

# Notas sueltas sobre Calderón en la cultura peruana contemporánea

## *Loose notes on Calderón in contemporary Peruvian culture*

Fernando Rodríguez Mansilla<sup>1</sup>  
*Hobart and William Smith Colleges*

### RESUMEN

Este trabajo analiza la recepción de la obra de Pedro Calderón de la Barca en la cultura peruana contemporánea, recopilando ejemplos de la literatura (poesía y novela), otros géneros textuales (ensayo, discurso político) y una película. La influencia calderoniana se basa en tres comedias (*La vida es sueño*, *Amar después de la muerte* y *La aurora en Copacabana*) y se evidencia como reflexión ética y como elemento estético.

*Palabras clave:* Pedro Calderón de la Barca, teatro, poesía, cultura peruana

### ABSTRACT

This paper analyses the reception of Pedro Calderón de la Barca's works in contemporary Peruvian culture, gathering examples from literature (poetry and novel), other textual genres (an essay and a political speech), and a film.

69

---

<sup>1</sup> Profesor principal en el Departamento de Español y Estudios Hispánicos de Hobart and William Smith Colleges, Geneva, Nueva York. *E-mail:* mansilla@hws.edu. ORCID: 0000-0001-6429-7307.



Calderón's influence is based on three plays (*La vida es sueño*, *Amar después de la muerte*, and *La aurora en Copacabana*) and it is evident as an ethical reflection as well as an aesthetic element.

*Keywords:* Pedro Calderón de la Barca, theater, poetry, Peruvian culture

\* \* \*

El presente análisis reúne hallazgos sobre la recepción de la obra de Pedro Calderón de la Barca en la cultura peruana contemporánea, e incluye tanto ejemplos propiamente literarios (poesía y novela) como un ensayo, el discurso de un político y una película, además de aludir a la vigencia del dramaturgo mediante los montajes de su obra llevados a cabo en el Perú. Se trata de notas sueltas que aspiran a ser un punto de partida para estimular un estudio de mayor envergadura. A lo largo del siglo xx, se distinguen tres momentos: la presencia de versos calderonianos en la poesía de vanguardia (César Vallejo y César Moro); la interpretación filosófica que hace un intelectual influyente a mediados de siglo de *La vida es sueño* (Aurelio Miró Quesada Sosa); y, ya en el periodo finisecular, dos vertientes de la recepción de Calderón, la ética y la estética, en sendos ejemplos provenientes de la política (Alan García) y la ficción (Edgardo Rivera Martínez y Francisco Lombardi). La impronta de Calderón se presenta a través de tres comedias: *La vida es sueño*, la más citada; *Amar después de la muerte*, rara lectura de un poeta surrealista; y *La aurora en Copacabana*, la única temáticamente vinculada al Perú<sup>2</sup>.

---

2 No abordo el ámbito de las citas o recreaciones puntuales de frases lexicalizadas o proverbiales de *La vida es sueño*, en tanto no suponen una

Para empezar, la presencia de Calderón en la poesía peruana cuenta con dos autores eminentes. El primero es César Vallejo. Debemos a Marco Martos la intuición —correcta, a mi parecer— de que una de las influencias literarias de Vallejo para el tema del dolor humano en *Los heraldos negros* es el Segismundo de *La vida es sueño*, “en su aseveración de que el mayor delito del hombre es haber nacido” (Martos 49), aludiendo al poema “Espergesia”. Se refiere a la décima inicial de Segismundo, al quejarse de su encierro, el cual, dado que no entiende, le parece castigo a su propia condición de hombre (Calderón de la Barca, *La vida...* vv. 111-112). En Vallejo, dicho sentir se encontraría reflejado en estos versos: “Yo nací un día / que Dios estuvo enfermo”, pero todo el poema gira en torno a un conflicto similar al de Segismundo: “Todos saben que vivo, / que soy malo...”, a causa de un malestar que identifica como “un vacío / en mi aire metafísico / que nadie ha de palpar: / el claustro de un silencio / que habló a flor de fuego” (Vallejo 90). Si Segismundo se lamentaba encerrado en su torre, el yo del poema manifiesta una sensación de reclusión semejante, de tipo espiritual, como si pagara, cual príncipe de Polonia, por un delito que ni siquiera sabe haber cometido; en el poema de Vallejo, la imagen del delito se vuelve una especie de condena por el infortunio de haber nacido “un día / que Dios estuvo enfermo, / grave” (Vallejo 91), de lo que se deduciría que el Creador estaba tan indisputado que no le agradó su nacimiento ni le interesó insertarlo en la comunidad humana. Dentro de una concepción romántica,

71

---

reflexión alrededor de la comedia. Es lo que ocurre en “Solo para fumadores” de Julio Ramón Ribeyro: “¡Ay mísero de mí, ay infeliz! Yo pensaba que mi relación con el tabaco estaba definitivamente concertada y que en adelante mi vida transcurriría en la amable, fácil, fidelísima y hasta entonces inocua compañía del Lucky” (Ribeyro 575).

el yo es un inadapado en un mundo que no lo entiende, ni él tampoco.

El segundo poeta que muestra una influencia, más explícita, es César Moro, quien emplea unos versos calderonianos en el epígrafe de su poema “El humo se disipa”: “Adonde voraz y ciego / es el Minotauro el fuego / y es el laberinto el humo” (Moro, *Viaje...* 32). Estos versos provienen de la tercera jornada de la comedia *Amar después de la muerte* (Calderón de la Barca vv. 2343-2345). Esta obra es un drama histórico (cuenta la rebelión de los moriscos de las Alpujarras contra la Corona) que opera como marco de un conflicto de tipo amoroso que conduce a una venganza (del cual proviene el título de la obra). Si bien el poema de Moro es de amor, no parece establecer conexión alguna con la anécdota central de la comedia, sino específicamente con los versos citados, los cuales ha sacado de su contexto, pero sin que hayan perdido por eso su carga metafórica.

En la comedia calderoniana, los versos son puestos en boca de don Juan de Austria, general de los cristianos, y se refieren, poéticamente, al incendio de Galera, una fortaleza morisca que acaba de caer en manos cristianas. El fuego que destruye el lugar se equipara al monstruoso Minotauro, en el centro del horror, mientras el humo es como el laberinto que lo cobija, debido a que entorpece la visión, y, por ende, se vuelve un infierno del que los asediados no pueden escapar. Con este epígrafe, el poema de Moro desarrolla con suma intensidad el amor físico, el cual se expresa en el poder que ejerce el aliento del amado sobre el yo: cada estrofa del poema tiene como sujeto o asunto la descripción y el efecto del aliento en el amante. Si bien no se explicita, ha de entenderse que al aliento llega el amante a través del beso, el que produciría

en él todas las sensaciones que genera el poema. Entre ellas, se dice: “Tu aliento es humareda de ignición de poemas obscenos” (Moro, *Viaje...* 33). La “ignición” y la “humareda” remiten a los versos de Calderón, que acaban por resignificarse como metáforas del amor más pasional. Bajo esa luz, el beso de la boca del amado sería como fuego que consume o el Minotauro, el monstruo que mata, mientras que el humo sería el aliento que marea y extravía al amante, como si se estuviera en un laberinto. Nótese, asimismo, que, en este punto, los “poemas obscenos” se vuelven gesto metaliterario, dado que el locutor señala tanto al poema que leemos (“El humo se disipa”) como a los versos de Calderón, aunque descontextualizados<sup>3</sup>. Todo el poema es, por tanto, un simulacro o recreación del efecto del beso del amado en el amante, que puede inspirar poesía y a la vez forjarla en las palabras mismas que estamos leyendo.

---

3 Más allá todavía, el poema de Moro desarrolla la imagen del cuerpo del amado como un cosmos (Retamoso 192-193). Uno de los tópicos literarios más recurrentes en Calderón es el del hombre como pequeño mundo (Rico 242-259). Otro de sus vocablos favoritos para describir la belleza de la amada es *esfera*, en el sentido de “orbe celestial”. La poesía de Moro comparte esta mirada poética sobre el amado; de allí que sea posible que el poeta peruano haya leído con agrado el lirismo del teatro calderoniano. No es extrañar que en un poema como “El fuego y la poesía” se elaboren definiciones del amor de este tipo: “El amor-hecatombe / esfera diurna en que la primavera total / se columpia derramando sangre” (Moro, *Viaje...* 41). La literatura española clásica pasa generalmente inadvertida en la escritura de Moro, pero el poeta muestra cierto conocimiento de ella. En una de sus cartas a Emilio Adolfo Westphalen, menciona a Quevedo y al tardomedieval Manrique, a propósito de su juicio en torno a Xavier Abril como mero imitador de aquellos (Moro, *Eternidad...* 306). En otras, firma como “Conde de Niebla” (360) o “El Conde de Niebla Lord Moro” (363), en guiño al conocido dedicatario de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora.

Estos dos ejemplos de la huella de Calderón en la poesía peruana, a través de Vallejo y Moro, presentan dos usos contrapuestos: a Vallejo el Calderón de *La vida es sueño* le ofrece una idea que plasma en su poesía; a Moro el Calderón de *Amar después de la muerte* le brinda un lenguaje poético afín a su propio universo de metáforas. Dicho de otro modo, se oscila entre la materia y la forma. Esta oscilación proseguirá y tal vez es característica de la recepción de Calderón en el Perú, si bien el peso de la materia sea mucho más aparente a causa del prestigio del teatro barroco y la calidad de una pieza como *La vida es sueño*.

Esta última debe ser la comedia de Calderón que más se ha montado en escenarios peruanos, solo por detrás del auto sacramental *El gran teatro del mundo*<sup>4</sup>. Al buscar información sobre montajes de *La vida es sueño* en el Perú durante el siglo xx, se encuentra una nota de 1941 sobre la labor de la Asociación de Artistas Aficionados, que llevaba cuatro años de actividades (se fundó en 1938). En su reseña de las obras representadas, Alejandro Miró Quesada Garland mencionaba

---

4 Debemos al director Ricardo Roca Rey montajes de *El gran teatro del mundo* en el atrio de la Iglesia de San Francisco (1951) y más tarde en el de la Catedral de Lima (1967, 1969 y 1978), así como la representación del auto *La cena del rey Baltasar* en 1968 (Castro Rivas 176). Después, Luis Peirano ha montado *El gran teatro del mundo* nuevamente en 1997, 1999, 2004 y 2017, en el atrio de la Iglesia de San Francisco, y hasta llevó a cabo el montaje del auto sacramental de *La vida es sueño* en 2007 (Castro Rivas 177). Ocurre que, mientras el rasgo distintivo del drama *La vida es sueño* se concentra en su reflexión filosófica alrededor de la política y la libertad humana, el de *El gran teatro del mundo* se halla en su espectacularidad, vinculada a la devoción religiosa. Por esa razón, el auto sacramental no ha trascendido en la cultura peruana tanto como *La vida es sueño*.

el montaje de *La vida es sueño* como parte de su programa de arte clásico “después de cerca de cuatro lustros que no se hacía”; es decir, alrededor de 1920 (*El siglo XX...* 440)<sup>5</sup>.

En estos años se acentuará la dimensión más reflexiva de Calderón, en desmedro de la estética, según la delinea la conferencia que ofreció Aurelio Miró Quesada Sosa en el ciclo de “Cumbres del pensamiento español” del Instituto Peruano de Cultura Hispánica en mayo de 1949 (Miró Quesada Sosa et al. 80).

Titulada “Calderón de la Barca, o el sueño y la esencia de la vida”, Miró Quesada Sosa publicó una versión abreviada en la revista *Letras* de la Universidad de San Marcos ese mismo año. En su texto, el intelectual hace una exposición didáctica sobre *La vida es sueño*, explicando los aspectos del escepticismo (que lleva a dudar de las apariencias), de lo dogmático (ya que, desde la visión católica, el cristiano debe prepararse para la muerte) y de lo ejemplar (pues Segismundo se propone obrar bien tras el desengaño frente a lo efímero). La sección sobre el escepticismo se ilustra con las célebres décimas de Segismundo al final de la segunda jornada. No hay que dudar de que este texto tuviera influencia en la opinión pública letrada de la época. El ambiente cultural era pequeño y voces como la de Miró Quesada Sosa (tal como las de Raúl Porras Barrenechea o Jorge Basadre) tenían un público y formaban

---

5 Podría decirse que las representaciones de *La vida es sueño* en el Perú no han sido tan frecuentes, pero sí constantes en el tiempo. En época más reciente, destacan montajes de 1992, de 1994 (este último a cargo de Edgar Saba) y dos representaciones de 2023: un montaje del director Jean Pierre Gamarra; y una adaptación, dirigida a toda la familia, bajo la dirección de Fito Valles.

sensibilidades. La comedia se había montado hacía pocos años y configuraba el canon literario de las personas educadas de entonces.

De la mano de la conferencia de Miró Quesada Sosa, *La vida es sueño* en el imaginario peruano pasa a ser una obra teatral cuyo valor —y el de la obra de Calderón por extensión— estriba en su mensaje ético. Miró Quesada Sosa y los de su generación, nacidos en los albores del siglo xx, eran intelectuales para los que la cultura peruana formaba parte de la hispánica, por lo que el estudio de la literatura española no les era ajeno, pues encontraban una parte de los orígenes de la literatura nacional en la peninsular. Esta idea empezó a cuestionarse con las vanguardias y el movimiento indigenista en la década de 1920. En consecuencia, para la generación del 50, la literatura española clásica —salvo excepciones en la poesía— resultaba de poco interés<sup>6</sup>. Esto tal vez ayude a

---

6 Si bien los clásicos del Siglo de Oro siguieron siendo influyentes entre poetas como Carlos Germán Belli, Jorge Eduardo Eielson o Javier Sologuren (véase el trabajo de Solís Mendoza), entre narradores, en cambio, hay un desinterés general, con excepciones. De los catorce autores encuestados por Abelardo Oquendo en su antología *Narrativa peruana 1950/1970*, apenas Carlos Eduardo Zavaleta menciona a Miguel de Cervantes y Mario Vargas Llosa habla, exquisitamente, de Joanot Martorell, el autor de *Tirante el Blanco* (Oquendo 49). A ellos dos hay que añadir a Edgardo Rivera Martínez, lector de Cervantes y otros autores del Siglo de Oro. La generación del 50 es la primera en el Perú que es abiertamente anglófila en literatura (Hemingway, Faulkner, etc.). Inclusive Abimael Guzmán, perteneciente, cronológicamente, a dicha generación, prefería a Shakespeare o a Esquilo, como instigadores de la acción revolucionaria. Se sabe que, en reuniones políticas, hacía lecturas en voz alta de fragmentos teatrales para motivar al auditorio: la conspiración en *Julio César*, la traición en *Macbeth* y el espíritu de rebeldía y las masas en *Prometeo encadenado* de Esquilo (Gorriti 53-57).

entender el hiato de la presencia de Calderón entre 1960 y 1990, que se reactiva a mediados de la década de 1990 con el montaje de *La vida es sueño*<sup>7</sup>. A fines de dicha década, contaremos con dos ejemplos que reflejan la oscilación ya presente en la poesía de la primera mitad del siglo: la obra calderoniana como forma o visión estética de la experiencia (según se vio en Moro), y Calderón como materia de reflexión ética o filosófica.

En 1999, Edgardo Rivera Martínez publicó la novela *Libro del amor y de las profecías*. Este texto es una especie de segunda parte de su *País de Jauja* (1993), ya que se remite al mismo espacio ficcional (Jauja, en la sierra central), pero veinte años después, cuando todo lo ocurrido en la primera novela, desde la perspectiva del narrador protagonista, se ha convertido en un pasado casi legendario. Con la escritura de su diario personal, el narrador del *Libro del amor y de las profecías* se propone ser un cronista de la vida de su pequeña ciudad provinciana, la cual, en su sencillez, encuentra impregnada de misterio y de algo mágico, debido a coincidencias entre la realidad más cotidiana y referencias literarias y artísticas remotas en el tiempo y en el espacio. Se configura entonces una “secreta red” (Rivera Martínez 282), serie de correspondencias que hace que la realidad se vuelva trascendente y hasta de raigambre mítica. Parte de esa pátina de magia o maravilla se apoya en la literatura del Siglo de Oro español, incluida la presencia de Calderón de la Barca. En su

7 También puede considerarse, por ejemplo, el hecho de que, desde 1965, el Teatro de la Universidad Católica (uno de los grandes difusores del teatro en el Perú) empezó a decantarse por obras de autores contemporáneos, tanto peruanos como hispanoamericanos, con lo que el teatro clásico va quedando rezagado en los gustos del público (Castro Rivas 176).

empleo de estos textos clásicos, la novela de Rivera Martínez demuestra el tipo de recepción propia de los autores del *boom* latinoamericano<sup>8</sup>.

El análisis de todas las referencias o alusiones de literatura del Siglo de Oro (que van de los libros de caballería a la picaresca y, por supuesto, Calderón de la Barca) en el *Libro del amor y de las profecías* excedería los límites de este trabajo, que se ceñirá a la presencia de la comedia *La aurora en Copacabana* y su incorporación a la trama de la novela. El protagonista recuerda unos versos de la comedia de Calderón que su profesor de secundaria le dio a conocer, tras *La vida es sueño*, porque

se había enterado de que una de las obras de ese autor, *La aurora en Copacabana*, tenía como tema la llegada de Pizarro y la implantación del culto a María en los Andes. Había conseguido, pues, un ejemplar, y entusiasmado, aunque se trataba de una producción menor, nos leyó y explicó fragmentos, en uno de los cuales se describía el sitio y gran

---

8 Si bien el autor no forma parte de ese conocido grupo o movimiento, por motivos generacionales, su sensibilidad es similar. Las teorías más clásicas respecto del origen y carácter de la literatura latinoamericana surgen alrededor de los autores del *boom*. Gabriel García Márquez gustaba de afirmar que “la primera obra de literatura mágica es el *Diario* de Cristóbal Colón, libro que habla de plantas fabulosas y de mundos mitológicos” (García Márquez 74), en que se hallaba la fantasía y el ensueño que provocaba la naturaleza americana en la mentalidad de un europeo. En este marco interpretativo, como primer testimonio de la literatura hispanoamericana, las crónicas recogen esta admiración, a caballo entre la historia y la imaginación novelesca, que suscita desde siempre América. Recuérdese también que, en su clásico prólogo a *El reino de este mundo*, Alejo Carpentier postulaba lo real maravilloso como patrimonio del continente y lo veía en las búsquedas infructuosas de El Dorado o de la fuente de la eterna juventud transmitidas por los textos coloniales.

incendio que los naturales pusieron a los españoles en el Cuzco, incendio del cual se decía, en vívida imagen subrayada por el profesor, que sus lenguas de fuego y las flechas eran como halcones que ascendían y descendían del cielo. (Rivera Martínez 180)

En efecto, los versos provienen de la descripción de Diego de Almagro del furioso ataque inca que intenta recuperar el Cusco. Ante las voces que advierten del incendio de la ciudad, el conquistador describe, con palabras, lo que el espectador debe imaginar: “Encendidas flechas tanto / del aire la esfera abrasan / que en vagas exhalaciones / puntas haciendo en su estancia / neblíes de fuego suben / y sacres de fuego bajan / a hacer la presa” (Calderón de la Barca, *La aurora...* vv. 1966-1972). Las flechas indígenas, que llevan fuego, son tan rápidas y mortales que al lanzarse son “neblíes” y al caer en tierra son “sacres” a la caza de su presa, que son los españoles aterrorizados que no saben qué hacer<sup>9</sup>. De tal forma, el protagonista no descontextualiza el pasaje, pero sí lo resignifica, ya que, dentro de su visión platónica, o que se inclina a encontrar correspondencias y armonías, identifica a la misteriosa ave que lo visita como un neblí oriundo del Perú, pues, según la crónica de Bernabé Cobo, los españoles hallaron estos halcones bajo el nombre quechua de *piluihuaman*. El

---

9 Neblíes y sacres son tipos de halcones, el primero más pequeño que el segundo, como indica el editor de la edición consultada. Por cierto, Miró Quesada Sosa había advertido la geografía imaginaria de Calderón en *La aurora en Copacabana*, debido a su escaso conocimiento del territorio (Miró Quesada Sosa, *Cervantes...* 186), al que quizá podría añadirse una mirada que tiende al exotismo en sus versos, con la referencia a dichas aves. Este carácter fantasioso no resulta un problema para la novela que nos ocupa, como se verá. Por el contrario, los versos fascinan al narrador y se vuelven elemento clave para el significado que aspira a construir.

protagonista, entonces, que tiende a hallar fascinantes estas relaciones entre los libros y la realidad más cotidiana que lo rodea, se solaza del hallazgo:

Me ratifico pues en la convicción de que el halcón que me visita pertenece a la noble variedad autóctona, reclamada por el rey de España, y no a la de las aves que cruzando los mares, desde nórdicas regiones, venían al Nuevo Mundo, como pensé en algún momento. Ave por tanto del sol, de la puna y de los apus. (Rivera Martínez 181)

El pasaje refleja un rasgo esencial de la narrativa del autor jaujino: su afán de crear un universo narrativo mestizo en el que lo hispano y lo andino converjan<sup>10</sup>. En este caso, a través de los dos versos evocados de la comedia de Calderón, toda la trama de *La aurora en Copacabana* se vuelve testimonio de esa fusión de cosmovisiones aparentemente distantes que se plasma en la historia local de Jauja, según lo explora el protagonista de la novela en su diario. Al final del *Libro del amor y de las profecías*, el protagonista describe un manto, proyección de la novela toda, en el que aparecen las figuras míticas que forman parte de la tradición de Jauja y, por extensión, del mundo andino: “Al centro del manto, en fin, irradiante, se hallaba el halcón de los Andes, el *piluihuaman* de los antiguos peruanos y el neblí de los españoles, con sus grandes alas desplegadas” (Rivera Martínez 487). A través de Calderón, entonces, de su imaginería (el neblí), pero también del argumento de su comedia religiosa (el milagro de la Virgen de Copacabana), el protagonista logra dar una visión

80

---

10 Es la propuesta que forja su novela más ambiciosa, *País de Jauja*, pero que la obra que nos ocupa expande y prolonga. La visión del mestizaje armonioso como propuesta para el futuro en la obra de Rivera Martínez se expone, entre otros lugares, en Pérez Esáin (2023).

armoniosa de la cultura andina, que acaba por devorar la tradición española hasta naturalizarla (el *piluihuaman* —o sea, el neblí— y viceversa). En suma, la novela de Rivera Martínez se apropia de la poesía de un pasaje calderoniano por su estética, a la vez que convierte la imagen poética en un motivo más para su propuesta de una cultura peruana que no rechaza lo hispano, sino que lo integra y encuentra en él un motivo más para el orgullo local. Además, en la novela se menciona *La vida es sueño* como lectura canónica en el currículo escolar de mediados del siglo xx.

En enero de 2001, en los albores del nuevo siglo, se presenta el empleo más sofisticado de *La vida es sueño*, como materia en el discurso de retorno de Alan García al Perú. Dicho discurso proponía una reconciliación del candidato con sus enemigos, con vistas a presentarse a las elecciones presidenciales próximas. Para ello, se retrataba como el caudillo que había sufrido con el pueblo, pese a la distancia que suponía su exilio y trascendiendo toda ideología. Con el público entregado, el político, en un gesto de demagogia, perdona a sus enemigos, ya que nada de lo que pueden haberle hecho se compara con el sufrimiento de la masa, que responde con vítores y palmas. Tras ese descanso, el político inserta la décima:

Yo me acuerdo de ese hermoso verso de Calderón de la Barca que todos aprendimos y repetimos. Porque caminando las calles, y muchas veces solo, yo decía: “Cuándo pasará esto, cuándo volveré a ver el Perú”... Y me comprometí a estar después de muerto junto a ustedes, en espíritu. A tener la fuerza de traer mi espíritu hasta aquí para acompañarlos. Y yo repetía ese hermoso verso de Calderón de la Barca que dice que “Yo sueño que estoy aquí [...] y los sueños, sueños son”. Y a mí me parece súbitamente un sueño estar frente a ustedes. Y a mí me parece súbitamente una añoranza

cumplida estar frente a ustedes. Y a mí me parece súbitamente que quizás he muerto y estoy frente a ustedes. (García, “Discurso...”)

Se trata de la décima que cierra la segunda jornada de *La vida es sueño*, la misma a la que había aludido Miró Quesada Sosa en su conferencia de 1949 para sostener el enfoque escéptico de la obra (no hay que fiarse de lo que percibimos). Nos hallamos ante el uso primario, casi literal, de la décima, para mover los afectos del público: ya que la vida es sueño, creo que estoy fantaseando, no puedo creerlo, vuelvo a ser un político, vuelvo a estar vivo tras años de exilio (que sería algo así como la muerte civil para el eterno candidato). Sin embargo, hay algo que no pasaría por alto un lector de *La vida es sueño*: la identificación de Alan García en ese momento con el príncipe Segismundo. El personaje recita la décima famosa tras despertar, confundido, en la torre, luego de haber ejercido un gobierno tiránico, en el que se dejó llevar por sus pasiones. Tras la décima, ya en la tercera jornada, vendrá su segunda oportunidad en el gobierno. Aunque la vida sea un sueño, hay que gobernar bien, con justicia y prudencia, en la senda de lo que Miró Quesada Sosa caracterizaba como el aspecto ejemplar: “El príncipe Segismundo reflexiona, comprende que las circunstancias ‘solo el albedrío inclinan, no fuerzan el albedrío’, y tiempla sus pasiones, para levantarse racional y seguro, vencedor de sí mismo” (Miró Quesada Sosa, “Calderón de la Barca...” 14). García había sido un impulsivo Segismundo entre 1985 y 1990. La celda oscura y su vestido de pieles había sido, *mutatis mutandis*, el exilio de nueve años. En los años 80, durante su primer gobierno, desafortunado y populista, se había hecho famoso por cantar la ranchera “El rey”, aquella de “con dinero o sin dinero / hago siempre lo que quiero / y mi palabra es la ley”. En *La vida es*

*sueño*, justo antes de la décima famosa se apunta a ese vicio del endiosamiento: “Sueña el rey que es rey, y vive / con este sueño mandando, / disponiendo y gobernando” (Calderón de la Barca, *La vida...* 2158-2160). La décima que empieza “Yo sueño que estoy aquí...”, por tanto, no era una alusión solo a su reencuentro con la masa que intentaba reconquistar, sino a su propio aprendizaje político.

Alan García volvió a ser presidente entre 2006 y 2011, y se habrá creído Segismundo otra vez. Su suicidio en abril de 2019, para escapar de una detención, hace pensar nuevamente en aquel que soñó ser rey y vuelve a la torre cubierto de pieles. Aquellas décimas de Calderón (la que recitó y las que la anteceden) eran lo más cercano a su testamento político. La confirmación de esta idea, el haber diseñado su accidentada trayectoria política como el protagonista de *La vida es sueño*, se encuentra en las *Metamemorias* (2019) que se publicaron meses después de su muerte. Allí, Alan García cuenta que, en 1964, a los quince años, “estaba subyugado por Calderón de la Barca” y que, para un concurso escolar, había decidido “escribir un epílogo adicional en el que el príncipe Segismundo, originalmente encerrado en una caverna y luego en el poder en dos ocasiones, volvía por tercera vez a ella” (58). La escritura autobiográfica supone la mejor representación de uno mismo, pues constituye la imagen que se quiere perennizar sobre la propia vida. Como señala Georges Gusdorf, respecto de la narración autobiográfica, “nadie se sirve mejor que uno mismo” (13), ya que “la tarea de la autobiografía consiste, en primer lugar, en una tarea de salvación personal” (14). A continuación, como es regla en las *Metamemorias*, en que el narrador va y viene saltando entre décadas, García menciona el discurso de enero de 2001, en el que,

como por azar, recité ante la gran concentración los inmortales y bellísimos versos de *La vida es sueño*. Como por azar, también, el aprismo volvió al gobierno en 2006. ¿Lo intuía yo en 1964 cuando gané los juegos florales con ese argumento? ¿Qué me dijo después que tras la segunda oportunidad volvería la amenaza de la caverna? ¿Solo coincidencia? (58)

La “amenaza de la caverna” era la prisión preventiva de 2019, de la que escapó con una decisión trágica. La pregunta retórica “¿Solo coincidencia?” no hace más que enfatizar el carácter de sujeto predestinado y la invocación al lector a dar una respuesta negativa, bajo la persuasión de su texto.

La película *Ojos que no ven* (2003), dirigida por Francisco Lombardi, retrata la descomposición del régimen autoritario en el que derivó el gobierno de Alberto Fujimori entre 2000 y 2001. El título se refiere al ocultamiento de la corrupción del gobierno, que había mantenido las apariencias por años y que, según retrata la cinta, empezaba a exponer su verdadero rostro. En la trama corren en paralelo varias historias, pero la que resulta más atractiva para este trabajo es la de los dos ancianos enfermos en un hospital: uno de ellos es aprista (seguidor de Alan García) y el otro es un fujimorista, que aún está ilusionado con la posibilidad de que el régimen se redima, bajo la convicción de que el presidente es ajeno a lo que ocurre. A través de los comentarios de los ancianos postrados en cama se observa la caída del régimen por televisión. El viejo aprista encuentra en este hecho la posibilidad del regreso al poder de Alan García; su compañero de penurias cree que no es mejor candidato, sino solo un político corrupto más. En mitad de la película,

en el punto más grave de la crisis política del país, al enfermo aprista le han cortado la pierna y se halla muy abatido. Entonces escucha por televisión el discurso de García, con fervor. El hombre se agita conforme se recita la décima y su rostro encandilado acaba por sollozar de emoción. El otro enfermo a su lado, claramente antiaprista, oye atento e igualmente cautivo, sin querer interrumpir el recitado, para acabar elogiando burlescamente al político (“pico de oro”) y, a la vez, declarar su escepticismo, que no excluye su reconocimiento del talento retórico: “Y ahora nos viene con versitos este pico de oro... Tamaño sinvergüenza” (*Ojos que no ven* 01:25:09-01:25:15).

Con el discurso político del candidato, los comentarios de los ancianos enfermos y las historias paralelas, se resalta nuevamente el escepticismo de la décima frente a la posibilidad de una reforma moral en la sociedad peruana. Como propone Calderón, las apariencias engañan. El resto de la película expone las ilusiones, nuevamente sueños rotos, del anciano idealista y de otros personajes. Así, por ejemplo, el personaje de Rodolfo, el silencioso y casi invisible empleado del Poder Judicial, es otro soñador y, a través de sus ojos, observamos la realidad como si se tratara de una película, imagen que se identificaba antiguamente con el teatro: la vida, para él, es como una película (tal como Calderón hubiera dicho que el mundo era un gran teatro<sup>11</sup>). En *Ojos que no ven*, todos los personajes en el poder (el abogado, el militar, el periodista, etc.) acaban por degradarse cuando,

---

11 Recuérdese, de nuevo, que, en *La vida es sueño*, Calderón vuelve al tópico. Soñando, Segismundo se imagina a sí mismo como un actor: “Salga a la anchurosa plaza / del gran teatro del mundo / este valor sin segundo” (vv. 2072-2074).

al caer el régimen, muestran su verdadero rostro a la sociedad. Hasta el colapso del gobierno de Fujimori, todos habían fingido. La crisis ha devenido porque interpretaron mal su papel, pues no se ajustaron al decoro que les exigía su puesto. Al final, la película muestra los anuncios de los nuevos candidatos (nuevas ilusiones o sueños de poder y justicia) mientras el anciano aprista, ahora cojo, se desplaza al concierto de música en el que participa su nieta. A través del personaje se pasa del desengaño frente a la política a la belleza inmanente del arte, que se manifiesta en la interpretación de la flauta travesa.

Esta rara conjunción de estética y mensaje ético que se encuentra en *Ojos que no ven* es afín a la lección del arte de Calderón de la Barca, que, en la cultura peruana, ha oscilado entre esos dos aspectos, en géneros y tipos textuales diversos. Como materia o mensaje, se halla en la poesía de Vallejo, en la conferencia de Miró Quesada Sosa y en el discurso político de Alan García. Como lenguaje poético deleitoso por lo sensorial y reflejo de la experiencia particular del sujeto, está en la poesía de César Moro (el amor físico) y en la novela de Rivera Martínez (la visión mestiza del mundo andino). Finalmente, la película de Lombardi sigue empleándola esencialmente como materia o elemento narrativo que coopera en el significado global de la obra (hay que despertar del cándido sueño, hay que desengañarse), pero no deja de apelar al lugar común del gran teatro del mundo (cada uno debe cumplir su rol lo mejor que pueda) y a la composición lírica, ejemplificada por la interpretación musical, como deleite estético.

## Referencias

- Calderón de la Barca, Pedro. *Amar después de la muerte*, editado por Jorge Checa. Kassel, Edition Reichenberger, 2010.
- . *La aurora en Copacabana (una comedia sobre el Perú)*, editado por Elías Gutiérrez Meza. Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, 2018.
- . *La vida es sueño*, editado por Ciriaco Morón Arroyo. Madrid, Cátedra, 2000.
- Castro Rivas, Jessica. “Calderón sobre los escenarios de América Latina”. *Calderón sin fronteras. XLV Jornadas de teatro clásico*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2023, pp. 165-186.
- El siglo XX en Perú a través de El Comercio*. Tomo V (1941/1950). Lima, El Comercio, 1998.
- García, Alan. “Discurso de regreso del exilio”. 27 de enero de 2001, Plaza San Martín, Lima.
- . *Metamemorias*. Lima, Planeta, 2019.
- García Márquez, Gabriel. *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Barcelona, Bruguera, 1982.
- Gorriti, Gustavo. *Sendero. Historia de la guerra milenaria en el Perú, I*. Lima, Apoyo, 1991.
- Gusdorf, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía”. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 9-18.
- Martos, Marco. “La poesía de César Vallejo: tradición e innovación”. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, n. 31, 1999, pp. 43-62.

Miró Quesada Sosa, Aurelio. “Calderón de la Barca, o el sueño y la esencia de la vida”. *Letras*, vol. 15, n. 42, 1949, pp. 5-15.

———. *Cervantes, Tirso y el Perú*. Lima, Huascarán, 1948.

Miró Quesada Sosa et al. “Crónica”. *Mar del Sur*, vol. 2, n. 4, 1949, pp. 80-81.

Moro, César. *Eternidad de la noche. Cartas de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen 1939-1955*. Lima, Fondo de Cultura Económica, 2020.

———. *Viaje hacia la noche. Antología poética*, editado por Julio Ortega. Madrid, Huerga y Fierro, 1999.

*Ojos que no ven*. Dirigida por Francisco Lombardi, Incacine, 2003.

Oquendo, Abelardo. “Encuesta a los narradores”. *Narrativa peruana 1950/1970, selección de Abelardo Oquendo*. Madrid, Alianza Editorial, 1973, pp. 11-49.

Pérez Esáin, Crisanto. “Acordes para una utopía en *País de Jauja*: el sincretismo cultural como solución en Edgardo Rivera Martínez”. *Nueve asedios a País de Jauja*. Lima, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, 2023, pp. 137-160.

Retamoso, Lena. *Sacralizar lo efímero: configuración del amante y el amado en Luis Cernuda y César Moro*. 2017. City University of New York, tesis doctoral inédita.

———  
88 Ribeyro, Julio Ramón. *Cuentos completos*. Madrid, Alfaguara, 1994.

Rico, Francisco. *El pequeño mundo del hombre. Varía fortuna de una idea en la cultura española*. Madrid, Alianza Editorial, 1986.

Rivera Martínez, Edgardo. *Libro del amor y de las profecías*. Lima, Editorial Norma, 1999.

Solís Mendoza, Nazareth. “Pasión por la influencia. El Siglo de Oro en la poesía de la generación del 50”. *El mar no es ancho ni ajeno. Complicidades transatlánticas entre Perú y España*, editado por Ángel Esteban y Agustín Prado Alvarado. Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, 2019, pp. 81-99.

Vallejo, César. *Los heraldos negros*. Nueva York, Las Américas Publishing, 1970.

\* \* \*

Recibido: 31 de marzo de 2025

Aceptado: 6 de octubre de 2025