito y una leyenda” (p. 13); además, el mismo Valenzuela resaltó el soporte cosmopolita de lo extranjero y lo exótico del ambiente nativo, identifican la postura de V.G.C. La obra de V.G.C es más el reflejo de una “actitud o sensibilidad frente al mundo” (p. 21) que la adaptación de diversos valores del código estético modernista, pues refleja “su praxis en el ejercicio absoluto de la libertad” (p. 21), en la representación de lo inexplorado y el sujeto exótico, misterioso y peligroso, con la necesidad de exhibir una imagen universal desde una posición del visitante.

Las adulaciones de Holofernes colocan a Judit como una mujer esplendorosa. En varias ocasiones, el general se expresa con delicadeza al referirse a tan extraordinaria dama: “una luz en la cuenca de los ojos”, “Me interesa mucho tu canto”, “mujer sublime!”, “tan hermosa enemiga”, “no solo me plugo en ti la belleza sino el ardimiento”, “la inflexión tan blanda de tu voz”, “la sublime promesa de tu carne”. Con estas indicaciones, Judit se convierte en una mujer fatal, letal para cualquiera que desee enfrentársele, pues logra deslumbrar por su beldad y coraje.

#### 4.4.2. *Alusiones al comportamiento decadente de Holofernes*

Las primeras referencias discursivas sobre Holofernes construyen la apariencia de un ser poderoso y despiadado. En el encuentro en la tienda de campaña, Judit lo considera un personaje cruel que ha oprimido y destruido sin tregua la tranquilidad de los pueblos hebreos. Son varios los términos ofensivos que Judit pronuncia: “enemigo de Israel”, “tu cabeza maldita”, “bárbaro hirsuto que devora animales impuros, y que hiede a leche vinagre de camella”, “soldadote afortunado”, “perverso, hijo de Belcebú” (pp. 145-146).

Los lamentables sucesos o sometimientos que ejecutó Holofernes a los hombres y mujeres de Betulia en su juventud son narrados por él mismo sin remordimiento. Nótese que, en el momento de la explicación, los detalles se ven cargados de un contundente sentido erótico: “Mírame esa cicatriz del dedo meñique, una mordedura... Era aquella tan bravía que le arranqué la cabellera sin que profiriera un solo grito. Cuando hube quebrado el hueso de su canilla, mordió su propia lengua y me la escupió para desdeñarme” (p. 147), pues “sentía en los pulsos la fiereza de estrangular leones” (p. 149).

Judit, por su parte, agrega otras imágenes perturbadoras: “Exprimiste senos sangrientos como racimos de uva molla y derramaste días de aflicción sobre el pueblo de Dios”, “cuando estrellaba él contra las piedras los niños de Betulia y derramaba su querella en la tierra de los vivientes”. Por eso, los acontecimientos que recuerda Holofernes y rememora Judit determinan la presencia de un individuo inhumano e insensible.

No obstante, esta impresión autoritaria y violenta que se forma en torno a Holofernes, determinado por reminiscencias colocadas estratégicamente en los parlamentos, se disminuye de manera gradual conforme avanza la obra. Holofernes confiesa que, después de varios años de libertinaje sexual y goce absoluto (“Cobijado he, bajo mi tienda, a mujeres

de senos lustrosos y dorados”), solo percibe el desencanto de la vida por encontrarse viejo e indica que su última voluntad es esperar una muerte digna que le permita mantener el honor. Así, al ver a Judit, percibe su ansioso desenlace, pues se sorprende de esa energía juvenil, ese mismo arrojo con que devastó las tierras de Israel: “y ahora, tarde, te veo venir, imagen de mí mismo, sombra que acude en las noches cálidas a visitar a los vivientes” (p. 150).

En ese sentido, la historia del drama gira para mostrar una imagen derrotada de Holofernes, pues, tras experimentar los placeres y la lujuria, se encuentra desconsolada ante las pocas esperanzas de vida. El perfil decadente del general, por tanto, se resalta en el continuo ánimo por morir, pero no de manera natural ni bajo la vil traición de los oficiales, sino con dignidad a manos de tan digna belleza: “morir a manos de mujer, mujer hermosa” (p. 145), “he de abandonar esta batalla antes de que llegue día en que mis jóvenes capitanes empuñen mi espada para agobiarme, (...) No, ni los hombres ni la muerte, nadie habrá envilecido el orgullo de mi declinante juventud” (p. 151).

#### 4.4.3. *El sensualismo decadente de Holofernes*

Hemos mencionado que las adulaciones de Holofernes manifiestan la admiración por la audacia y el propósito de Judit; pero, conforme se desarrolla el drama, estos elogios la vuelve más frágil, incluso termina por cambiar de parecer. Este aspecto se manifiesta luego de haber sido perdonada por el mismo general, tras los dos intentos fallidos de asesinato (con la espada y con el puñal). Ante esa insospechada compasión, Judit desiste en matarlo, pues advierte una candidez que la deleita: “¡Qué suave arrullo es tu voz cuando languidece! Se parece a todos los suspiros del mundo juntos”, “Como los profetas habla, como los reyes enamorados. ¿No profiere éste parábolas?” (p. 149).

Judit comprende que no se encuentra con el despiadado y joven Holofernes de antaño, sino con un perfecto desconocido. El extraño comportamiento de quien por años era su adversario, produce estupor y desconcierto en su conciencia: “¿Cómo es posible que el enemigo de Israel...?” (p. 149). Esta sorpresa inexplicable, origina una enigmática atracción que la mantiene cautivada por el comportamiento elegante y las refinadas declamaciones de quien fue su enemigo: “Suave como de tórtola es su voz oscura de profecías” (p. 150).

De esta manera, frente al viejo y desconsolado Holofernes, decidido a morir, se encuentra la valiente y hermosa joven: “Tienes tú el rocío de tu juventud y mis pies

descienden a la muerte”, “comí mi pan con temblor y bebí mi agua con estremecimiento”, “mi corazón fornicario está herido dentro de mí”, “la carcoma del triste” (p. 149). Al comprender que lo único que no maneja bien Judit es el vaivén de la espada, Holofernes le indica cómo empuñar el arma —“Más arriba, mujer, curvando apenas el brazo como la cítara... de un solo tajo valiente” (p. 148)— y le avisa que si no logra cercenarlo su esclavo le ayudará a fin de que lleve su cabeza hacia la “indecente Israel”.

Holofernes imagina el regreso triunfante de Judit: mostrar como trofeo la cabeza desangrada del enemigo, el regocijo y la celebración de los pusilánimes e indecentes hebreos que no merecen la gloria porque no supieron enfrentarse en las contiendas. Por ello le exige a Judit que cuando les muestre su cabeza la bese para humillarlos. Totalmente consternada por las enunciaciones y la armonía de esas palabras, Judit considera que ese injusto soberano es en realidad un poeta. De allí que, cuando Holofernes decide ser decapitado por el esclavo eunuco, Judit con desesperación se dispone a detenerlo, pues siente que ha encontrado al ser amado: “No, amado mío, espera, aguarda, dame siquiera a beber tu boca”, “amado mío, esposo mío; no puedo tolerar que mueras... Mi cuerpo será tuyo, pegado a tu dulzura”. Así, al retirarse Holofernes con el esclavo, Judit enuncia de manera reveladora lo siguiente: “¡Me han matado a mi poeta, me han matado a mi poeta!” (p. 152).

Con estas indicaciones se puede señalar que Holofernes representa al decadente sensualista. La construcción de una imagen de artista decadente, detallado como un personaje altivo sumido en lo perverso, en los privilegios del vicio y el exceso; un ser atraído por el goce fino y enfermizo de la muerte digna, incitado a que se realicen actos perversos incluso después de ser decapitado, varía a medida que la tensión se incrementa.

Holofernes se encuentra en un presente que modifica su personalidad, al extremo de ser considerado un “poeta” por la maravillosa manera de expresarse, por la voz de esteta con sus pocas fuerzas. Al final de la interacción con Judit, convencida de que se trata de un sujeto virtuoso, el tono de la obra conmociona al lector: tras varios años de lujos, Holofernes pasa de ser visto como enemigo a una víctima del tiempo que acepta la innegable muerte. De ese modo, el personaje que se presenta con una postura intimidante, lleno de pasiones ocultas, acepta su trágico destino y termina suicidándose ante el desvarío amoroso de una mujer hermosa.

La pieza teatral sorprende al lector-espectador al revelar el comportamiento de Holofernes. Luego de describir las diversas referencias históricas, logra desconcertar al público al revelar que Holofernes posee una conducta refinada y, sobre todo, un lenguaje

poético. De esta manera, en la interacción de ambos personajes, V.G.C. consigue diversos impactos emocionales, efectos sorprendidos que marcan el sello personal hasta el término trágico de la obra.

#### 4.5. El ritmo paralelístico en la prosa poética<sup>10</sup>

En este segmento se analizará, desde un enfoque del elemento rítmico de la prosa, algunos fragmentos del diálogo de *Holofernes*. Para el presente enfoque analítico, se han escogido interesantes trozos textuales del diálogo, es decir, momentos clave en la puesta en escena donde los personajes expresan de manera cuidadosa sus sentimientos, describen una referencia imaginativa o concentran una tensión dramática. No hay duda de que la presencia del ritmo en *Holofernes* constituye un aspecto fundamental en el proceso de elaboración creativa. Si bien se visualiza un tono narrativo en los diálogos de los personajes, debido a la tendencia poética del modernismo, es posible encontrar un registro constante de ritmos paralelísticos en las descripciones<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Para el presente análisis del ritmo de la prosa en los diálogos teatrales contamos con los lineamientos propuestos por Paraiso en *Teoría del ritmo de la prosa* (1976). Según Paraiso, la prosa posee un ritmo basado en la síntesis de la forma de la expresión y en la forma del contenido. El análisis de la prosa debe ser revisado mediante tres categorías del ritmo dependiendo la tendencia rítmica, a saber: (a) el ritmo lingüístico, concerniente a la reiteración de las unidades lingüísticas estructuradas en líneas melódicas de entonación; (b) el ritmo tonal, generado por la reiteración de tensiones y distensiones orgánicas de uno o varios esquemas melódicos ascendentes y descendentes (el tonema ascendente anuncia una idea y mantiene la tensión, mientras que el tonema descendente satisface la espera para concluir la oración); y (c) el ritmo de pensamiento, constituido en la reiteración de elementos semánticos como la repetición de frases, palabras o esquemas sintácticos, y el paralelismo, motivado por representaciones psíquicas reiterativas.

<sup>11</sup> Zaldumbide (1989) consideró a V.G.C. un “apasionado músico del verbo” derivado de la influencia simbolista: la cualidad sensible de la prosa evidencia una “melodía continua”, un “magnífico instrumento” sin “la menor claudicación de ritmo, la más ligera vacilación en el corte de las frases”; es decir, “la prosa desenvuelve sin tropiezo su cadencia sucesiva y larga, diversa y una, sin jamás faltar a la ley de su oculto número” (pp. 1035-1036). Asimismo, Luis Humberto Delgado, en “Ventura García Calderón, el mejor cuentista peruano”, de la edición de Zaldumbide, resaltó la belleza imaginativa y el estilo musical de la prosa de V.G.C.: “es de temperamento lírico, vibrante e inflexible, agudo y sonoro. (...) Su verbo es diáfano y suelto, imponente y caudaloso, a la vez que comprensivo y acogedor” (p. 1087).

## POSIBILIDAD DE UN TEATRO MODERNISTA PERUANO

Para evidenciar esta intención poética en el desenlace de la obra, que es el segmento de mayor tensión dramática, conviene utilizar un modelo tipográfico en donde se debe leer de arriba abajo y de izquierda a derecha, resaltando los elementos paralelísticos, indicándolo mediante separaciones y trazos los respectivos sintagmas. El empleo de este procedimiento lógico de similitud y enumeración de las frases, sea fónico o de sentido, refuerza la carga semántica, ampliando los matices sentimentales y nostálgicos en los enunciados de los personajes, confirmando una rotunda condición poética en ciertos fragmentos de la pieza dramática. Así, para terminar el presente análisis del ritmo paralelístico de la prosa poética, se apelará al último diálogo de la pieza teatral que constituye el instante en que Holofernes decide quitarse la vida:

### HOLOFERNES

[ Suave como un exquisito veneno,  
suave y sutil como el áspid.  
Solo el racimo de tu viña quisiera yo probar

[ si no fuera tarde,  
si las estrellas del alba no me enseñaran  
la rata.

En plena fuerza y vigor de mis pulsos he de abandonar esta batalla antes de que llegue [el] día en que mis jóvenes capitanes empuñen mi espada para agobiarme, cuando miro todavía en ojos de mujeres la humedad de las lágrimas... Gracias, Judit,

[ por la inflexión tan blanda de tu voz,  
por la sublime promesa de tu carne.

[ No,  
ni los hombres  
ni la muerte,

nadie habrá envilecido el orgullo de mi declinante juventud. (*En voz baja al eunuco*). Coge tu espada y siégame la cabeza de un solo tajo.

JUDIT, *que ha adivinado se abalanza a atajar al esclavo. Este y su amo se escurren, dejándola encerrada en la tienda.*

No, amado mío, [ espera, aguarda, dame siquiera a beber tu boca; tengo sed.

[ Espera, aguarda siquiera algunas horas,

[ amado mío,  
esposo mío;

no puedo tolerar que mueras...Mi cuerpo será tuyo, [ pegado a tu dulzura  
como el recental a la parida.  
[ Y verás mis pechos tan blancos  
como los lirios de los prados;

mi arrullo de torcaz para tu oído y delante de ti el perfume de mis sobacos. Compadécete de mi soberbia derrotada, a tu merced, amado mío.

(*Holofernes, que ha estado escuchando como enajenado, hace una seña al esclavo que obedece*).

JUDIT, *tras de la puerta, de hinojos, ululando, con las dos manos crispadas sobre el rostro.*

[ ¡Me han matado a mi poeta,  
me han matado a mi poeta! (pp. 151-152)

Al poner atención en el ritmo paralelístico dentro del ritmo estructural, se puede hallar que el tiempo narrativo está delimitado por la linealidad porque se centra en la última interacción de los personajes. No obstante, el tiempo lineal contiene un tempo enlentecido por el esfuerzo de antilinearidad, evidenciado en las reiteraciones y en la ausencia del movimiento escénico. Este procedimiento termina por instaurar una dimensión poética de la prosa: sin renunciar a la linealidad, las acciones se congelan con el fin de enfatizar los enunciados descriptivos; así, la carga poética se exterioriza en el momento final en que Judit cierra la obra con una frase reiterada: “¡Me han matado a mi poeta, me han matado a mi poeta!” (p. 152).

La pieza dramática puede considerarse una adecuada apuesta modernista por emplear una prosa artística en los parlamentos. Los recursos retóricos enriquecen las clasificaciones del ambiente y el comportamiento de los personajes: las imágenes descriptivas y sensitivas en las analogías y la repetición de frases, elevan las posibilidades estéticas del diálogo. Cumplen, además, el anhelo de brindar un modelo teatral más poético.

## 5. Conclusiones

Tras el presente estudio, se puede evidenciar que durante años se determinó la contundente estampa modernista en los géneros literarios con excepción a la producción teatral. A pesar de los loables esfuerzos de un acreditado y minoritario sector académico, la visión crítica ha permanecido sosegada ante las tentativas dramáticas. Por ello, es importante remarcar que se ha ido restituyendo, de manera paulatina, este vacío de nuestra dramaturgia con el empleo de comentarios favorables y aproximaciones interesantes, así como hallazgos y publicaciones en antologías y recopilaciones.

Cabe señalar que la crítica no evidencia una inquietud o preocupación por el quehacer modernista en el texto dramático durante el modernismo. No encontramos un trabajo cuya rigurosidad académica explique dicha problemática. Si bien se reconoce la presencia de obras relacionadas al gusto del público común, no se ha comprendido, registrado o sopesado el valor de las piezas teatrales elaboradas en la época mencionada.

De igual modo, la supuesta ausencia de un teatro modernista, en el contexto de la tendencia del modernismo en las letras peruanas, radica en que las puestas en escena del

siglo XX todavía se encontraban regidas por los mecanismos tradicionales del XIX. Las representaciones cotidianas de las compañías extranjeras y la poca exigencia del público espectador no permitieron visualizar una notoria asimilación de las nuevas tendencias dramáticas europeas. Entender el teatro peruano con esta percepción modernista permite comprender la presencia de diversas orientaciones poéticas que serán de vital contribución para el emprendimiento de nuevos rumbos dramáticos.

V.G.C. es principalmente un reconocido poeta y cuentista modernista. Con la intención de abordar todos los géneros literarios con la misma calidad artística, emprendió el quehacer dramático sin descuidar la estructura teatral para una posible puesta en escena con énfasis en el replanteamiento estético teatral, correspondiente a su inquietud artística. Sin embargo, su pieza teatral no fue valorada en su momento por estar dirigida especialmente a un cenáculo intelectual, en vez que a la masa popular.

Asimismo, mediante el análisis semiológico se ha demostrado que el drama sincopado de V.G.C. alberga una referencia decadentista en los comportamientos de los personajes, así como elementos propios del modernismo: este, sin duda, se aleja de la composición tradicional y apuesta por una renovación teatral. El resultado de los análisis proporciona un lineamiento teatral que establece el despojo progresivo del peculiar estilo tradicional hacia una apuesta innovadora. Esta labor técnica del escritor, por tanto, no fue improvisada ni posee una carencia de significado o de organización.

El empleo magistral del ritmo se presenta como un elemento importante en el texto dramático de V.G.C. Con el análisis rítmico en los diálogos se expuso la deliberada elaboración de la prosa poética, manifestada en el enriquecimiento de los adjetivos del lenguaje, las imágenes descriptivas y sensitivas. El manejo del ritmo en la prosa en los diálogos teatrales produce un efecto artístico en el momento de la puesta en escena y lo convierte en un producto estético a diferencia de las formas poéticas empleadas en su época.

El énfasis por encumbrar una innovadora forma dramática por medio del eje temático y el ritmo, logran modificar el modelo textual dramático, dirigiéndose a una configuración discursiva que avanza de manera simultánea hacia diferentes modos discursivos. Esta modalidad, entonces, no constituye una crisis teatral, sino una experimentación reformadora del sistema dramático tradicional. Por tanto, el modernismo en el teatro peruano permitió la reconfiguración, la renovación y el rediseño de tendencias estilísticas, siendo visible en el análisis de los elementos dramáticos y en el manejo del ritmo en *Holofermes*, pieza teatral creada sin titubeos y con firmeza poética.

## Referencias

- Aíme, P. (1954). *El teatro y el espectador* (Trad. A. Maudet). Buenos Aires, Argentina: Troquel.
- Balta, A. (2001). *Historia General del teatro en el Perú*. Lima, Perú: Universidad de San Martín de Porres.
- Bobes, M. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid, España: Arco/ Libros.
- Delgado, H. (1947). *Ventura García Calderón*. Lima, Perú: Latino América.
- Delgado, H. (1989). Ventura García Calderón, el mejor cuentista peruano. En V. García Calderón, *Obra literaria selecta* (pp. 1087-1088). Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Delgado, W. (1980). *Historia de la literatura republicana*. Lima, Perú: Rikchay Perú.
- García Calderón, V. (1947). *Páginas escogidas*. Madrid, España: Javier Morata Editor.
- García Calderón, V. (2002). *Holofernes*. En R. Silva-Santisteban (Ed.), *Antología General del Teatro Peruano. Teatro Republicano (Siglo XX-1)* (T. V) (pp. 139-152). Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Hesse, J. (1963). El teatro en el Perú. Prólogo. *Teatro peruano contemporáneo* (2.<sup>a</sup> ed.) (pp. 9-26). Madrid, España: Aguilar.
- Núñez, E. (1965). El teatro. *La literatura peruana en el siglo XX* (pp. 60-70). México, D.F., México: Pormaca.
- Paraíso, I. (1976). *Teoría del ritmo de la prosa*. Barcelona, España: Planeta.
- Rama, Á. (1970). *Rubén Darío y el modernismo: circunstancia socio-económica de un arte americano*. Caracas, Venezuela: Universidad Central de Venezuela.
- Reverte, C. (2006). *Teatro y Vanguardia en Hispanoamérica*. Madrid, España: Iberoamericana.
- Schulman, I. (1969). *El modernismo hispanoamericano*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Seda, L. & Quiroz, R. (Eds.). (2008). *Travesías trifrontes. El teatro de vanguardia en el Perú*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Silva-Santisteban, R. (Ed.). (2002). *Antología general del teatro peruano. Tomo V: Teatro republicano – Siglo XX-1*. Lima, Perú: Banco Continental, Pontificia Universidad Católica del Perú.

POSIBILIDAD DE UN TEATRO MODERNISTA PERUANO

- Valenzuela, J. (2011). La experiencia narrativa de Ventura García Calderón: del decadentismo modernista a la cuentística del exotismo regionalista. En V. García Calderón, *Narrativa completa*. (T. I) (pp. 9-61). Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Zaldumbide, G. (1989). Ventura García Calderón. En V. García Calderón, *Obra literaria selecta* (pp. 1033-1058). Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.