

FARSA, CARNAVAL Y CORTE EN AMOR, GRAN LABERINTO DE SEBASTIÁN SALAZAR BONDY*

Luis Tadeo Valverde Molina**

Universidad de Salamanca

t.valverde@usal.es

Fecha de recepción: agosto de 2023

Fecha de aceptación: diciembre de 2023

Resumen: Este artículo tiene como objetivo central explicar el uso del subgénero de la farsa en la pieza teatral *Amor, gran laberinto* (farsa en dos actos y un epílogo) del dramaturgo peruano Sebastián Salazar Bondy. Proponemos contextualizar la pieza en los primeros años

* Este trabajo se ha beneficiado de las ayudas de I+D+i «MANOS. Ampliación y exploración de la base de datos de manuscritos teatrales áureos (ASODAT Tercera Fase)» (ayuda PID2022-136431NB-C61 financiada por MCIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER «Una manera de hacer Europa»).

** **Luis Tadeo Valverde Molina** es investigador predoctoral contratado por la Universidad de Salamanca. Cursó estudios de Máster en Patrimonio Textual y Humanidades Digitales en la Universidad de Salamanca (2020). Es licenciado en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispánica por la Pontificia Universidad Católica del Perú (2017), donde se desempeñó como predocente del Departamento de Humanidades en el período 2016-2019. Miembro del Grupo de Investigación y Edición de Textos Coloniales Hispanoamericanos (GRIETCOH) de la Pontificia Universidad Católica del Perú desde 2017. Actualmente elabora la tesis doctoral titulada *Estudio y edición del teatro breve virreinal peruano de los siglos XVI al XVIII* como parte del programa de doctorado en Tradición Literatura, Cultura Escrita y Humanidades Digitales de la Universidad de Salamanca.



de una generación fundacional para la dramaturgia peruana de la primera mitad de siglo XX, marcada por el apoyo institucional estatal y la tensión entre la nueva dramaturgia y las propuestas estéticas de inicios del siglo. Asimismo, realizaremos una delimitación de las propuestas estéticas del subgénero farsesco en el teatro para entender sus particularidades en relación con la comedia y la tragedia. Por último, analizaremos escenas clave de *Amor, gran laberinto* para ilustrar los recursos empleados por el dramaturgo en la composición de esta farsa. Concluimos que Salazar Bondy realiza un experimento dramático singular al servirse de la estética de lo grotesco para evaluar los límites de la representación y caracterización de personajes en una farsa que, haciendo uso de sus recursos teatrales, logra expresar un conflicto dramático sin comprometerse a la univocidad.

Palabras clave: Teatro peruano, siglo XX, Salazar Bondy, farsa teatral.

FARCE, CARNIVAL AND COURT IN *AMOR, GRAN LABERINTO* BY SEBASTIÁN SALAZAR BONDY

Abstract: This article aims to explain the use of the farce subgenre in the play *Amor, gran laberinto* (farce in two acts and an epilogue) by Peruvian playwright Sebastián Salazar Bondy. We propose to contextualize the piece within the early years of a foundational generation for Peruvian dramaturgy in the mid-20th century, characterized by state institutional support and the tension between new dramaturgy and earlier aesthetic proposals. Additionally, we will delineate the aesthetic proposals of the farcical subgenre in theater to understand its particularities in relation to comedy and tragedy. Finally, we will analyze key scenes from *Amor, gran laberinto* to illustrate the resources employed by the playwright in composing this farce. We conclude that Salazar Bondy conducts a unique dramaturgical experiment by utilizing the aesthetics of the grotesque to assess the limits of representation and characterization of characters in a farce that, through its theatrical resources, manages to express a dramatic conflict without committing to a singular interpretation.

Keywords: Peruvian theatre, 20th century, Salazar Bondy, theatrical farce.

1. Introducción

La determinación histórica de la dramaturgia peruana del siglo XX puede entenderse, en términos que Sánchez Piérola Vega, como la conjunción de dos momentos fundacionales en la historia de la literatura peruana (2018, p. 269-275). Según esta cronología, el primer momento se halla definido por un distanciamiento de la escritura de la capital peruana y la revitalización moderna del teatro quechua. Este momento se inicia a partir de la dramaturgia de los cuzqueños Nicanor Jara (1872-1960) y Luis Ochoa (1890-1939), a través del drama quechua *Sumaq'ika* (1899) y la tragedia en tres actos *Manco II* (1921), respectivamente. Décadas después, este primer impulso fundacional continuaría en el teatro ayacuchano conformado por las dramaturgias de Moisés Cavero Cazo (1885-1972), José Cavero León (c. 1912-2006) y Olinda Chávez de Vivanco (s. f.). Las poéticas teatrales de este primer período fundacional transitan desde la herencia del romanticismo del siglo XIX, expresado en el marco emocional de los personajes autóctonos, hasta un nacionalismo de las piezas de ambientación incaica. Finalmente, se formula una poética afín al indigenismo y encarada a la interrogante por el lugar de la cultura indígena en la modernidad literaria y el proyecto de identidad nacional.

Notable contraste existe en el segundo momento fundacional, conformado principalmente por tres dramaturgos limeños: Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), Juan Ríos Rey (1914-1981) y Enrique Solari Swayne (1915-1995). El contraste no se da únicamente porque la producción teatral estableció un núcleo en la urbe limeña, sino por la transición a diferentes subgéneros teatrales. Mientras que la vertiente cuzqueña y ayacuchana empleó el drama quechua con ánimo de teatralizar episodios de la historia del imperio incaico, la escritura de los dramaturgos limeños adoptó diferentes formas del género dramático y cómico, con diversidad de materias para su composición. A lo largo de dos décadas (1946-1966), el corpus de piezas teatrales de estos dramaturgos fue ingente y gozó de libre inspiración para dramatizar tanto sobre temáticas del canon occidental como sobre episodios de la tradición y presente nacional.

Precisamente, el año de 1946 constituye el comienzo de una de las iniciativas culturales más explícitas en favor de la producción teatral peruana de primera mitad del siglo XX. Bajo la iniciativa del Departamento de Teatro de la Dirección Artística y Extensión Cultural, se convocó al primer Concurso de Autores Teatrales, certamen que tuvo como objetivo central convocar oficialmente la escritura de dramas y comedias para

su reconocimiento y consecuente representación en los principales escenarios limeños¹. En la primera edición de este primer concurso, el jurado calificador² otorgó los primeros premios en la categoría de “drama” a las obras *Don Quijote*, de Juan Ríos Rey, y *Esa luna que empieza* de Percy Gibson Parra. La primera fue alabada por su “profundo conocimiento de la estructura moderna del drama” (Barrenechea et al., 1947, p. 324) y la segunda por su “especial atmósfera de poesía afín al paisaje de nuestra costa y que le da así tonalidad peruana a la vez que esencia universal” (Barrenechea et al. 1947, p. 324). La siguiente edición, celebrada al año inmediato, declaró como desierto el premio reservado para la categoría de “comedia dramática”, y en cuanto a la categoría de “género cómico”, esta se otorgó por unanimidad a la farsa *Amor, gran laberinto*, escrita por Sebastián Salazar Bondy, con un fallo que elogiaba en ella “su calidad literaria, su vena cómica y la riqueza de su lenguaje poético” (1947, p. 325)³. Estos primeros premios nacionales de teatro consolidan, en un pareado autorial, tanto la *opera prima* de Juan Ríos Rey como de Sebastián Salazar Bondy⁴, inaugurando así ese segundo momento fundacional para la dramaturgia del Perú

¹ Un año atrás, en 1945, el gobierno de José Luis Bustamante y Rivero y la alianza partidaria del Frente Democrático Nacional promulgaron la ley 10307, creada para la promoción institucional del teatro en cooperación con entidades como el Consejo Nacional del Teatro, la Compañía Nacional de Comedias (CNC) y la Escuela Nacional de Arte Escénico (ENAE). La iniciativa, aunque duraría décadas, se transformó a lo largo de los años y fue sacudida por la precariedad estatal, las disputas intelectuales y el influjo de la censura sobre los textos y representaciones.

² Para la primera edición del Concurso de Autores Teatrales, el tribunal de especialistas estuvo conformado por los intelectuales José Gálvez Barrenechea, Luis Alberto Sánchez, Manuel Beltroy Vera, Augusto Tamayo Vargas y Luis Fabio Xammar, y dio fallo el 21 de mayo de 1946. La edición del año siguiente congregó como jurado a Enrique Ledgard Jiménez, Julia Prilutzky Farny, Abelardo Sánchez León, Guillermo Carnero Hoke, Manuel Solari Swayne, Jose Chioino Marsano y Raúl Deustua, con fallo firmado el 20 de marzo de 1947.

³ El fallo del jurado no estaba exento de objeciones a ciertos elementos incluidos en las obras teatrales, como es el caso de *Don Quijote*, observada por la “crudeza de ciertos pasajes”, o *Amor gran laberinto*, a causa de la “crudeza adjetiva en algunos pasajes de la farsa, que no añaden valor substancial a la obra” (1947, 324-325). La decisión final sobre estas objeciones se transmitía al Departamento de Teatro para ser resueltas con miras a la representación teatral, dando evidencia de un ejercicio blando de censura preventiva.

⁴ Salazar Bondy sería galardonado un total de tres veces en los Premios Nacionales de Teatro: *Amor, gran laberinto*, farsa en dos actos, en 1947; *Rodil*, drama en tres actos, 1952; *El rabadomante*, pieza en un acto, en 1965 (reconocimiento póstumo).

del siglo XX con dos rasgos distintivos: escritura y representación afianzadas en la capital y estimulada por el amparo institucional que estos certámenes otorgaban.

Tomando en cuenta este viraje hacia la capital y las influencias en la composición de dramas, los párrafos siguientes buscarán explicar la poética de Sebastián Salazar Bondy en la composición de *Amor, gran laberinto*, obra en dos actos y epílogo, tanto por la elección del subgénero de la farsa como por la elaboración temática de esta obra cómica, cimentada en explotar el carácter grotesco y carnalesco dentro de un conflicto cortesano. Asimismo, proponemos una interpretación de la farsa que la inclina hacia la configuración trágica del subgénero, sustentada en la expresividad dramática con elementos violentos y el distanciamiento del teatro costumbrista y/o político.

2. La farsa en la dramaturgia peruana hacia el siglo XX

Delimitar el uso de la farsa es una compleja cartografía en la historia de la representación teatral. Dentro de los subgéneros cómicos, los rasgos burlescos, satíricos e histriónicos que constituyen la farsa prácticamente se presuponen como un elemento fundamental para la comicidad. La historia de la literatura peruana ha asumido y señalado esta suerte de “genoma farsesco” desde las formas tempranas de teatro prehispánico. Ejemplos son el testimoniado por la crónica del Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616) en la mención al papel de los amautas, o la de Felipe Guamán Poma de Ayala (1534- c. 1615), quien menciona a los “truhanes” hacedores de farsas (Hernández 1947, p. 77). Posteriormente, el modelo europeo de esta forma teatral formó parte de la representación de comedias en los divertimentos públicos y privados durante la administración virreinal del Perú, en la diversidad de formas extensas y breves de teatralidad.

El siglo XIX y la etapa republicana en el Perú privilegió la producción de la comedia de corte costumbrista —representada en las controversias literarias entre Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868) y Manuel Ascencio Segura (1805-1871)— y el auge popular de los sainetes, zarzuelas y otras formas de éxito comercial que poblaron la renovación del teatro comercial en Lima (von Bischoffshausen 2018, pp. 86-87). El fin del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX trajeron consigo una crisis de producción teatral que demuestra un afán más academicista en la literatura y un consecuente desdén a lo popular y sus formas de comicidad. Salvo excepciones transitorias como las comedias, zarzuelas y juguetes de Leonidas Yerovi Douat (1881-1917), Federico Elguera Seminario (1860-1928) y Manuel Moncloa y Covarrubias (1859-1911), el ejercicio de la farsa y la comedia entra

en evidente declive en comparación a períodos anteriores⁵ (Sánchez 1951, pp. 378-379). Considerando el primer momento fundacional de la nueva dramaturgia peruana como la ya mencionada generación del teatro quechua cuzqueño y ayacuchano (1899-1921), ¿qué vigencia expresiva mantiene la farsa durante la transición hacia el segundo momento fundacional que se extenderá durante las dos décadas siguientes?

El uso que Salazar Bondy emplea para la farsa en el caso de *Amor, gran laberinto* puede apuntarse como una transición desde las innovaciones del teatro español de primer tercio del siglo XX: las farsas y esperpentos de Ramón del Valle Inclán (1866-1936) y las reformulaciones breves y titiritescas de Federico García Lorca (1898-1936). El deliberado juego de contrastes entre lo noble y lo prosaico, así como la paulatina degradación y/o elevación de los personajes en su representación, son un rasgo en común en esta reubicación de la farsa entre Europa y América (Morris 1970, p. 62). Pero, entre tantas transiciones y mutaciones del género dramático, ¿quién define la farsa? En términos más recientes, Patrice Pavis ha rotulado a la “farsa” en sus diferentes cualidades como un “género cajón de sastre”, “un género indestructible”, y la expresión del “triumfo del cuerpo” (1998, pp. 204-205). La farsa, entonces, es un subgénero resiliente y mutable a través de las distintas épocas, como una forma proteica que sirve de contrapunto a la preceptiva que programa a la tragedia o a la intelectualidad que sustenta el humor de la comedia. La cualidad para reproducirse latentemente en diferentes contextos expresivos donde la irracionalidad, corporeidad y la risa tienen el máximo contraste de sentido, responde a los términos que Mijaíl Bakhtin empleó para caracterizar la subversión del carnaval en las expresiones de la cultura popular en la Edad Media⁶. Para la farsa, decantarse por aspectos cómicos y burlescos o por recursos trágicos y violentos es algo que está al servicio de la acción dramática y el potencial expresivo

⁵ Moncloa y Covarrubias redactó el *Diccionario teatral del Perú* (1905) en aras de recoger los tecnicismos, fraseología y personalidades del arte dramático nacional. Dentro de las acepciones recogidas, no incluye una definición para “farsa” ni para algún otro subgénero teatral, tan solo unos apuntes para la “comedia” y la “tragedia”. Posteriormente, el dramaturgo escribió los apuntes históricos titulados *El teatro de Lima* (1909), donde declaró que la historia del teatro en el Perú era un proyecto no acometido y que estaba pendiente de escritura, apenas viendo sus primeras tentativas sistemáticas en sus publicaciones, las cuales coincidían con la renovación de los teatros públicos en la capital (s. p.).

⁶ Bakhtin incluye a la farsa como una expresión que puede ser aglutinada entre muchas y diversas formas cómicas del carnaval (mimos, juguetes, bufonerías, etc.), pero traza una distinción entre la farsa cómica y la farsa trágica. Esta última —sustentada en la obra de François Villon (n. 1431)— se caracteriza por un violento clímax, usualmente el linchamiento o incluso desmembramiento de los cuerpos (1987, p. 216).

de su contenido. El propio Salazar Bondy manifestó su postura sobre esto al escribir en la prensa, con posterioridad al estreno de *Amor, gran laberinto*, lo siguiente:

Creo que lo grotesco de *Amor, gran laberinto* es lo fundamental. El desarrollo íntegro de la pieza me parece explicable solamente si los actores incorporan a los personajes como muñecos, con ademanes, gestos y tonos desfigurados, nunca con realismo. De otra manera no concibo la farsa y me negaré a que se ponga si se elimina lo que yo creo esencial. (1947, p. 4)

3. Estructura y ejercicio de la farsa en *Amor, gran laberinto*

Por lo anteriormente mencionado, el análisis estructural de *Amor, gran laberinto* es fundamental para explicar la estrategia del dramaturgo al elegir este subgénero. Formalmente, esta farsa está dividida en dos actos y un epílogo. Los personajes cuentan diecisiete en total (adicionalmente, hay una colectividad de “VOCES” fuera de escena), y, en suscripción al rasgo corporal, Salazar Bondy deja la indicación⁷ de que “los personajes de la farsa son muñecos y como tales han de vestir y moverse” (1947, p. 259). El espacio dramático es principalmente una recámara de palacio, lujosamente decorada con elementos barrocos, neoclásicos y decimonónicos. En cuestiones de la acción dramática, la farsa que nos ocupa está puesta en palabras del autor como: “Un estado de cosas injusto —es el argumento— es sustituido por otro igualmente injusto por culpa de quienes ordenan o desordenan en provecho propio y en beneficio de sus intereses” (1947, p. 254). Concretamente, se trata de la sublevación del alférez Jerónimez y de la plebe en contra de los barones de Vientreameno, levantamiento justificado por un descontento general, aunque realmente motivado por el amor no correspondido del alférez hacia la baronesa. En el primer acto, esta subversión del orden lleva a los barones a abandonar el poder, por lo que los dos criados principales, Gil Tirita y Dora Piña, repentinamente pasan a ser los señores de palacio. El alférez Jerónimez encabeza un tribunal y lleva a juicio público al barón de Vientreameno, declarando que

⁷ La edición *Amor gran laberinto* que controlamos (Editorial Huascarán, 1947) también incluye un prólogo del autor, donde traza los rasgos fundamentales de esta obra: “*Amor, gran laberinto* es una farsa. El lector conoce lo que el género es y me ahorro el trabajo de repetirlo ... Los intereses, en el caso de mi farsa, son los del amor, pero bien podrían ser los de otro cualquiera. Lo puro, lo intachable, es el pueblo, la Dora Piña y el Gil Tirita, que aún a pesar de sus errores o sus equivocaciones posee aquello que puede hacer mejor la sociedad. No he querido decir otra cosa y por eso erraron quienes vieron distintos propósitos en mis palabras” (1947, p. 254).

ambos nobles sirvan como criados a sus otrora subordinados. En el segundo acto observamos que esta sentencia pública caduca ante la impasibilidad y conspiración del barón preso y prontamente se restaura el orden político anterior, con el encarcelamiento y ejecución (fuera de escena) del alférez Jerónimez. Finalmente, el epílogo de la farsa presenta a Gil Tirita y Dora Piña en un diálogo reflexivo sobre el saldo moral de la reciente subversión política, en el cual vence la resignación ante un régimen que es inalterablemente caótico y violento.

Como es común en los géneros cómicos, la tensión dramática de la obra se fundamenta en los conflictos amorosos. Expresados en clave farsesca, las formas amoratorias son grotescas, incongruentes e irracionales. Una primera instancia de este rasgo se halla en las palabras del criado Gil Tirita, quien es un mancebo obligado a acostarse con la baronesa durante las prolongadas ausencias de su marido. Enamorado de Dora Piña, el criado principal imprecia a la baronesa de Vientreameno en un parlamento inicial, donde destaca la imitación de las formas de su señora:

GIL TIRITA—(*Imitándola*) ¡Tan pequeñín! ¡tan remolón! ¡tierna manzana fresca! ¡tan colorín colorado! ¡duerme! ¡calla! ¡habla! ¡reza! ¡baila! ¡juega! ¡llora! ¡ahora aquí! ¡ahora acá! ¡noble perrito mío! ¡muñeco toscó! ¡porfiado chumbeque! ¡chumbeque! ¡chumbeque! ¡chumbeque! ¡chumbeque! (1947, p. 264)

Dentro de un parlamento recargado de calificativos diversos, llama la atención el uso del término “chumbeque”. Este americanismo, en su primera acepción, refiere a un dulce popular de harina y manteca⁸. Una segunda acepción, de interpretación más peruanista, lo define como calificativo para un individuo de baja estatura y cabeza prominente⁹. La aparente polisemia del término se presta al contexto amoroso en que es enunciado, y su

⁸ El *Diccionario de americanismos* de la Real Academia Española registra este término en Perú y en el norte de Chile, con la siguiente definición: “Dulce hecho con tres capas de masa de harina y manteca, con relleno de miel de limón y otros ingredientes”. Diversas etimologías se han propuesto para el término: en Chile, una amalgama y adaptación de terminología cantonesa e hispánica correspondiente a los orígenes del dulce; en Perú, una adaptación a partir de la toponimia mochica, dada la popularidad del dulce en la región norte del Perú.

⁹ En el artículo titulado “Glosario de peruanismos”, el historiador Rubén Vargas Ugarte, S.J. define este término como “s.m. Muñeco. Individuo retaco y cabezón” (1946, p. 164).

arraigo en el habla americana es significativo para caracterizar el léxico humorístico en la obra. Este discreto uso —repetido muy puntualmente a lo largo de la farsa— puede ser interpretado como una instrumentalización del léxico comúnmente empleado en el teatro costumbrista. Salazar Bondy no se sirve del costumbrismo para fundamentar su farsa, sino que más bien lo atomiza en el absurdo y lo utiliza como un ornamento humorístico muy específico que no lo suscribe a la estética costumbrista.

Asimismo, la farsa, a diferencia de la modernidad hacia la que se inclina el teatro costumbrista del siglo XIX (Cornejo Polar 1989, pp. 25-30), no pertenece a un tiempo ni espacio histórico determinado. El lugar político y social ocupado por los barones de Vientreameno y sus subordinados es una síntesis del espacio cortesano del Antiguo Régimen, la joven república y la idea contemporánea de una patria o nación. En múltiples puntos de la acción, el trasfondo político que implicará el levantamiento contra los barones está fuertemente cuestionado por una noción diluida de patria y de identidad nacional. En un encuentro entre el alférez Jerónimez y la baronesa Gúdula, esta le increpa su inclinación hacia las normas oficiales en defensa de la patria: “BARONESA—¿La patria? ¿Sabes acaso tú qué es la patria? Ellos la crean y sólo ellos la comprenden. ¡Ja! ¡Ja!” (1947, p. 266). Dentro del drama, la corte, república y patria son una idea conjunta sin definir, un proyecto incompleto que no pertenece ni a la tradición ni a la modernidad.

Estas interacciones iniciales entre la baronesa y el alférez Jerónimez, quien personifica el conflicto amoroso y encabezará la insurrección social, también dan pie a juegos lingüísticos que emplean el absurdo contexto político con la ironía trágica en clave farsesca:

JERÓNIMEZ—¡Hay que ser duros con ellos porque a raíz de la intervención de aquel poblano que ha provocado la crisis de la escarola, andan los tunantes altivos y levantiscos! El otro día, por ejemplo, uno encarándose al señor Ministro de los Alimentos, le ha dicho: “¡Pronto viviré en vuestra casa, usaré vuestro coche y seréis uno de mis servidores!”. Por supuesto le dieron su merecido castigo de azotes y golpes en la nuca y el desgraciado, medio moribundo, tuvo que pedir clemencia besándole las botas. (1947, p. 271)

En este parlamento no solo se ironiza sobre lo que eventualmente será el orden subvertido entre lo hegemónico y lo subalterno, sino que se expresa de forma explícita la

absurda agenda política en la “crisis de la escarola”. La política es absurda, pero la seriedad con que Jerónimo desea refirmar el *statu quo* de la administración de justicia es, a la luz de las acciones posteriores, incluso más absurda en su enunciación.

Muy prontamente este orden cede al influjo del deseo del alférez por la baronesa. La noción de ley que el alférez defendió inicialmente se autosabotea con el levantamiento del pueblo, el cual ha capturado al barón y lo lleva despojado y humillado a vista de todos. Esta ebullición va en consonancia con un Jerónimo arrebatado por los celos, el cual se adjudica la responsabilidad por la sublevación. Esto se puede leer en clave verosímil, donde el alférez ha instigado al pueblo con anticipación; o en clave ilógica, donde el levantamiento surge sin mayor concatenación causal y simplemente conviene a los descontentos amorosos del alférez. Una última exclamación a la baronesa ejemplifica esta locura: “JERÓNIMEZ—¡No os mováis! ¡No os mováis! ¡No os mováis, que ese es el rumor de la libertad! ¡Nada, nada puede oponerse al tumulto de los siervos alzados contra los tiranos! ... ¡Amadme! ¡Amadme antes de que sea tarde!” (1947, p. 277). Naturalmente, esta invocación a la libertad, servidumbre y tiranía no hace más que degradar los términos políticos y ponerlos al servicio de la irracionalidad emocional del enunciador.

La entrada en escena del barón de Vientreameno da un contrapunto psicológico al insuflado protagonismo del alférez Jerónimo en el primer acto. Coherentemente a la farsa, el retrato de este personaje tras las vejaciones no opera ni en el ennoblecimiento ni en la catarsis, sino más bien expresa humor, paternalismo y cinismo en medio de la crisis. Al ser cuestionado por la baronesa por el desenlace que vivirán, el barón Ladislao declara:

BARÓN—(*Muy tranquilo*) ... Yo, en lugar de ellos, hubiera colgado para ejemplar lección, en un viejo roble de la plaza pública, a todos los gobernantes. Pero, como sus almas son de una tenue trama vaporosa por la que se cuelan, como por un cedazo, los vientos más sutiles del bien, me ha sido fácil aparentar templanza, resignación. Gracias a ello han decidido una sanción sin dolor. (1947, p. 283)

No solo destaca el fingimiento de templanza (en actitud metateatral), sino que expresa la condición impropia de la plebe para gobernar. Bajo el examen del barón, la bondad natural del pueblo llano lo hace incompatible con el ejercicio del poder, que demanda crueldad.

Ampliando el argumento más allá de la crítica paternalista a la plebe, el barón traza un perfil social que descalifica al pueblo por su irracionalidad y que animaliza sus comportamientos, en completa oposición a la racionalidad de la corte y de los nobles:

BARÓN—El amor de las cámaras no es el de los ronquidos acezantes que ellos practican ... Rodarán por las alfombras persas de las casas grandes como unos animalillos repugnantes ... Terminarán revolcándose en el hollín o entre los desperdicios de los estercoleros porque allí se encuentra su propia felicidad... ¡Están derrotados de antemano! (1947, p. 284)

Esta confianza en una insurrección sofocada desde su inicio impone una cruel racionalidad en el contexto enunciativo del levantamiento. El amor es, bajo esta lógica, un privilegio de los nobles y un despropósito para los plebeyos. El poder del mensaje del barón está en el gran contraste entre el alto espacio cortesano donde se ejerce el privilegio y la pureza de sangre y el bajo, llano y vulgar, donde el placer se halla solo en lo escatológico. Estos elementos invocan la topografía social y simbolismo corpóreo del carnaval, que son fundamentales para la comprensión del poder político en esta farsa.

Hacia el final del primer acto, el alférez Jerónimez vuelve a la escena habiéndose autoproclamado presidente del Tribunal de justicia que procesará a los barones de Vientreameno. Este tribunal está compuesto por el limpiabotas, el buhonero, el saltimbanqui y un ciego mendigo (cuyos parlamentos sugieren la parodia mixta del Tiresias perteneciente al ciclo tebano o a un ciego extraído de la caracterización picaresca). La subversión carnavalesca se hace explícita en el veredicto del alférez: “JERÓNIMEZ— ¡Atended! (*Engolando la voz*) el Tribunal ha decidido que padezcáis los mismos dolores que disteis a los demás; la misma infelicidad, mejor dicho, de vuestros criados. Ellos gobernarán esta casa y vosotros los serviréis como a nobilísimos señores...” (1947, p. 285). Las consecuencias de esta subversión del orden social son celebradas por la plebe en una mezcla de celebración, incredulidad y resignación. Jerónimez traslada a los barones a otro recinto, no sin antes dar la indicación de que el trato para la baronesa debe ser delicado, ya que ella es, por naturaleza, débil.

El cuadro final de la primera jornada muestra a Gil Tirita y Dora Piña proclamados señores de la residencia de los barones y, tras superar un pasmo de incredulidad, bailan juntos en el recinto recitando una copla castellana:

El hombre, zapato y uña;
la mujer, teta y pezuña;
uno, pala y alpargata;
otro, la nalga y la nata. (1947, p. 286)

Esta vulgar pero entusiasta celebración cierra un acto donde la irracionalidad ha vencido y donde el ejercicio de la carnavalización es evidente. Desde un punto de vista histórico, el potencial revolucionario de este momento se alinea con lo definido por Walter Benjamin como *Jetztzeit*, que contrasta con el tiempo homogéneo de las clases dominantes y establece momentáneamente una tentativa de salto al futuro (1973, p. 5).

Sin embargo, el segundo acto de *Amor, gran laberinto* mostrará como la potencia de ese “tiempo-ahora” no se traduce en modernidad y devolverá la acción a un tiempo histórico subvertido, pero detenido, sin mayor noción de progreso o crecimiento. Una elipsis prudencial nos presenta a Gil Tirita y a Dora Piña tras un período de haber sido dueños de palacio. El espacio dramático es la misma recámara de palacio aludida en el primer acto, pero esta vez degradada en el abandono, la suciedad y descuido de sus actuales ocupantes. Viviendo en este simulado matrimonio de nobles, la consagrada pareja de esta nueva era ha caído en el desamor y el hastío: no reconocen ninguna esencia en su quehacer, no se asumen pertenecientes al contexto y lo que se prefiguraba como una unión libre, es más bien un enlace ilusorio y fracasado:

GIL— (*Iracundo*) ¡Esclava! ¡Más esclava que nunca! ¡Escúchame! (*Como dándole una lección, muy lentamente*) Sólo son libres los que pueden desechar algo que necesitan, los que hasta la vida la dan sonriendo. Nunca los que como tú se echan sobre los hombros lo que no comprenden, la libertad por ejemplo (1947, p. 293)

De hecho, esta disolución del amor entre Gil Tirita y Dora Piña cumple de manera parcial el vaticinio del barón Ladislao de Vientreameno, ya que el estar en el ambiente cortesano ha producido enajenamiento y hastío de sus ocupantes. Arropados por el lujo de la corte, todo lo que tocan pierde su esencia. Lo que se desea es volver a la topografía de lo bajo y renunciar a la asfixiante altura de vivir simuladamente en el espacio cortesano:

GIL—Cuando estábamos en la cocina, me hacías gracia y te prefería. Te sentía agraz, espontánea, como un estornudo o una carcajada. Ahora te veo boba, llena de ñoñería, enamorada de estas piezas que el polvo comienza a deslustrar. Veo claro lo que a cada uno le corresponde (*Con violencia, tirando al suelo el tejido*). ¡Todo debe retornar a su sitio! ¡Todo! (1947, p. 294)

En el candor de esta discusión prosaica, cargada de vulgarismos y de tosquedades, pero de un hondo y frustrado deseo de volver a aquella “normalidad” que se subvirtió, Jerónimez vuelve a la escena para mediar entre la pareja y, al advertir la disidencia, acusa violentamente de traidor a Gil Tirita. Para demostrar que el nuevo orden es propicio, Dora Piña y el alférez invocan a la baronesa de Vientreameno para que haga una demostración de servidumbre. La presencia de la baronesa-criada en su otrora espacio conlleva a la paulatina disolución de la razón política en el alférez, dando paso a una oleada de irracionalidad y deseo. En una sucesión de interacciones donde el lenguaje se subvierte una y otra vez y la oposición ley-deseo entorpece el habla de los personajes, la baronesa interpreta el papel caricaturizado de la criada. Sin embargo, cuando observa que en su presencia la firmeza de los nuevos amos empieza a descomponerse, contraargumenta a favor del *statu quo* anterior, cuyos pilares eran la sociedad secular, el valor de la consanguineidad y el derecho de la nobleza. Esto opera como extensión y puesta en diálogo del argumento expresado por el conde de Vientreameno en el primer acto, donde la connaturalidad de los nobles y plebeyos es de una oposición incuestionable.

Este ejercicio dialógico en las pervertidas recámaras de la corte sitúa en el centro del conflicto la motivación de Jerónimez para el alzamiento: el deseo por la baronesa. Gúdula de Vientreameno, como criada, confronta directamente a Jerónimez:

BARONESA—¡Entendisteis mal el amor, Jerónimez! Para lograrlo no era necesario darle vuelta a todo. El amor es asunto que se resuelve en un momento misterioso que deben adivinar los ojos zahorís del enamorado. ... Hay en tales trances, situaciones idénticas a las de los homicidios y los delitos más crueles. ¡Hay que descubrir dicho desequilibrio porque es el momento de la traición, de la gran traición! (1947, p. 300)

Se figura así al amor como una cualidad adivinatoria que, en vez de emanar armonía y orden social, antes bien produce conflicto y violencia simbólica y física. El riesgo de la traición y la violencia quiebran poco a poco la voluntad del alférez y la estrategia retórica de la baronesa cierra con el siguiente parlamento: “BARONESA—Desearía que entendierais que no era la revolución el mejor sistema de encontrar el amor. Variar el régimen de vida de todo un pueblo para que, con el poder y la fama mal adquiridos, se doblegara mi corazón, era cosa harto ingenua...” (1947, p. 301). La consecuencia final de esta extensa elaboración en torno a la ley, el deseo y la voluntad concluye en la negociación, aporía y sumisión del alférez Jerónimez:

JERÓNIMEZ—¡No! ¡Estáis en un error! ¡No era solamente lo que me condujo a colaborar con la revolución, fueron otros ideales más altos, más nobles...El pueblo, su condición...

BARONESA—¡Oh, me creéis cándida! ¡Amor es gran laberinto¹⁰! ¡Todo lo trastorna!

JERÓNIMEZ—(*Repitiendo con gusto la frase*) ¡Amor, sí, es gran laberinto! Mas la felicidad de los habitantes del pueblo...

BARONESA—(*Tajante*) ¡Todo eso es falso! Continúa lo mismo de siempre; la justicia funciona sin rigor; las instituciones han desaparecido, el gobierno existe apenas. ¡El amor es siempre ajeno a vos!

...

JERÓNIMEZ—(*Desesperado, llevándose las manos a la cabeza*). ¡Sí! ¡No más! Reconozco los males que he provocado y me arrepiento de haberlos encaminado a la marcha de esta anarquía. Prefiero, lo confieso, el orden viejo. Todos en sus antiguos puestos. Incluso los insatisfechos, los impuros, a mascar

¹⁰ El título de la comedia invocado en este momento climático es un préstamo de la tradición del teatro español del Siglo de Oro, donde era frecuente mencionar el título de la comedia en sus propios versos finales. Salazar Bondy asumió el parentesco del título de su farsa con el teatro español en artículos periodísticos donde comenta su propia obra. Esto sugiere cierto grado de inspiración en las comedias *Amor es más laberinto* de Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) y *El laberinto de amor* de Miguel de Cervantes (1547-1616), así como del auto sacramental *El laberinto del mundo* de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). En términos de acción dramática, la farsa y sus influencias no están vinculadas, pero la preeminencia de la nobleza y lo cortesano es una temática compartida.

su odio en las salas calenturientas y en los arrabales en donde antes conspiraban sin éxito. (1947, p. 302)

Tras este clímax emocional que hace que el alférez Jerónimo deponga su presidencia en el Tribunal y suplique el retorno del antiguo régimen, la vuelta al orden se produce de manera veloz, semejante al ritmo de una comedia aurisecular en cuya última jornada se debe resolver el conflicto. El barón de Vientreameno retorna a palacio, realiza una breve farsa en que interpreta el papel de un poeta-pastor, pero manifiesta poco después haber conspirado prontamente con Gil Tirita para restaurar el orden anterior. En el uso de una coralidad teatral que representa las instituciones políticas y sociales del régimen occidental moderno —aunque cargado de atemporalidades y anacronismos—, desfilan por palacio el Gran Juez (poder jurídico), el Gran Obispo (poder eclesiástico) y el Gran Mariscal (poder militar), acompañados de tres esbirros a manera de séquito. El final del segundo acto de la farsa pone en clave cómica una visión mesiánica del barón de Vientreameno, alabado por todos los poderes y considerado el único capaz de personificar la vuelta al orden. Esto desarrolla el “tiempo-ahora” (*Jetztzeit*) y lo sitúa en una dialéctica de la historia, en términos de Terry Eagleton (1981, p. 145-147)

En el epílogo de la farsa, Gil Tirita reconstruye el significado del levantamiento, reconociendo la tendencia al caos y la violencia que subyace a su existencia en ese tiempo y espacio. El espacio dramático ha sido velado, dejando apenas vislumbrar las regiones traseras de una cámara interior de palacio, sumida en la oscuridad, por las cuales circulan Gil Tirita y Dora Piña alumbrados por velas. Por un lado, se hace alusión al cuerpo del alférez Jerónimo, el cual, tras ser encarcelado, ha sido condenado a fusilamiento y cuyo cadáver ahora yace expuesto a la vista pública:

GIL—(*Lamentándose*). Es cierto, me olvidaba del alférez Jerónimo. Fue ajusticiado para ejemplo de quienes pretendan remedarlo. Siempre estuvo al servicio de ese orden y cuando lo trocó, sucumbió sin glorias que recordar. El Gran Juez dijo: “¡Queda para escarmiento de los remisos, de los renegados, de los tránsfugas, de los rebeldes!”. Su cuerpo es símbolo, sin embargo, de algo muy distinto.

DORA—(*Como sonámbula*). Su cuerpo, aquel que ahora envuelve una ola de moscas, duro y humedecido... ¡Ji! ¡Ji! (1947, pp. 318-319)

La visión macabra del cuerpo del alférez es un castigo ejemplar inspirado en el cadáver insepulto de Polinices en el ciclo tebano de tragedias. Sin embargo, no funciona como vehículo para una catarsis pública en favor de las leyes divinas, sino más bien como una imagen grotesca para reducir al absurdo y la desesperanza el cambio histórico y las motivaciones detrás de este:

GIL—Hasta antes del pronunciamiento creía que todo estaba dispuesto conforme a una ley despiadada y que había que rendirse, avergonzado y sumiso, a un destino sin esperanza. Todo, repentinamente, ha sido bañado por un resol violento que tras el enceguecimiento dio contorno a los relieves y a las oquedades. La farsa de la que hemos sido muñecos tiene su revés trágico, lleno de sangre humana, habitada, perenne, a punto de estallar inundándolo todo. (1947, p. 321)

Esta reflexión metateatral en boca de Gil Tirita tiene muchos niveles: sobre el subgénero de la farsa, las condiciones corporales de los personajes y la consciencia de ser víctimas de un devenir designado por una entidad superior (ambivalentemente divina y autorial). Dicha metateatralidad, en este caso farsesca, sugiere el uso del efecto de distanciamiento propio del teatro épico brechtiano. Empleando el cambio de perspectiva de actantes a observadores, la escena adquiere un tono de retrospectiva y reflexión sobre los propios hechos escénicos y su deliberada conclusión¹¹.

Ahora bien, consideramos que el balance expresivo en el final de *Amor, gran laberinto* no se halla en la restauración del orden —la reposición del barón de Vientreameno como figura máxima de autoridad y el ajusticiamiento del alférez Jerónimez—, sino en otro

¹¹ Este es un recurso con el cual Salazar Bondy experimentaría con mayor envergadura en obras posteriores, tales como *El fabricante de deudas* (1962) y *El rbdomante* (1965). No son pocos los paralelismos que se han trazado entre *Amor, gran laberinto* (1947) y *El rbdomante* (1965), siendo estas la primera y última obra teatral de Salazar Bondy: un espacio dramático simbólico, una colectividad oprimida y los conflictos sociales correspondientes. Sin embargo, diferentes lecturas sugieren que el rasgo distintivo de la dramaturgia de Salazar Bondy fue estar siempre en favor del pueblo oprimido (Suárez Radillo 1972, p. 261) o, en el caso de *El rbdomante*, que esta obra se suscribe a una utopía del socialismo mágico (Vargas Salgado, 2018, p. 207). No encontramos este rasgo político y social presente en *Amor, gran laberinto*, donde más bien hay un tiempo histórico absurdo, ambivalente y cíclico en el conflicto.

tipo de circularidad: aquella que devuelve a los personajes a la violencia grotesca, corpórea y carnavalesca con que empezó la pieza teatral. Más explícitamente, cuando la escena final empieza a cerrarse en la penumbra y la expectativa indicaría que sean Gil Tirita y Dora Piña quienes cierran en clave cómica y farsesca la acción dramática, se reincide en la práctica de la baronesa, quien aparece repentinamente para demandar relaciones sexuales con su criado:

BARONESA—Piensa, como yo, que nada ha pasado, que todo está idéntico.
¡Ven! ¡Ven, chumbeque tímido!

GIL—¿Que todo está idéntico? Nunca fueron mejores que ahora, para renacer distintos, los disturbios y las tropelías. ¡No iré con vos!

BARONESA—(*Tomándolo por el brazo amorosa*) ¿Tienes miedo de mí? Yo te daré la callada, la deliciosa voluntad que oscurece y derrota pero que hace ignorar bienes y males. ¡Ven!

GIL—(*Resistiendo, casi sin fuerzas*). ¡No! ¡No! ¡Me espanta, me espanta saber que olvidaré junto a vos la tarea que hará bello el mañana! ¡No quiero que vuelva a caer sobre mi cuerpo el amor como una gran adormidera! ¡No quiero! (*Con un grito*). ¡No quiero! (*Ambos desaparecen. Se apaga la luz de la habitación y a los pocos instantes la tenue del candil que lleva. La escena queda a oscuras*).
(1947, p. 322)

Interpretamos esta última escena como una inclinación de la balanza hacia los efectos dramáticos de la farsa trágica, caracterizada por la imposición de la violencia en el cuerpo. Gil Tirita es la última consciencia de que ha habido un cambio impracticable y que el laberinto de deseos impropios que enloqueció al alférez Jerónimez, ahora lo engulle a él mismo, al no poder dejar de ser objeto de grotesco goce sexual para un cuerpo ajeno. Al final, el laberinto amoroso —justificación dramática de toda la farsa— no revela a los personajes una salida o solución, sino que los extravía en sus bordes y los somete a un enredo cíclico e irresoluble.

4. Conclusiones

En el ejercicio de la farsa como subgénero, *Amor, gran laberinto* se presenta como un ejemplo singular y notoriamente experimental en una década de especial estímulo institucional para la dramaturgia peruana. Si bien esta adscripción a la farsa no tuvo

continuidad en la dramaturgia de Salazar Bondy, sirvió para explorar fronteras de su escritura poética, rozar con la censura oficial y experimentar con los recursos farsescos de la escena. Estos abrirán a Salazar Bondy a etapas de teatro de corte más costumbrista, histórico y, eventualmente, comprometido socialmente. Consideramos que el mérito de una obra cómica como *Amor, gran laberinto* es haber puesto sobre la escena un conflicto de temática universal para el teatro y haber pactado de manera estratégica con las convenciones estéticas de una dramaturgia que desdeñó la frivolidad y que, a su vez, asimiló el absurdo.

Referencias

- Asociación de Academias de la Lengua Española. (2010). *Diccionario de americanismos*. Recuperado el 4 de octubre de 2024. <https://www.asale.org/damer/chumbeque>
- Bakhtin, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza Editorial.
- Benjamin, W. (1973). *Tesis sobre el concepto de la historia* (Trad. J. Aguirre). Taurus, 1-7.
- Cornejo Polar, A. (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Centro de Estudios y Publicaciones.
- Eagleton, T. (1981) *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*. Verso Books.
- Gibson Parra, P., Ríos Rey, J., Salazar Bondy, S. (1947). *Teatro peruano contemporáneo*, Editorial Huscarán.
- Hernández, J. A. (1947, mayo). Aspectos del teatro peruano. *Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)*, 3(9), 77-91. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/13810>.
- Moncloa y Covarrubias, M. (1905). *Diccionario teatral del Perú*.
- Moncloa y Covarrubias, M. (1909). *El teatro de Lima*.
- Morris, R. J. (1970, septiembre). The theatre of Sebastian Salazar Bondy. *Latin American Theatre Review*, 4 (1). 59-71 <https://doi.org/10.17161/latr.v4i1.103>
- Pavis, P. (1998). *Diccionario de teatro*. Paidós.
- Salazar Bondy, S. (1947, 30 de marzo). ¿Qué es Amor, gran laberinto? *La Nación*, 4.
- Sánchez, L.A. (1951). *La literatura peruana, derrotero para una historia espiritual del Perú, tomo VI*. Editorial Guaranía.

- Sánchez Piérola Vega, R. (2018). Dos momentos fundacionales. En J. E. de Castro y L. Robles-Moreno (Coords.), *Contrapunto ideológico y perspectivas dramáticas en el Perú contemporáneo* (pp. 269-296). Pontificia universidad Católica del Perú, Fondo Editorial; Casa de la Literatura Peruana, Ministerio de Educación del Perú.
- Suárez Radillo, C. M. (1972, noviembre). Poesía y realidad social en el teatro peruano contemporáneo. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (269), 254-270.
- Vargas Ugarte, R. (1946). Glosario de peruanismos. *Revista de la Universidad Católica del Perú*, 14(2), 151-179.
- Vargas Salgado, C. (2018). Sebastián Salazar Bondy y la utopía del socialismo mágico: revisitando “*El rabadomante*”. *Desde el Sur* 10(1), 201-216 <https://doi.org/10.21142/DES-1001-2018-201-216>
- von Bischoffshausen, G. (2018). *Teatro popular en Lima. Sainetes, zarzuelas y revistas 1890-1945*. Máquina de Ideas.
- von Bischoffshausen, G. (2015, 19 de enero). *Sebastián Salazar Bondy y “Amor gran Laberinto”*. Casa de la Literatura Peruana. Recuperado el 4 de octubre de 2024. <https://www.casadelaliteratura.gob.pe/sebastian-salazar-bondy-y-%E2%80%9Camor-gran-laberinto%E2%80%9D/>