



Universidad de Granada

**Teatro sobre la independencia del Perú. Procesos de inclusión y exclusión
de los sujetos subordinados en el imaginario nacional**

Programa de Doctorado en Lenguas, Textos y Contextos

Línea de investigación: Literatura española e hispanoamericana

Autor

Miguel Ángel Vallejo-Sameshima

Directores de tesis

Profesor Ángel Esteban

Universidad de Granada

Profesor José Manuel Camacho

Universidad de Sevilla

Tutor

Profesor Ángel Esteban

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autor: Miguel Ángel Vallejo-Sameshima

ISBN: 978-84-1117-011-6

URI: <http://hdl.handle.net/10481/70417>

A mi *ojiichan* Seiichi, a quien le debo el instinto de lo estricto y contradictorio, y a mi *obaachan* Quimie, la que me enseñó a leer y escribir, o, en otras palabras, a comprender el universo.

AGRADECIMIENTOS

Primero, por la confianza, a los proveedores de textos inéditos para esta investigación: al Teatro La Plaza, al Grupo Cultural Yuyachkani, al Grupo Cuatrotablas —en especial a Flor Castillo y a Pilar Ochoa—, a Paola Estupiñán —cuya obra fue publicada durante la redacción de esta tesis—, Claudia Tangoa y Mariana Silva. A José Donayre, por el rescate editorial de la obra de su antepasado Arturo Molinari. Desde luego, a mis directores de tesis, Ángel Esteban y José Manuel Camacho, por soportarme.

A Miguel Ángel García, director de mi Trabajo Final de Máster en la UGR, quien apuntaló las bases para esta tesis con su concepción de los vínculos indisolubles entre teatro y sociedad. A los profesores del Máster en Estudios Literarios y Teatrales en la UGR, quienes supieron compartir su pasión por la investigación y me recordaron constantemente cuál era el camino, en especial a Antonio Chicharro y Sultana Wahnón. A mis profesores en la Unmsm, quienes desde hace veinte años saben encauzar mis emociones en esa de-formación profesional de concebir el mundo como un texto de infinitas interpretaciones, en especial a Marco Martos, Gonzalo Espino, Yolanda Westphalen, Carlos García Miranda (in memoriam), Selenco Vega, Agustín Prado y Marcos Mondoñedo. Al grupo de Teatro y Memoria de la Universidad del Pacífico y el Goethe-Institut Lima, por hacerme renacer, en especial a mis maestros Alfonso Santistevan y Gonzalo Rodríguez Risco, y a Mirella Quispe y Renzo García Chiok, cómplices en proyectos escénicos.

Al antropólogo y comisario de arte César Ramos (in memoriam), compañero de trabajo en la gestión y el estudio de la cultura popular, y maestro en cuanto a comprender los procesos sociales con un punto de vista siempre cuestionador, desde el margen.

A mis multinacionales amistades hechas en Granada, por compartir los mejores años de mi vida hasta ahora, en una segunda juventud mucho más placentera y calmada que la primera, en especial a mis compañeros y compañeras de piso, más en especial a Silvia Chiappino. Les debo la escritura de un texto teatral sobre ese periodo.

A Yanet Garcés y a su familia, mis primos guadarrameños. A las tres personas que me convencieron de estudiar un posgrado: Susana Bedoya, Clara Best y Carolina Estrada.

A ellas y a Mary Hilario, Kathy Subirana, José Miguel Vásquez, Roberto Cáceres, Ligia Namuche, Lucho Pacora y Ximena Faura, por la alegría que me da saber que existen.

A mi padre por compartirme su obsesión por la educación. A mi madre porque todos mis proyectos hubieran fracasado sin su apoyo. A Sara Castillo, la persona que, como jugando, me otorgó el don del orden.

ÍNDICE

RESUMEN	17
PRÓLOGO	19
SUMMARY	23
INTRODUCCIÓN	
ANTECEDENTES	27
HIPÓTESIS	28
OBJETIVOS	30
JUSTIFICACIÓN	30
MARCO TEÓRICO	31
METODOLOGÍA	35
DESCRIPCIÓN DE CAPÍTULOS	40
CAPÍTULO 1	
ANTECEDENTES DEL TEATRO SOBRE LA INDEPENDENCIA	
1.1. UN VIRREINATO SEGREGADO PERO MESTIZO	43
1.2. EL TEATRO VIRREINAL	53
1.3. PUGNAS POLÍTICAS E IDEOLÓGICAS EN LA INDEPENDENCIA	66

A MODO DE BALANCE	81
CAPÍTULO 2	
UN TEATRO DE GUERRA. NEOCLASICISMO	
2.1. POESÍA DE LA INDEPENDENCIA	83
2.2. PRIMER TEATRO SOBRE LA INDEPENDENCIA	91
2.3. PRIMERAS DÉCADAS DE UNA REPÚBLICA FALLIDA	106
2.4. <i>LOS PATRIOTAS DE LIMA EN LA NOCHE FELIZ (1821)</i>	
PROPAGANDA PARA UNA INDEPENDENCIA CRIOLLA	
2.4.1. <i>Apuntes preliminares</i>	118
2.4.2. <i>Imagen de las mujeres, los patriotas, españoles e indígenas</i>	123
2.4.3. <i>Una épica nacional vacía</i>	128
2.5. OTRAS PIEZAS NEOCLASICISTAS SOBRE LA INDEPENDENCIA DE LOS PRIMEROS AÑOS DE LA REPÚBLICA	132
A MODO DE BALANCE	140
CAPÍTULO 3	
LA CONSTRUCCIÓN DE UNA HISTORIA NACIONAL. COSTUMBRISMO Y ROMANTICISMO	
3.1. CONTEXTO DEL COSTUMBRISMO. UN PAÍS EN FORMACIÓN	143
3.2. UNA DRAMATURGIA SOBRE EL PRESENTE	

3.2.1. <i>Definiciones generales</i>	151
3.2.2. <i>Felipe Pardo y Aliaga</i>	158
3.2.3. <i>Manuel Ascencio Segura</i>	167
3.3. CUESTIONAMIENTOS A LA MIRADA CRIOLLA	176
3.4. EL ROMANTICISMO. NUEVAS MIRADAS HACIA EL PASADO	180
3.5. RICARDO PALMA Y LA APROXIMACIÓN HISTÓRICA	
3.5.1. <i>Tradicionista y dramaturgo</i>	188
3.5.2. <i>Rodil, continuidad del proyecto político criollo</i>	191
3.6. LOS ROMÁNTICOS Y LAS ROMÁNTICAS: LA CONSTRUCCIÓN DE UN PASADO INCAICO	
3.6.1. <i>Carlos Augusto Salaverry</i>	199
3.6.2. <i>José Arnaldo Márquez</i>	211
3.6.3. <i>Carolina Freyre</i>	215
3.6.4. <i>Clorinda Matto de Turner</i>	220
3.6.5. <i>Otras obras de interés</i>	232
A MODO DE BALANCE	235
CAPÍTULO 4	
EL REALISMO Y LA CRISIS DEL HÉROE	
4.1. UNA NUEVA MANERA DE VER LO PROPIO	243

4.2. INDIGENISMO. UN TEATRO EN LENTA RENOVACIÓN	260
4.3. HÉROES Y SÍMBOLOS EN EL CENTENARIO	
4.3.1. Libertas... y una primera reconciliación con España	271
4.3.2. El Sol de Ayacucho, nuevas miradas sobre el héroe	275
4.3.3. El regreso de las alegorías	280
4.4. HEROÍSMO HUMILDE	
4.4.1. La irrupción del realismo	284
4.4.2. Teatro escolar y otras piezas didácticas	286
4.5. LA PROBLEMATIZACIÓN DEL HÉROE	
4.5.1. Pruvonena o el fin de la utopía	293
4.5.2. Un nuevo Rodil y la importancia del virreinato	300
A MODO DE BALANCE	302
CAPÍTULO 5	
REPLANTEAR LA VISIÓN DEL HÉROE Y REENCONTRAR LA	
DIMENSIÓN UTÓPICA	
5.1. EL INDÍGENA COMO SUJETO APARTE EN LA INDEPENDENCIA	
5.1.1. Un nuevo indigenismo	305
5.1.2. Ayacucho: el indígena como personaje fuera de escena	308
5.1.3. Túpac Amaru, continuidad del pasado indígena	313

5.2. PROPAGANDA PARA HÉROES EJEMPLARES	
5.2.1. <i>El teatro de grupo</i>	316
5.2.2. <i>Oye, reivindicación del subordinado con lógica de clase</i>	321
5.2.3. <i>Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo, reivindicación afroperuana</i>	325
5.2.4. <i>Teatro didáctico conservador</i>	327
5.2.5. <i>Tiempos que se mezclan. La dramaturgia histórica de Sergio Arrau</i>	331
5.3. TEATRO DURANTE EL CONFLICTO ARMADO INTERNO	
5.3.1. <i>Años de incertidumbre</i>	338
5.3.2. <i>El caballo del libertador. El terror obliga a replantear el país desde su origen republicano</i>	340
5.3.3. <i>Los ayacuchos. la guerra por la independencia como pretexto para pensar en el conflicto armado interno</i>	346
5.3.4. <i>La nave de la memoria. El mestizaje como identidad y conflicto</i>	356
5.4. LA INDEPENDENCIA EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO	
5.4.1. <i>Consideraciones preliminares</i>	360
5.4.2. <i>Sueños de victoria. Subordinados empoderados</i>	367
5.4.3. <i>Bicentenario. Teatro ritual para recuperar la voz y redefinir la historia</i>	371
5.4.4. <i>Discurso de promoción. El cuestionamiento desde un nuevo teatro de grupo</i>	377
5.4.5. <i>Las tres viudas. Una adaptación que cuestiona el papel de los subordinados</i>	382
5.4.6. <i>La visita de Bolívar. Permanencia del realismo</i>	387
5.4.7. <i>Retablo. Una peruanidad mestiza</i>	391

A MODO DE BALANCE	393
OBJETOS DE ESTUDIO PENDIENTES	397
CONCLUSIONES	403
BIBLIOGRAFÍA	423

RESUMEN

La presente tesis clasifica, reseña y estudia de manera comparativa alrededor de cien obras dramáticas peruanas que han representado hechos sobre la independencia del Perú (1821), escritas entre 1786 y 2018. Para ello, compara la estructura y el discurso de cada pieza y analiza sus actos de habla, con énfasis en el papel cambiante de los sujetos subordinados, como indígenas, afroperuanos y mujeres, así como la forma en que estos son representados en las obras. A su vez, con un enfoque sociohistórico, estudia las obras prestando atención a sus contextos sociopolíticos, en especial a la historia de las ideas y las estéticas dominantes de su tiempo, y a la historia del teatro peruano.

ABSTRACT

This thesis classified, reviewed, and studied about one hundred Peruvian theater plays that have represented events of the Peruvian independence (1821), written from 1786 to 2018. It has compared the structure and discourse of each play and analyzed its speech acts. The thesis is focused on the changing role that these theater plays bestow on subaltern groups, such as indigenous people, Afro-Peruvian people and women, and the way they are represented in the theater plays. Moreover, it has a sociohistorical approach, to study the sociopolitical context of these theater plays, specially the history of dominant ideas and esthetics of their time, and the Peruvian theater's history.

PALABRAS CLAVE

Literatura Peruana, Historia del Perú, Teatro Peruano, Teatro Histórico, Teatro de Guerra, Teatro Hispanoamericano, Estudios Subalternos, Neoclasicismo, Costumbrismo, Romanticismo, Realismo, Agitación y propaganda, Teatro contemporáneo, Virreinato del Perú, Independencia del Perú, Racismo, Exclusión.

KEYWORDS

Peruvian Literature, Peruvian History, Peruvian Theater, Historical Theater, Theater of War, Hispanic American Theater, Subaltern Studies, Neoclassicism, Costumbrismo, Romanticism, Realism, Agitation and Propaganda, Contemporary Theater, Viceroyalty of Peru, Peruvian Independence, Racism, Exclusion.

PRÓLOGO

Escribo estas líneas en Lima durante la cuarentena por la Covid-19. En este escenario complicado e incierto, es bastante extraño llegar a conclusiones y hacer un balance sobre una investigación. A la fecha, no sabemos cómo irá a cambiar el mundo por esta pandemia, y menos aún el mundo de las artes escénicas. Como nos recuerda la máxima budista, *nada está bajo control*, en ningún momento. El futuro es siempre imprevisible. Dicho esto, sirva este prólogo como bitácora del trabajo realizado.

La mayoría de las veces, los temas de investigación aparecen sin buscarlos. Desde su presencia inmaterial, los temas deambulan inadvertidos como fantasmas hasta que deciden susurrarnos su historia. En mayo de 2016, poco después de ser admitido en el Máster en Estudios Literarios y Teatrales de la UGR, encontré unos pocos y valiosos rescates del teatro histórico peruano. Le comenté estas carencias y aportes al amigo escritor José Donayre, y me contó que una semana antes había descubierto *Libertas...* (1921), pieza de su antepasado Arturo Molinari sobre la independencia del Perú. A puertas del bicentenario de la república, el teatro sobre la independencia emergió como un secreto muy oculto. Al día siguiente hallé la compilación de Ugarte Chamorro (1974a y 1974b) sobre piezas escritas alrededor de las guerras por la independencia, y el fantasma comenzó a hablar. Dijo que ese sería mi tema para el Trabajo Final del Máster.

Dediqué los meses antes de viajar a Granada a la lectura atenta de Ugarte Chamorro. Le siguieron otros textos antológicos preservados en el Instituto Raúl Porras Barrenechea, la Biblioteca Nacional del Perú y bibliotecas universitarias. En un país como el mío, donde los repositorios no abundan y ninguno ostenta grandes recursos económicos, era difícil calcular la cantidad de piezas sobre la independencia. No obstante, gracias a los consejos de amigos investigadores y de los propios bibliotecarios, pude encontrar un corpus suficiente para comenzar. A su vez, llegué a textos críticos que sistematizan el teatro peruano, como Silva-Santisteban (2001a, 2001b, 2002), Sotomayor (1990), Balta (2000) y otros, así como a las categorizaciones mayores de la literatura peruana, como las de Cornejo Polar (1989), García-Bedoya (2000, 2004) u Oviedo (1995, 1997).

En Granada fue vital el apoyo de los profesores y compañeros del máster, para desarrollar el marco teórico, la metodología y los formas de investigar. Volví a ser el académico joven que egresó de Literatura en la Unmsm, mi primera *alma mater*, en el lejano 2004, pero con nuevas armas, una mirada más calmada y una disciplina fortalecida por los demás. Y un espíritu que rejuveneció gracias a la vida granadina.

El sistema de bibliotecas andaluz en particular y español en general, y los repositorios digitales accesibles desde la UGR, ampliaron la mirada sobre los textos. La propia vida en España permitió cuestionar los sentidos comunes acerca de la independencia americana que lleva todo peruano.

En líneas generales, vi que en el teatro peruano se han representado diversos episodios sobre la independencia, reinventándolos de maneras muy diferentes en cada época. En estas piezas se aprecia cómo han ido reafirmando y modificándose los ideales sobre la patria, la república y la ciudadanía. Por ello, desde la incubación de esta tesis como Trabajo Final de Máster, decidí analizar este teatro sobre la independencia desde sus aspectos ideológicos y atendiendo a sus contextos históricos, a partir de las obras escritas durante la guerra de independencia, para después analizar piezas posteriores sobre este tema, hasta la actualidad.

Miguel Ángel García, director de mi Trabajo Final de Máster, puso en orden los conceptos para analizar unas treinta obras, y guio esta investigación que no se detuvo nunca. Gracias a él conocí a Rodríguez Gómez y Althusser, autores clave para la comprensión ideológica de las piezas y mi investigación en general. Terminada esta etapa, me aconsejó continuar con Ángel Esteban, quien a su vez recomendó tener al lado a José Manuel Camacho. Los tres fueron pródigos al brindarme, al igual que su asesoría, su amistad.

Con la base del máster y la guía atenta en una mirada próxima a Hispanoamérica de mis nuevos directores de tesis, los hallazgos continuaron. Cada vez que creía tener la lista definitiva de obras peruanas sobre la independencia, aparecían no una sino cinco o seis más, así como nuevas estéticas, nuevas ideologías, nuevos enfoques que revisar. El fantasma siempre tenía más que contar. Y es que al investigar el teatro peruano hay que estar preparado para la incertidumbre y la maravilla. Ello definió el primer objetivo de esta

tesis, que es historiográfico, una necesidad básica, para después estudiar las obras como un corpus y profundizar en la ideología de estas.

En 2019, con las ideas más claras y parte del texto de la tesis redactado, regresé a Lima a buscar más obras, y a realizar una estancia de investigación en la Unmsm. Allí, Gonzalo Espino y otros académicos recomendaron bibliografía sobre los procesos ideológicos alrededor de estas piezas, brindaron renovado rigor a la investigación con sus comentarios y críticas. En el plano de la búsqueda de fuentes, desde luego, aparecieron unas treinta obras nuevas. Fue en Lima, tras este trabajo, cuando la tesis llegó a su final, durante la cuarentena.

Un par de menciones son necesarias. Muchas obras sobre la independencia se han perdido en el tiempo, y sabemos que no hemos encontrado todas las obras existentes. Sin embargo, sí creemos que todas las obras incluidas aquí son relevantes. A su vez, es un hecho que en los años venideros aparecerán nuevas obras motivadas por el bicentenario de independencia.

Por otro lado, las citas de obras en esta tesis respetan la escritura original de sus fuentes, preservando los usos lingüísticos diferentes en las piezas más antiguas, como *muger* en vez de *mujer*, así como los errores ortográficos, que serán señalados cuando se presten a confusión.

El mayor atrevimiento de esta tesis es abordar la inmensa diversidad estética y temática del teatro peruano, su énfasis en la identidad como centro del conflicto, y lo complejas que son las batallas sobre la definición de lo peruano en el teatro sobre la independencia. En el Perú, el mestizaje cultural se aprecia en una cultura viva plena de contradicciones incluso en los textos escritos, que son la inmensa mayoría de textos analizados en esta tesis, por ser los que han sobrevivido en mayor cantidad.

Al revisar cerca de cien piezas sobre la independencia, esta tesis es una base no exenta de críticas. Sobre el trabajo de la historia del teatro peruano, es necesario hacer nuevas sistematizaciones que continúen, reformulen y critiquen lo que dejaron los antecesores. Estos permitirán nuevas sorpresas, pues no solo seguirán el camino del círculo hermenéutico, es decir, repensar los mismos temas con nuevas interpretaciones, sino que encontrarán piezas faltantes en este círculo y podrán ampliarlo.

La pandemia de Covid-19 anuncia un futuro complicado, pleno de incertidumbre y cambios. Si de algo estamos seguros sobre el futuro, es que los fantasmas seguirán guiándonos en la búsqueda de preguntas y respuestas.

SUMMARY

Theater of Peruvian Independence: Processes of Inclusion and Exclusion of Subaltern Groups in the National Imaginary

Independence from the Spanish Crown (1821) is the origin of the contemporary Peru. The theater about Peruvian independence develops topics on the Republic's foundation and represents events related to national identity. Following this premise, this thesis has classified, reviewed, and studied almost one hundred Peruvian plays about Peruvian Independence, written from 1786 to 2018. It has systematized dramatic texts about Peruvian independence as a genre.

The thesis compares the structure and discourse of each dramatic text and analyzes its speech acts. It takes a sociohistorical approach, situating its analysis in the sociopolitical context, especially the history of ideas and dominant esthetics of their time, and the history of Peruvian theater. It reviews the ways this theater has represented the role of institutions and citizens, and the roles that have been assigned to social groups.

Moreover, the thesis is focused on the changing role that these plays bestow on subaltern groups, such as indigenous people, Afro-Peruvian people, and women, studying the way they are represented in the plays. In this way, the thesis questions contemporary visions about Peruvian theater and Peruvian history.

The research follows Gadamer's (1960) fusion of horizons, to interpret the texts in their context. Additionally, it follows Bhabha's (2012) premises and considers subalternity a combination of different categories, such as ethnicity or gender. Therefore, the thesis questions the existence of stable identities.

In addition, this thesis follows Althusser's (2015) concept of ideology, believing that ideology has a material existence in the institutions. Thus, it studied the history of the Peruvian State and the concrete ideas on the Peruvian Academy, political parties and social activists. Moreover, it follows Ricoeur's (1989) idea that utopias can be used to critique the authority, but also be used by the authorities to avoid dissent.

Chapter 1 briefly describes the characteristics of the Viceroyalty of Peru and its theater. It emphasizes the roles assigned to every social group, analyzing the rivalry between Spaniards and creoles (children of Spaniards born in the Americas). Moreover, it reviewed the sociopolitical and economical context in the late XVIII century, in particular Tupac Amaru II's indigenous rebellion in 1780, other creole rebellions, and the Spanish Constitution of 1812 that gave many rights to creole and indigenous groups. Also, it comments on the dominant esthetics at the end of the 18th century around the War of Independence.

Chapter 2 analyzes theater written during the War of Independence. First, it studies the ideological aspects of Independence poetry, mainly the poems compiled by Miró Quesada (1971). It makes a comparative analysis between Independence poetry and Independence theater, mainly the plays compiled by Ugarte Chamorro (1974a y 1974b). In this way, the chapter introduced and analyzed these brief neoclassicist theater plays with emphasis in elements of propaganda for or against Independence. A special case is analyzed in detail: the first play presented in the republic, *Los patriotas de Lima en la Noche Feliz* (1821), by Miguel del Carpio. It analyzes the representation of women, Spaniards and creoles, and proposes that the play builds a national epic without these subaltern groups. In addition, the thesis narrates the characteristics of the Peruvian republic's early years, marked by chaos and political agitation. Afterwards, it analyzes other neoclassicist plays that support the new republic, and the utopias they tried to build without subaltern groups. Moreover, it interpreted why these subaltern groups are not represented in these plays, excluding them from the national imaginary.

Chapter 3 studies the context of Peruvian *costumbrismo*, with definitions and examples. It posits that *costumbrismo* tried to build an image of Peru based only on its present time. It analyzed in detail the work of its two more emblematic writers, Felipe Pardo y Aliaga and Manuel Ascencio Segura. In their plays, the subaltern groups are represented as stereotypes in order to maintain them as subalterns. In addition, it studied the characteristics of the chaotic Peruvian republic in the second half of the 19th century, with good economic indicators. It studies the processes of exclusion and inclusion of the subaltern groups in the different Constitutions, until slaves gained their freedom. Moreover, it introduces with definitions and examples Peruvian romanticism and romantic theater

about the Peruvian independence. First, it analyzes the works of Ricardo Palma, Carlos Augusto Salaverry and José Arnaldo Márquez, then —after a brief description of the generation of female writers in 1870— works of Carolina Freyre and Clorinda Matto de Turner. It analyzes in detail the construction of a national identity in these plays, that is focused only on Spaniards and the indigenous nobility from the Inca period. Nevertheless, these plays do not include Afro-Peruvians nor other indigenous groups, and, even though they give a more relevant role to female characters, women are still subordinated within the Republic's liberal ideals.

Chapter 4 reviews how Peruvian society changed after Peru's defeat in the Guerra del Pacífico against Chile, and how this modified the perception of the national imaginary. It briefly studies the celebrations for the centenary of independence, then analyzes the esthetics after romanticism, such as realism, modernism, and vanguard, with an emphasis in *indigenismo*, outlining ideological changes in society and specifically in the theater of these decades. Moreover, it interprets the realistic plays about independence in the first half of the 20th century, and some texts for children. It analyzes in detail the way these works questioned the national heroes represented in them. In addition, the chapter reviews how some theater plays include subaltern groups as characters, but do not represent their ethnicity, gender, or social class as factors of subordination.

Chapter 5 studies the social transformations in Peru from the second half of the 20th century. It continues analysis of the roles of heroes in theater about independence, plays that began to include subaltern groups as characters with a class perspective. In addition, it reviews the modernization of performing arts in Peru, and the new esthetics developed in the 1960s, such as Barba's *teatro de grupo* —theater of collective creation or devising— and Sergio Arrau's dramaturgy. It reviews the *conflicto armado interno* (1980-2000) and studies theater plays about independence written during and after this period. It studies the way these plays, most of them non-Aristotelean and from *teatro de grupo*, question the republic's origin and look for new utopias. Moreover, it analyzed how the subaltern groups —indigenous people, Afro-Peruvian people, and women— are vindicated as a relevant part of the national imaginary, and their vindication is the main plot of these plays.

In this way, the thesis concludes that initially dramatic texts about Peruvian independence focused on conflict between creoles and Spaniards, but also between Spanish colonial heritage and the subaltern groups indigenous people, Afro-Peruvian people, and women. Subsequently this theater of independence built a national imaginary, and proposed a powerful, utopian Peru, but without the subaltern groups.

Moreover, this first theater of independence embodies a neoclassicist esthetic and creole ideology. It proposes a nationalism based on the exclusion of subaltern groups and the subordination of women. These plays are patriotic and promote a very strong militarism. On the other hand, these plays criticize the Spaniards and the colonial heritage. In that way, they built a hegemonic group, composed by non-European white men with Western customs.

This shifted slowly during the 19th century. First, in the *costumbrismo* plays, the mechanisms for excluding subaltern groups became more blatant, but they also began to include the subaltern groups, at least as stereotypes. Later, the subaltern groups were represented as more relevant characters, especially during romanticism. Romantic plays searched for national roots in the Inca nobility. Nevertheless, these plays exclude the indigenous people of the present and the Afro-Peruvian people.

In the 20th century, the *indigenismo* cultural movement and many nationalistic leftist political parties created an environment that vindicated the subaltern groups. Then, several theater plays appeared about independence that incorporated the subaltern groups looking at their own culture. In this process, non-Aristotelean plays proposed cultural mixture as the Peruvian national imaginary. The *conflicto armado interno* (1980-2000) motivated an urgency rethinking of the Republic's foundation. In the theater of the post-conflict, we perceive the necessity to think of the Independence not as a liberation from Spain, but to think of the role that the Republic gives to every Peruvian.

The theater of the post-conflict begins to turn its focus from Independence as a liberation from Spain, to the role that the Republic gives to every Peruvian. In the wake of the internal conflict, theater rejects the view that Independence represents a liberation from Spain, turning its attention instead to the role that the Republic gives to Peruvians.

INTRODUCCIÓN

ANTECEDENTES

En casi doscientos años de vida republicana, en el Perú se han escrito alrededor de cien piezas teatrales sobre la independencia. A la fecha, sin embargo, no sabemos de alguna investigación que haya interpretado estas obras como un conjunto. Como clasificaciones precedentes, es preciso destacar la antología de teatro sobre la independencia de Ugarte Chamorro (1974a y 1974b), que reúne en edición crítica piezas escritas alrededor del proceso independentista, muchas de ellas inéditas y otras firmadas con seudónimo o anónimas. También es importante la antología de Vargas Ugarte (1974), así como otros rescates editoriales.

A su vez, una premisa fundamental de esta tesis sigue a Smith (2009) en sus estudios sobre el racismo en el teatro peruano del siglo XIX, que apuntala bases metodológicas y filosóficas para entender procesos de exclusión de los sujetos subordinados dentro de la conformación de la república. Por otro lado, es necesario mencionar valiosos esfuerzos por interpretar piezas sobre la independencia, como los trabajos de Sánchez Franco (2016) o Eva Valero (2005) acerca de *Rodil* (1852) de Ricardo Palma.

La mayor dificultad que encontró esta investigación es que, pese a que hemos logrado identificar y analizar un corpus significativo, la inmensa mayoría de obras teatrales sobre la independencia no han sido estudiadas y son de difícil acceso, incluso las de fines de siglo XX. Esto ocurre por diferentes motivos. El primero es la falta de textos críticos. Por ejemplo, existen menos de diez artículos académicos sobre autores relevantes como Carlos Augusto Salaverry o Carolina Freyre. Asimismo, el teatro histórico peruano en general ha sido poco estudiado. Verbigracia, existen menos de diez antologías de teatro histórico peruano, como las de Ángeles (2001 y 2015), e incluso pocas antologías de teatro peruano en general, las de Silva-Santisteban (2001a, 2001b y 2002), y en ellas no aparecen

muchas piezas sobre la independencia. En estas aparecen en mayor cantidad piezas sobre la Guerra del Pacífico (1879-1884) o el conflicto armado interno (1980-2000). Por otro lado, si bien algunas antologías prestan atención al contexto literario y, en menor medida, al contexto sociohistórico, no prestaron atención a la historia de las ideas. Consideramos que estas tres aproximaciones son relevantes para aproximarse al papel de los sujetos subordinados y la construcción de su subalternidad, y nos avocamos a ello.

De igual manera, es preciso mencionar que otro problema para contextualizar las obras a estudiar en nuestra tesis es la falta de investigaciones sobre el hecho teatral peruano, es decir, que consignen crónicas de representaciones, historia de compañías teatrales, documentación sobre público del teatro, etc. Pese a esta carencia, podríamos destacar al diccionario de Moncloa y Covarrubias (1905) y libros de historia teatral como los de Sotomayor (1990) y Balta (2000), así como los textos mayores sobre literatura peruana, como los de Cornejo Polar (1989), Oviedo (1995, 1997) y García-Bedoya (2000, 2004). Sin embargo, consideramos que es preciso recuperar y sistematizar más información a partir de fuentes primarias, y reformular las conceptualizaciones existentes.

HIPÓTESIS

La independencia es la celebración más importante del Perú, y toca temas fundacionales de la república, así como representa eventos del imaginario nacional. Por ello, las obras teatrales sobre la independencia proponen una imagen de la nación deseable para el Perú. Así, estas obras otorgan diversos papeles a las instituciones y los ciudadanos, y proponen la importancia de cada grupo étnico y sociocultural dentro de la nación para construir determinados futuros. En el caso del teatro sobre la independencia del Perú, en este proceso hay tensiones entre los criollos —hijos de españoles nacidos en América— y los españoles, y, por otro lado, entre el pasado virreinal y España frente al pasado prehispánico y el presente de los indígenas, los afroperuanos y las mujeres. A su vez, este teatro sobre la independencia se relaciona con la misma identidad nacional e individual, con qué significa ser peruano. De igual manera, estas obras representan propuestas para el futuro.

La tesis parte de esta premisa para comprender las maneras en que los sujetos subordinados han sido excluidos e incluidos en una tensión constante en estas obras, desde sus inicios hasta el presente.

Nuestra hipótesis principal es que, en sus inicios, el teatro peruano sobre la independencia, de corte neoclasicista, se construyó desde el punto de vista ideológico y estético de la república criolla —la élite que tomó el poder—, proponiendo un nacionalismo que excluye a los sujetos subordinados y a sus culturas: no aparecen personajes indígenas ni afroperuanos, y las mujeres tienen muy poco protagonismo. Asimismo, en estas obras se construye una idea de patriotismo basado en símbolos con valores abstractos, a la vez que muy cercanos al militarismo caudillista. Por otro lado, este teatro enfrenta al Perú con España, criticando duramente a los peninsulares. De esta manera se construye al sujeto hegemónico: hombre criollo, no europeo, con valores occidentales.

Consideramos que esto fue variando poco a poco, en un primer momento con las propuestas del costumbrismo, en las cuales los métodos de exclusión de la república criolla se hicieron más evidentes, pero también comenzaron a ceder al representar estereotipos de los sujetos subordinados con algunas características positivas. Paulatinamente los subordinados aparecen como personajes cada vez más importantes, en especial en el romanticismo, cuando se busca un origen de lo nacional en la nobleza incaica, sin embargo, excluyendo a la plebe indígena del presente y a los afroperuanos.

Ya en el siglo XX, la mirada indigenista y los partidos políticos nacionalistas de izquierda configuran un entorno propio a la reivindicación de lo subordinado. Aparecen piezas sobre los subordinados del presente, primero como objetos, después desde una aproximación a su cultura. Este proceso va cambiando con la aparición de nuevas ideas que proponen al mestizaje y a la diversidad cultural como centro de la identidad peruana, en piezas con nuevas estéticas, como las dramaturgias no aristotélicas. El conflicto armado interno (1980-2000) motivó una urgencia por repensar las propias bases de la república. En el teatro que vino después se percibe un cambio de enfoque, pues ya no se piensa en el Perú en su ruptura con el pasado virreinal, sino en lo importante de las luchas de los sujetos subordinados durante la república.

OBJETIVOS

General

-Sistematizar e interpretar textos de teatro sobre la independencia del Perú como un conjunto.

Específicos

-Revisar la manera en que este teatro ha representado el papel de las instituciones y los ciudadanos, y el papel que se le asignó a los grupos humanos dentro de la nación.

-Analizar la construcción ideológica de valores nacionales y ciudadanía en estas obras, en un análisis comparativo, con una mirada enfocada en los sujetos subordinados.

-Cuestionar la visión contemporánea sobre la historia del teatro peruano y la historia del Perú.

JUSTIFICACIÓN

Creemos que la carencia de una clasificación de piezas teatrales sobre la independencia es la primera justificación de esta tesis. No tenemos noticia de que exista a la fecha una investigación que se haya enfocado en este tema. Por ello, creemos que la tesis cubre un vacío al hacer esta primera clasificación, que de seguro apoyará próximas investigaciones con otros temas y enfoques.

Así, la tesis es importante como punto de partida para un mejor entendimiento sobre la representación de las identidades nacionales peruanas, y puede ser complementario a los estudios de teatro peruano histórico, a la vez que de la historia del teatro. A su vez, creemos que puede ayudar a redefinir la historia de la literatura peruana, así como brindar una nueva visión sobre la historia del Perú.

De igual manera, proponemos que este estudio brinda conclusiones relevantes acerca de los mecanismos ideológicos tanto para excluir como para incluir a los sujetos subordinados en el imaginario nacional. El teatro es un género clave para analizar esos mecanismos al haber sido el género de ficción más popular hasta la primera mitad del siglo XX, y porque en el teatro se libran grandes batallas ideológicas por la representación de identidades nacionales.

No obstante, estamos de acuerdo con Cornejo Polar (1983) cuando afirma que es un error escribir una historia de la literatura peruana teniendo como referente un concepto que es fruto del proceso de consolidación de los estados nacionales europeos, pues es preciso reconocer a las literaturas originarias y sus combinaciones con lo europeo. A su vez, Cornejo Polar (1989) enmarca la literatura peruana en los procesos históricos de la sociedad, y distingue tres sistemas en la totalidad literaria peruana: la literatura culta en español, la literatura popular en español y la literatura en lenguas vernáculas. Esta tesis se centra en las dos primeras, pues es donde más material se ha hallado, y por limitaciones lingüísticas y de área de conocimiento del autor. Sin embargo, consideramos que esta misma tesis puede abrir puertas a nuevas investigaciones en este campo de la literatura en lenguas originarias del Perú. Solo al analizar estas literaturas se completará el análisis comparativo sobre la representación de la independencia.

MARCO TEÓRICO

Esta tesis contempla algunos estudios sobre los sujetos subalternos. Seguimos la línea de Prakash (2010) cuando asevera que el lugar de la enunciación en el mundo es Occidente, en concreto, Europa. Así, queda oculta la heterogeneidad de los subalternos no occidentales, a quienes se les ve con el velo de la cultura occidental. Esto queda interiorizado incluso en este subalterno no occidental para entenderse e imaginarse a sí mismo. En el caso peruano, la literatura, las artes plásticas y desde luego la manera de entender las ciencias y la política, careció de formas propias durante décadas y aun hoy es cuestionable su nivel de autonomía. Ante ello, nuestra primera premisa es cuestionar las categorías de subalternidad que, desde esta mirada eurocéntrica, han desarrollado los mismos peruanos, como las de

indígena, afroperuano y sus correlatos femeninos, y la propia categoría de sujeto hegemónico, que en el caso peruano sería el hombre criollo o el hombre blanco occidental. A lo largo de esta tesis, se verá cómo va cambiando la propia categoría de indígena, afroperuano o mujer.

Del mismo modo, seguimos las definiciones de Bhabha (2002) para comprender a la subalternidad no como una categoría única, sino como categorías entremezcladas. Es decir, buscamos ahondar en las particularidades de los sujetos subordinados analizando diversas variables y en diferentes momentos. Bhabha afirma que

El distanciamiento de las singularidades de “clase” o “género” como categorías conceptuales y organizacionales primarias ha dado por resultado una conciencia de las posiciones del sujeto (posiciones de raza, género, generación, ubicación institucional, localización geopolítica, orientación sexual) que habitan todo reclamo a la identidad en el mundo moderno (Bhabha, 18).

Así, estamos de acuerdo con Bhabha en que debe pensarse más allá de las narrativas de las subjetividades iniciales, para concentrarse en los momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales. De igual modo, creemos que las categorías no son fijas ni estáticas, sino invenciones que se redefinen constantemente. En este proceso, se entremezclan la clase, el género, la etnicidad, la nacionalidad y los orígenes regionales. Por ejemplo, no es lo mismo ser mujer en el siglo XVIII que en el siglo XXI, ni la comprensión del machismo en cada tiempo, y es muy diferente ser una mujer criolla que una mujer afroperuana en el siglo XIX. A su vez, lo que se representa como lo oriundo, es decir, lo indígena, es muy diferente en cada época.

Entre estas diferencias, postulamos que la imagen del sujeto hegemónico se crea a partir de la versatilidad en la representación del sujeto subordinado. Consideramos que esta propuesta de Bhabha cuestiona conceptos como el de identidad nacional o, en general, los grandes discursos que buscan definir colectividades por una sola categoría —como *hombre indígena*—, o definirlos de manera atemporal —por ejemplo, la esencia de lo peruano—.

Así, cuestionamos la veracidad de los conceptos sobre la identidad propia y ajena. El dinamismo de las categorías de los sujetos subordinados deja fisuras que revelan la mencionada heterogeneidad, tanto en su cultura como en la imagen que de ellos representaban los sujetos hegemónicos.

A su vez, compartimos la postura de Chatterjee (2007) sobre las características de los sujetos subordinados en países que fueron colonizados. Afirmamos que las llamadas minorías pueden ser la mayoría de la población, como los mestizos e indígenas en el Perú, y si son consideradas minorías es porque quedaron fuera del Estado-nación. Volvemos a concordar con Chatterjee en que eso les da una fuerza particular, pues les permite crear comunidad fuera del poder, y construyen un nacionalismo diferente al europeo.

El nacionalismo nace en Europa y desde allí llega a las colonias. En Occidente el nacionalismo apela a categorías universales, mientras en sociedades poscoloniales como el Perú, el nacionalismo apela a la diferencia. Siempre de acuerdo con Chatterjee, la mentalidad poscolonial se reconoce el modelo europeo de economía, ciencia y construcción del Estado (política). Mientras, el campo interno es asociado a Oriente, y, podríamos decir también, al pasado prehispánico americano, y se vincula a lo espiritual. El nacionalismo anticolonial, también con sesgo político, busca preservar esa cultura del pasado, posición que se verá en repetidas ocasiones en las representaciones de la independencia del Perú.

A la vez, los criollos en el Perú recrearon un sistema similar al del virreinato. Esto relativiza su poder, pues si bien desde los centros de enunciación como Europa siguen siendo subalternos, en el territorio donde son dominantes repiten patrones excluyentes del modelo colonial. Sobre la organización de las repúblicas americanas, seguimos a Beverley (2019) cuando asegura que

El Estado-nación, que supuestamente debía suplantarse la colonialidad, inaugurando así una nueva historicidad, se mantuvo en algunos siempre/ya ligados a la colonialidad. Este problema es más evidente en el carácter algo arbitrario de los propios estados, que resultó de las relaciones diferenciales de las regiones de América Latina y el Pacífico con la metrópoli colonial (17-18).

Si bien Beverley recuerda formas de hegemonía más allá de los Estados-nación, como rebeliones indígenas o de corte indigenista en periodos republicanos, considera que para trascender al Estado-nación hay que pasar a través de él. Esto no impide que se den batallas simbólicas en los textos de ficción, como se aprecia en esta tesis.

Seguimos a su vez propuestas hispanoamericanas, como la de Mignolo (2000), cuando afirma que en América es donde se define el modelo de colonización:

América es la diferencia, pero al mismo tiempo la mismidad. Es otro hemisferio, pero es occidental. Es distinto de Europa (que por cierto no es el Oriente), pero está ligado a ella. Es distinto, sin embargo, a África y Asia, continentes y culturas que no forman parte de la definición del hemisferio occidental. Pero ¿quién define tal hemisferio? ¿Para quién es importante y necesario definir un lugar de pertenencia y de diferencia? (40).

En países como Perú, las élites se identificaron con lo occidental e impusieron una dominación a su manera: las nacientes repúblicas identificaban lo local dentro de una historiografía nacional, ubicando a lo indígena, lo afroperuano y la mujer fuera de lo nacional. Los criollos buscaron legitimar su poder construyendo una imagen cercana a Occidente, pero con matices locales, y su decadencia se dará ante las otras narrativas nacionales que reivindican lo autóctono o el mestizaje.

Mignolo (2005) apunta que la modernidad nace del colonialismo, y afirma que América como tal fue inventada a partir de la colonización. Ante ello, seguimos a Beverley cuando apunta que en América la invasión europea produjo una caída demográfica dramática, que llegó a extinguir a algunas etnias, a la vez que hubo un mestizaje profundo entre colonizador y colonizado. La retirada del colonizador en el Perú no se parece a lo ocurrido en China o en India, pues dejó una cultura ya mestiza. «A pesar de que América Latina se independiza formalmente de Europa casi un siglo y medio antes que China e India, ha encontrado más difícil escapar del campo de gravedad de la colonialidad» (Beverley, 13).

Del mismo modo, Mignolo (2005) cuestiona la idea de latinidad en América Latina, por la imposición del colonialismo. Pese a la relevancia de la cultura grecolatina en estas

sociedades, poseen otras matrices culturales, autóctonas y de otros continentes, que son parte de sus identidades nacionales. Apuntamos que la idea de ser una nación que nace de las raíces culturales clásicas que trae la colonización española sigue vigente para algunos sectores, negando las raíces prehispánicas, el cambio dramático que significó la invasión, y la heterogeneidad cultural en la que participan los esclavos africanos. Esto se aprecia en la representación de la independencia que hace el proyecto político criollo. Por otro lado, desde perspectivas más ligadas a lo indígena, lo que se niega es lo occidental. Mignolo define esto como la *doble conciencia* americana.

Encontramos esta doble conciencia en Portocarrero (2007), cuando considera que los peruanos construyeron dos grandes narrativas sobre la identidad nacional, las cuales pueden apreciarse en varias de las piezas analizadas en esta tesis. La primera es la narrativa criolla, la cual afirma que el Perú es un país con valores occidentales formado a partir de la colonización, y que para consolidarse debe eliminar los vicios del colonialismo presentes en los sujetos subordinados, construyendo estereotipos negativos sobre lo indígena y lo africano. Sin embargo, esta narrativa está condenada al fracaso, pues los criollos pueden ver en sus rasgos —físicos y culturales— indígenas o africanos una mancha imborrable. La segunda es una narrativa autoctonista, que propone al Perú como un país de historia larga, para el cual la colonización representa apenas una breve mancha temporal, y que debe regresar a sus orígenes culturales. La falla en esta narrativa es el evidente mestizaje en manifestaciones culturales indígenas católicas, y en los propios apellidos europeos de los mestizos e indígenas. Añadimos una tercera metáfora, reciente, que es la reivindicación del mestizaje, al definir al Perú como una nación mestiza donde se integran todas las culturas del planeta. Consideramos que esta metáfora, si bien es más abierta e inclusiva, oculta los procesos de subordinación y las desigualdades sociales. Estas tres tensiones se evidencian en las obras de teatro sobre la independencia, campos de batalla de la representación de una identidad nacional y, en ocasiones, de una esencia de lo nacional.

Por ello, cuando nos referimos a sujetos subordinados, no nos referimos a colectividades en particular, sino que comprendemos que las características asociadas a la subalternidad en el Perú son representadas en estas batallas por el poder simbólico. A su vez, cabe mencionar que los sujetos subordinados no necesariamente se sienten integrados. En ocasiones el sujeto hegemónico privilegia a un grupo de subordinados por

sobre otro. Puede apreciarse una profunda rivalidad entre los grupos subordinados, en una violencia ejercida desde la ideología hegemónica, y hasta un desprecio hacia sí mismos. Es importante señalar que estas tensiones no aparecen en los textos teatrales sobre la independencia, aunque sí podrían explicar ciertos sectarismos. Por ejemplo, la desaparición de lo afroperuano en las obras de autores criollos románticos del siglo XIX, u obras de reivindicación de lo indígena sin mención a lo afroperuano en casi todo el siglo XX.

Consideramos que estas premisas son las que rigen el análisis contextual, textual y metatextual de las obras revisadas en esta tesis. En términos concretos, se busca llegar a un análisis ideológico de las obras. Para ello, partimos de la premisa de Ricoeur (1989), cuando afirma que nadie vive fuera de una ideología y, sin embargo, en el campo intelectual todos consideran que su ideología es la única verdadera. Añadimos que las ideologías son construcciones de una propia identidad, a la vez que asignan identidades a los demás. Seguimos a Ricoeur cuando afirma que

La ideología designa inicialmente ciertos procesos de deformación, de disimulo, en virtud de los cuales un individuo o grupo expresa su situación, aunque sin saberlo, sin reconocerlo. Una ideología parece expresar, por ejemplo, la situación de clase de un individuo sin que éste tenga conciencia de ello. Por lo tanto, el proceso de disimulo no sólo expresa sino que también refuerza esta perspectiva de clase (45).

A su vez, seguimos a Althusser (2015) en que la ideología no tiene existencia ideal sino material. Las ideologías siempre existen en un aparato: los aparatos ideológicos de Estado son lugares de materialización de la ideología, y toda ideología tiene por función constituir individuos concretos en cuanto a sujetos. Para ordenar estas ideas, recordamos que Althusser propone que el poder se ejerce desde el Estado, al cual ve como un aparato de dominación legitimado, primero, por el derecho. Esto es bastante evidente en repúblicas como la peruana, pues en las primeras décadas de vida republicana el grupo criollo defendió sus privilegios con leyes a su favor, excluyendo a los subordinados de la educación y brindando una educación donde estos no aparecían. Así, concordamos en que la reproducción de la fuerza de trabajo se da mediante una ideología —escuela, leyes y

productos culturales— que enseña a los subordinados a seguir siendo subordinados o a dejar de serlo.

Siempre con Althusser, consideramos que la transformación de una estructura ideológica se da por condiciones invariantes en las cuales se produce la variación. En el Perú, si bien la estructura cambió de un virreinato a una república, las condiciones invariantes son el racismo y la exclusión en la toma de decisiones. Esto cambiaría en diferentes momentos durante la República, como cuando se abolió la esclavitud o se otorgó el voto universal, esto motivado por las propias luchas políticas y los productos culturales críticos de los sujetos subordinados.

Otro aparato de dominación del Estado es la educación. Así, en la república criolla del siglo XIX se mantiene el sistema racista de exclusión no solo mediante la ley, sino también mediante la ideología. Los sujetos son interpelados, se reconocen entre otros sujetos como de diferente o igual jerarquía, y, más importante, asumen que este es un orden social natural, y que actuando como manda este orden se obtendrán recompensas. Seguimos a Althusser en que, en un producto cultural, los sujetos representan su relación con las condiciones de existencia reales, pero, bajo esa ideología, no necesariamente hacen alusión a sus condiciones reales. Esta es una de las razones de las batallas por la ideología, porque desde allí se gestan cambios materiales.

En estas batallas, vienen siendo actores relevantes los esfuerzos por preservar, difundir y rescatar manifestaciones de la cultura viva indígena y afroperuana, en la mayoría de los casos, en procesos de mestizaje. Asimismo, son relevantes los nuevos productos culturales desde estos puntos de vista subalternos, por lo cual es preciso interpretarlos y también cuestionarlos. En campos más simbólicos, una lucha política fue incluir manifestaciones culturales indígenas y afrodescendientes como patrimonio cultural. Bajo estas premisas es que interpretamos las batallas ideológicas en las obras de teatro sobre la independencia.

Sin embargo, no buscamos las intenciones de los autores ni las propuestas políticas que defiendan. Seguimos a Rodríguez Gómez (2001) cuando asevera que un texto es «una forma de vida material que vive objetivamente diferenciado —o distanciado— de las intenciones del autor tanto como de la interpretación de los lectores... vive (habla) por sí

mismo y en sí mismo» (24). Agrega la paradoja del mentiroso en lo literario: «La verdad de la Literatura está inscrita en su mentira, pero la mentira de la literatura es una verdad auténtica» (27). Pero, por otro lado, Rodríguez Gómez concuerda con Althusser al decir que la economía, la política y la ideología configuran todo el sistema, todo modo de producción, y no se combinan aleatoriamente, sino que tienen una determinación clave. Esto es, que los sujetos estamos siempre dentro de un inconsciente ideológico, y a partir de este construimos ficciones, como ocurre en las piezas teatrales analizadas en esta tesis.

Esto se hace a partir de la teoría del horizonte de sentido de Gadamer (1960), asumiendo que cada época tiene sentidos comunes que valoran lo positivo y lo negativo, de maneras muy diferentes al presente. Para ello, en la línea de Rodríguez Gómez, nos acercamos a los textos prestando atención tanto a su contexto sociohistórico como al de la historia de las ideas y el literario. Si bien revisamos lo ideológico del texto en sí, esto solo ha sido posible desde el análisis comparativo y asumiendo la interpretación de otros horizontes de sentido.

METODOLOGÍA

Para el análisis, se eligieron las piezas más representativas o las más peculiares entre las casi cincuenta obras sobre la independencia publicadas entre 1786 y 1830, fechas cercanas a la guerra de la independencia, de estética neoclasicista. Posteriormente, se analizó cada pieza encontrada en los diferentes periodos del teatro peruano: costumbrismo, romanticismo, realismo, teatro moderno y diversas categorías del teatro contemporáneo. Se les agrupó por estética pues algunas se encuentran a mitad de camino entre dos periodos o no corresponden formalmente al periodo asignado por la historiografía literaria.

A nivel de análisis textual, en ocasiones realizamos un análisis pragmatista y después estructuralista. De igual modo, se hizo un análisis comparativo con los contextos literario y sociohistórico, así como con la historia de las ideas del tiempo de cada obra. Es así como se puso énfasis en los aspectos ideológicos de las piezas.

En detalle, entendemos que los textos antiguos han perdido historicidad, en el sentido de que ya no tienen una permanencia significativa total. Así, analizamos un texto del pasado desde nuestra comprensión del mundo, y asumimos que es preciso ver su contexto para interpretarlo con mayor justicia. Todo texto tiene diversos contextos, desde el de la época en que se produce y sus formas de entender el mundo, las corrientes estéticas dominantes en ese tiempo, los contextos que el propio texto sugiere, hasta el contexto desde el cual se hace el análisis. Las obras teatrales previas al registro de vídeo tienen al libreto como único documento, así como aquellas piezas posteriores que nunca se registraron. Por ello, para estudiar los aspectos ideológicos de un texto teatral sin otro registro, analizamos los actos de habla, entendiéndolos como acciones. Concebimos que el lenguaje es performativo en sí mismo, es decir, que no solo comunica, sino que realiza una acción¹. Esto se da de manera especial en los textos teatrales, pues están basados en diálogos, es decir, imitan una oralidad que requiere de contexto, y sugieren una acción mediante el lenguaje, así como en las acotaciones que brindan un contexto sugerido.

Para analizar un texto bajo estas premisas, seguimos a Ohmann (1987) en su definición de actos de habla. Esta divide al acto lingüístico en el acto locutivo, que es el acto de decir; el acto ilocutivo o la intención detrás de eso que se dice, y el acto perlocutivo, que intenta realizar una acción sin la garantía de que esta se realice o no (23). Un ejemplo de Ohman es el enunciado «Alto o disparo», en el cual el acto locutivo es decir «Alto o disparo», el acto ilocutivo es amenazar, y el acto perlocutivo es conseguir asustar o enfurecer al receptor.

De igual modo, se realizó un análisis estructuralista comparando aspectos temáticos y estéticos de las obras sobre la independencia del Perú. Esto es, se compararon los puntos de vista de las obras, los argumentos, las relaciones entre los personajes y cómo estos son representados. Por ejemplo, para el primer teatro republicano, se vieron los vínculos entre combatientes virreinales y patriotas, la ausencia de los sujetos subordinados, y el cambio de bando entre los combatientes.

¹ Seguimos a Searle (2001) en que «toda comunicación lingüística incluye actos lingüísticos» (26), y tomamos la definición de la pragmática de Van Dijk (1987), en que «La sintaxis es el estudio de qué y cómo se dice o expresa (algo); la semántica, el estudio de qué se quiere decir (al decir algo), y la pragmática, el estudio de qué se hace al decir algo» (172).

A su vez, se compararon las estéticas dominantes de cada época con los textos analizados, por ejemplo, el romanticismo y su épica, así como se compararon los textos entre sí, como el caso de las obras románticas con personajes de la nobleza inca. En ocasiones, se comparó estos resultados con lo visto en otros géneros literarios y corrientes estéticas dominantes en cada época, como las obras de teatro realistas sin personajes indígenas durante el apogeo del indigenismo en poesía y artes plásticas. Asimismo, se comparó estos textos con su contexto histórico, con énfasis en las ideas sobre la subalternidad como la discriminación por etnia o género, para ubicar lo analizado en el horizonte de sentido de su tiempo. De esta manera, fue posible hacer análisis estructurales de los textos por época, y comparar resultados de diferentes épocas².

DESCRIPCIÓN DE CAPÍTULOS

El Capítulo 1 describe brevemente las características del virreinato del Perú y su teatro, con énfasis en los papeles que se otorgaron a cada grupo social, analizando en detalle las pugnas por el poder entre criollos y españoles. Asimismo, repasa las estéticas dominantes a finales de siglo XVIII. Se detiene después en el contexto político, social e ideológico en el virreinato a puertas de la independencia, en particular en la rebelión indígena de Túpac Amaru II, las primeras rebeliones criollas, así como los cambios en el virreinato producto de la Constitución de Cádiz en 1812.

El Capítulo 2 analiza el teatro durante las guerras de independencia. Comienza estudiando los aspectos ideológicos en la poesía de la independencia, principalmente en la compilada por Miró Quesada (1971). Así, realiza un análisis comparativo con el primer teatro de la independencia, en especial la reunida por Ugarte Chamorro (1974a y 1974b). En detalle, presenta y analiza estas piezas breves de estética neoclasicista, con elementos de

² En líneas generales, se ha trabajado bajo la premisa de Berenguer (1999) sobre la investigación sociohistórica del teatro, prestando atención a la mediación histórica —los grupos sociales de una época y sus visiones del mundo—, la mediación psicosocial —la relación entre los autores y los colectivos sociales a quienes representan— y la mediación estética —los estilos y recursos discursivos de las obras y las tradiciones artísticas en que se enmarcan estas—. Esto es, se ha seguido la propuesta de Berenguer (1988) cuando revisa el teatro español de fines del siglo XIX e inicios del XX, en el sentido de vincular la historia de la literatura con el entorno de sus autores.

agitación y propaganda a favor de la independencia o del virreinato, e interpreta por qué los sujetos subordinados no aparecen en estas piezas. Más adelante, se detiene en el análisis de la obra *Los patriotas de Lima en la Noche Feliz* (1821), de Miguel del Carpio, la primera pieza escrita y representada en el periodo republicano. Revisa la imagen que esta obra da de las mujeres, los españoles y criollos, con apenas una breve mención a los indígenas, y propone cómo se construye una épica nacional sin ellos. Asimismo, narra las características de los primeros años de la República peruana. Posteriormente, se detiene en otras obras breves neoclasicistas, todas a favor de la nueva república, y las utopías que proponen construir sin los sujetos subordinados.

El Capítulo 3 aborda primero el contexto del costumbrismo peruano y lo presenta con definiciones y ejemplos, interpretando que es una corriente que buscó construir una imagen del país a partir del presente. Analiza en detalle la obra de sus dos autores más relevantes, Felipe Pardo y Aliaga y Manuel Ascencio Segura, en las cuales los sujetos subordinados son presentados de maneras estereotípicas para mantener su subalternidad. Acto seguido, estudia las características de la caótica república peruana en la segunda mitad del siglo XIX, incluidos los procesos de exclusión e inclusión de los sujetos subordinados. Más adelante, presenta con definiciones y ejemplos al romanticismo peruano, para estudiar en detalle obras sobre la independencia de autores emblemáticos. Primero aborda piezas de Ricardo Palma, Carlos Augusto Salaverry y José Arnaldo Márquez, y, tras una descripción de las autoras de la generación de 1870, obras de Carolina Freyre y Clorinda Matto de Turner. Se estudia en detalle la construcción de una identidad nacional en estas piezas, donde no aparecen personajes afroperuanos y los personajes indígenas solo son de la nobleza incaica. Asimismo, se analiza cómo y por qué el papel de las mujeres es más protagónico, pero su subordinación coincide con los ideales de la época.

El Capítulo 4 estudia los cambios en la sociedad peruana tras la derrota en la Guerra del Pacífico (1879 – 1884) y cómo esto cambió la percepción de lo nacional. Se detiene brevemente en las celebraciones por el centenario de independencia. Aborda las estéticas que aparecen después del romanticismo, como el realismo y el modernismo, para profundizar en el indigenismo. Así, aborda los cambios ideológicos y los cambios en el teatro de estas décadas. A su vez, revisa piezas sobre la independencia de la primera mitad del siglo XX, de estética realista, algunas de corte didáctico en el teatro escolar. Estudia en

detalle el papel del héroe libertador en estas piezas, cuya figura histórica empieza a cuestionarse. De igual modo, se revisa cómo las pocas piezas sobre la independencia que incluyen a los sujetos subordinados como personajes, lo hacen obviando su etnicidad y otros factores de subordinación.

El Capítulo 5 repasa las transformaciones sociales del Perú desde la segunda mitad del siglo XX, y continúa analizando la problematización del héroe en piezas que comienzan a incluir a los sujetos subordinados y sus culturas. Asimismo, repasa la modernización y profesionalización de las artes escénicas en el país, y las nuevas estéticas a partir de la década de 1960, tal cual se aprecia en propuestas modernas, como el teatro de grupo o la dramaturgia de Sergio Arrau. Acto seguido, describe el conflicto armado interno (1980 – 2000) y estudia obras escritas durante y después de este. Contempla en su análisis que estas piezas —la mayoría de dramaturgia no aristotélica, algunas de teatro de grupo— cuestionan los propios orígenes republicanos. A su vez, analiza cómo las reivindicaciones de los sujetos subordinados, tanto indígenas como afroperuanos y mujeres, están en el centro de los conflictos de estas piezas.

Finalmente, se incluyen algunas páginas dedicadas a algunos objetos de estudio pendientes, ofreciendo sugerencias para continuar con esas investigaciones.

CAPÍTULO 1

ANTECEDENTES DEL TEATRO SOBRE LA INDEPENDENCIA

1.1. UN VIRREINATO SEGREGADO PERO MESTIZO

El Virreinato del Perú, fundado en 1542³, se organizó siguiendo algunas políticas similares a las del incario, Estado que dominaba la mayor parte del territorio que comprendería el virreinato al momento de la conquista española. Por ejemplo, se mantuvo la *mita* o trabajo obligatorio de la plebe indígena para el Estado en cuanto a obras públicas, y se respetaron ciertos privilegios de la nobleza incaica y de otras culturas prehispánicas aliadas a los españoles durante la conquista. Por ejemplo, integrantes de estos pueblos, como los *wankas*, podían ser propietarios de tierras. Asimismo, de acuerdo con Rostworowski (2018), algunos miembros de las élites incaicas poseían libertad de tránsito para viajar a España, y varios de ellos tuvieron fortunas familiares. Sin embargo, la distinción principal, relevante para esta tesis, sería la división social básica establecida por el régimen de los Habsburgo en América: una República de españoles —incluidos los hijos de españoles nacidos en América, llamados *criollos*⁴— y una República de indios.

Garies (1993) recuerda que en el Perú esta división se da a partir de 1570, durante el virreinato de Francisco de Toledo, cuando se agrupó a la población indígena en reducciones para facilitar el control español del territorio y el acceso de las autoridades españolas a mano de obra indígena. Seguimos a Levaggi (2001) cuando recuerda que esta división intentó homogeneizar a las culturas indígenas, abstrayendo sus rasgos particulares y sus culturas⁵. Sin embargo, añade Levaggi que esta República de indios era más una

³ Llegaría a expandirse a toda la Sudamérica hispana y parte de Centroamérica. Posteriormente cedería territorio con la creación de los virreinos de Nueva Granada (1739) y del Río de la Plata (1776).

⁴ García-Bedoya (2000) afirma que «Ya a finales del siglo XVI la palabra “criollo” se había divulgado por todas las tierras de la América española para designar a los descendientes de españoles nacidos en Indias. Los testimonios más antiguos de su uso con tal acepción se remontan a 1563 y, en el caso particular del Perú, a 1567» (51). Asimismo, apunta que podía tomarse por criollo también a un español arraigado en América, o incluso a un mestizo, aunque apuntamos que un mestizo llamado criollo no podía acceder a cargos de poder.

⁵ De acuerdo con Garies, esta homogenización forjó un sentimiento de unidad entre los indígenas, que conllevó a construcciones posteriores como la del inca-rey, soberano universal de los indígenas, en movimientos de resistencia como el Taki Onqoy alrededor de 1565. Esta dicotomía entre lo nativo y lo foráneo marcaría la comprensión del Perú.

construcción intelectual que una realidad práctica. Apunta Levaggi que, si bien durante las primeras décadas de esta división, ambas repúblicas compartieron una misma república mayor, con una Constitución y unas autoridades superiores comunes, a partir del siglo XVII comenzó a hablarse de dos realidades sociopolíticas distintas, y que la heterogeneidad de las comunidades indígenas no pudo socavarse⁶.

Acerca de los detalles de ambas repúblicas, solo los españoles y los criollos tenían acceso a cargos públicos. En líneas generales, de acuerdo con Roel Pineda (1970), las autoridades principales del virreinato eran españoles, comenzando por el virrey, que era una autoridad central autónoma, aunque debía respetar ordenanzas a nivel continental de la metrópoli española. A su vez, los corregidores ponían orden tanto a nivel provincial como municipal, y el clero se encargaba del registro civil y otras funciones de asistencia y control. Mientras, los mestizos e indios solo podían ser autoridades sobre otros indios, como fue el caso de los curacas, suerte de administradores en temas locales indígenas. Así, las autoridades estaban separadas en todo ámbito. Por ejemplo, para los casos de herejía, el Tribunal de la Inquisición solo podía juzgar a españoles o criollos, mientras que las autoridades encargadas de extirpar idolatrías —integrantes de la misma Iglesia católica— eran las que juzgaban a los indígenas.

A su vez, cada grupo tenía derechos y deberes diferentes, con privilegios para la nobleza en ambos casos. En lo que se refiere a la plebe, los españoles pagaban una gran diversidad de impuestos, mientras los indios solo pagaban el tributo indígena y otros impuestos menores, pero debían hacer trabajo comunal una vez al año, y eran considerados menores de edad, debiendo ser tutelados por sus caciques indígenas, bajo la vigilancia del Real y Supremo Consejo de Indias. En teoría, esto iba a garantizar la existencia separada de ambos grupos.

Dentro de la República de españoles, cabe señalar las peculiaridades de los criollos. García-Bedoya (2000), recuerda que, para los peninsulares «el propio vocablo *criollo* tenía una fuerte carga peyorativa» (51), pues se les acusaba de poseer una inferioridad intelectual y ética, que los hacía menos capaces de dirigir, y se les culpaba de permitir la aceptación de

⁶ O'Toole (2015) menciona la importancia de la casta en esta primera organización virreinal, y recuerda que los esclavos africanos y sus descendientes no tuvieron nunca un estatus judicial similar, lo cual los dejaba más indefensos ante la ley.

mestizos como autoridades. Enfatiza García-Bedoya (2000) que el conflicto entre españoles y criollos sería de los más gravitantes en el Virreinato del Perú, en especial por su disputa de cargos públicos, sobre todo por los puestos eclesiásticos, pues ambos grupos se sentían legítimos propietarios de estos.

Por su parte, Cañizares-Esguerra (2005) define a los criollos como élites locales que se sentían con derecho a dominar a la heterogénea sociedad colonial, por sobre los indígenas, los esclavos africanos, los mestizos y aun los propios españoles (423-424). García-Bedoya (2000) añade que los criollos buscaron su legitimidad en estar adaptados a un territorio que sentían suyo: «De manera sistemática y militante los discursos criollos exaltan, sin arredrarse jamás ante la exageración, las bondades de la geografía y la naturaleza de estas tierras, y como consecuencia lógica, las virtudes de los habitantes de tales regiones» (56). Sobre este punto, García-Bedoya (2000) pone como ejemplo al *Memorial de las Historias del Nuevo Mundo Pirú* (1630), de Buenaventura de Salinas y Córdova, en el cual abundan las descripciones de Lima y su naturaleza. Enfatiza que solo en los siglos siguientes aparecerán textos sobre la naturaleza de otras ciudades, y que serán principalmente urbanos.

De igual modo, García-Bedoya (2000) considera que los criollos construyeron una identidad ambigua, proclamándose súbditos de la Corona y herederos de la cultura e historia españolas, de sangre ibérica pura y noble, a la vez que reivindicaban sus diferencias ensalzando las bondades de su tierra y cultura americanas. Y explica que

El criollo se apropia antropofágicamente de los códigos y los discursos imperiales hegemónicos, pero al propio tiempo hace de ellos una lectura con frecuencia disidente o por lo menos sesgada, se vale de los paradigmas oficiales para articular su propio discurso, para formular sus reivindicaciones y definir su identidad (García-Bedoya 2000, 59).

Cañizares-Esguerra explica en detalle que, a partir de fines del siglo XVI, los criollos, que destacaban a sus antepasados conquistadores, comenzaron a sentirse discriminados por los nuevos peninsulares en América. Este discurso, según Cañizares-Esguerra, irá potenciándose con los siglos mediante la posición de los criollos al sentirse

superiores a los indígenas, pero también miembros de una sociedad diferente a la española. Por ejemplo, menciona el caso del criollo Hipólito Unanue, cuyos escritos a inicios del siglo XIX desprecian a los indios, pero reivindican al imperio incaico como un antecedente de eficiencia e ingenio que heredaron los criollos. Considera que esto es una marca general a los criollos:

Racism toward Indian commoners notwithstanding, Creoles lionized the accomplishments and grandeur of past Indian civilizations. This content downloaded from Racial, Religious, and Civic Creole Identity in Colonial Spanish America such as the Incas and the Aztecs. Spanish American Creoles excluded the great Indian rulers of the past, their own ancestors, from the generalization of the Indians as degenerate or lazy (Cañizares-Esguerra, 427-428).

No obstante, García-Bedoya (2000), considera que hubo excepciones, pues encuentra que los criollos sí buscaron incorporar al indígena en el imaginario virreinal, aunque siempre en posiciones subordinadas. Pone como ejemplo la obra poética y narrativa del jesuita Fray Francisco del Castillo en el siglo XVIII.

Así, las tensiones entre peninsulares y criollos son otro ejemplo de cómo la dominación española se dio de forma clara pero cambiante a lo largo de los casi trescientos años de virreinato.

En lo que respecta a los sujetos subordinados, Lucena Salmoral (2002) refiere un primer periodo, a fines del siglo XV e inicios del XVI, de esclavitud indígena indiscriminada y sin leyes que la rijan. Posteriormente, se dio una esclavitud legal cuyo apogeo duró entre 1513 y 1541, cuando la esclavitud indígena quedó abolida, salvo en condiciones especiales⁷. Añade que en el siglo XVII se dio esclavitud solo temporal a indios rebeldes y desde 1680 se permitió únicamente la esclavitud de indios que

⁷ Más adelante, agrega Lucena Salmoral, se produjo la llegada de diversos esclavos al virreinato peruano, hasta que «El 1 de mayo de 1543 se dio en Barcelona la cédula que prohibió llevar a Indias esclavos que no fueran negros y el 14 de agosto de 1543 se ordenó expulsar de ellas a los esclavos berberiscos y moriscos» (Lucena Salmoral 2002, 69). No obstante, las crónicas virreinales consignan la presencia de musulmanes, gitanos y canarios en el Virreinato del Perú.

consideraban bárbaros, normalmente de la Amazonía, no contactados o con relaciones conflictivas con las comunidades andinas del virreinato.

Seguimos a Quijano (2000) en la interpretación de cómo se desarrollaron las tensiones en este mundo nuevo, de encuentro, conflicto y recombinación constante de las relaciones de poder:

América se constituyó como el primer espacio/tiempo de un nuevo patrón de poder de vocación mundial y, de ese modo y por eso, como la primera *identidad* de la modernidad. Dos procesos históricos convergieron y se asociaron en la producción de dicho espacio/tiempo y se establecieron como los dos ejes fundamentales del nuevo patrón de poder. De una parte, la codificación de las diferencias entre conquistadores y conquistados en la idea de raza, es decir, una supuesta diferente estructura biológica que ubicaba a los unos en situación natural de inferioridad respecto de los otros. Esa idea fue asumida por los conquistadores como el principal elemento constitutivo, fundante, de las relaciones de dominación que la conquista imponía. Sobre esa base, en consecuencia, fue clasificada la población de América, y del mundo después, en dicho nuevo patrón de poder (202).

Es pertinente hacer un repaso por el origen del mestizaje en el Perú. La supervivencia de los indígenas se gesta tras el resultado de la Controversia de Valladolid (1550 y 1551) entre Fray Ginés de Sepúlveda y Fray Bartolomé de las Casas, pues se consideró, como defendía este último, que, a diferencia de los africanos, los indígenas americanos poseían alma y, por ello, no podían ser esclavizados. Interpretamos que esta decisión no fue solo de índole moral sino también material, pues la esclavitud era un riesgo para la rentabilidad económica del virreinato al diezmar a la población indígena, ya que esta era una inmensa mayoría organizada que se encargaba del trabajo público, además de aportar con sus tributos. Por ello, la heterogeneidad en el mundo indígena no fue combatida de maneras tan radicales, permitiéndose el uso de lenguas originarias. Un ejemplo claro es la publicación de leyes en quechua, idioma prehispánico más extendido en el virreinato.

De acuerdo con Quijano (2000), la raza quedó asociada de manera indisoluble al papel que una persona tenía en la sociedad. Esto es, que las identidades se produjeron sobre

la idea de raza y determinaron los papeles que ocupaba cada grupo en una sociedad, específicamente en el trabajo que le correspondía. Agregamos que estas categorías siempre fueron dinámicas y variaron mucho durante el periodo virreinal, pero la dominación de las autoridades virreinales se basó estructuralmente en la raza. Cabe mencionar que esto ocurre dentro de la racialización del mundo, ideología que asignaba valores intrínsecos a los grupos humanos por su fenotipo y origen. Portocarrero (2007) explica que este racismo nace en el siglo XV en España, en la diferencia que hizo la intelectualidad española entre cristianos puros frente a los judíos y musulmanes conversos, pues se consideraba que no habían nacido dentro de la pureza de la religión. Así, de acuerdo con Navarrete (2015), la distinción entre cristianos hijos de cristianos y los nuevos cristianos se dio para mantener los privilegios de los primeros, y, a su vez, legitimar el poder de la Corona. En esta idea, agrega,

la imposición del catolicismo en América no pretendió nunca producir la homogeneización étnica de las sociedades coloniales americanas y la integración entre los indígenas, los españoles y los otros grupos étnicos que convivían en ellas. La definición de los indígenas como cristianos “nuevos” los privó de manera automática de los privilegios reservados exclusivamente a los españoles y los colocó en una situación de subordinación que era claramente conveniente para su dominación colonial (23).

Añade Portocarrero (2007) que, en el siglo XVI, con el colonialismo sobre África y América, las distinciones raciales se sustentaron también en ideas basadas en cultura y religión, como las teorías seudocientíficas sobre superioridad racial o metáforas bíblicas como la de los tres hijos de Noé. Siguiendo estas ideas, para Rojas y Zapata (2013), en el Virreinato del Perú el racismo tuvo un carácter religioso y cultural, pues el indígena era visto como inferior por tres motivos: no haber estado entre los hijos de Dios, no poseer la religión católica en estado puro y no tener valores occidentales. Así, se veía a los indígenas como bárbaros carentes de normas sociales, pese a tener algunos derechos ciudadanos.

La situación sería muy diferente para los esclavos africanos. En líneas generales, Aguirre (1996) explica que, desde sus inicios en el siglo XVI, la esclavitud africana en el

Perú fue principalmente urbana, y en menor medida los esclavos trabajaron en plantaciones y minas donde no existían indígenas para encargarse del trabajo. Vila (2014) recuerda que en la década de 1600 la demanda de esclavos se incrementa enormemente, para reemplazar a la diezmada población indígena, y que este tráfico era considerado el comercio más cuantioso y la renta más grande y saneada de los virreinos americanos⁸. Detalla Vila que la esclavitud de los africanos, a diferencia del trato a los indígenas, fue aceptada casi sin cuestionamientos hasta mediados del siglo XVII. Por su parte, Lucena Salmoral (2002) recuerda las medidas políticas para controlar a estos esclavos, prohibiéndoles vivir en pueblos de indios, tener armas, trajes valiosos o joyas, o regentar pulperías (193-194).

Para Arrelucea y Cosamalón (2015) hubo dos grandes tipos de esclavitud. En la primera, que denominan *esclavitud arcaica*, los esclavos estaban sujetos con cadenas y bajo un control absoluto del patrón, sobre todo en las haciendas o en las panaderías urbanas. En la segunda, que llaman *esclavitud relativa* —con pago por jornal—, se les permitía una relativa libertad financiera, con patrones que en cierta medida cubrían las necesidades del esclavo. En esta categoría era posible el ascenso social. Por ejemplo, algunos esclavos de la Compañía de Jesús llegaron a ser sacristanes. Apuntan asimismo que hubo algunas generalidades en la discriminación a ambas clases de esclavos: no podían portar armas, no tenían derecho a reunión, necesitaban de un permiso para casarse y recibían peores castigos que las otras castas por faltas idénticas. No obstante, todo esclavo podía comprar su libertad o recibirla en gracia de sus patrones, lo que alentaba cierta idea de movilidad social.

Arrelucea y Cosamalón aseguran que la autoridad colonial durante el periodo Habsburgo intentó mantener a la población africana aislada, dentro de su política formal contra el mestizaje. Recuerdan que pocos esclavos negros fueron colocados en lugares donde había indígenas que pudieran realizar trabajos para el Estado, situándose especialmente en ciudades costeñas. Pese al despoblamiento de indígenas en un primer momento por enfermedades, afirman que «Durante los siglos XVI y XVII el ingreso de africanos esclavizados al virreinato peruano fue más bien modesto, lo que sugiere que en

⁸ Vila explica que este tráfico de esclavos, durante el siglo XVII fue organizado por comerciantes portugueses, bajo un fuerte control estatal. Así, comenzó a estudiarse el papel de los africanos en América al ser una necesidad primaria, y establecieron sistemas de contabilidad para medir su presencia. Destaca Vila que esta nueva fuente de ingresos revitalizó la economía española (19).

nuestro territorio se configuró una esclavitud a pequeña escala»⁹ (Arrelucea y Cosamalón 18).

De acuerdo con Lucena Salmoral (1996) España nunca organizó sus colonias con base en la esclavitud, y lo explica en que tuvo una proporción de esclavos treinta veces menor que el imperio colonial francés. Las regulaciones de las reformas borbónicas —la monarquía española pertenece a la Casa de Borbón desde el año 1700— no cambiaron esto pese a la fiebre esclavista de 1770 en adelante, la cual no afectó a Sudamérica, y «el régimen Borbónico esclavista quedó prácticamente anulado en 1794» (Lucena Salmoral 1996, 22).

Esto no niega el papel importante de los esclavos africanos en el virreinato, pese a estas condiciones tan adversas. Tampoco niega sus vínculos con otros grupos sociales. Arrelucea y Cosamalón afirman que se dieron constantes matrimonios entre indígenas y africanos a fines del siglo XVIII. Asimismo, refieren que algunos esclavos podían visitar a sus parientes, ser testigos en juicios y asistir a ceremonias religiosas. Como es evidente, la política segregacionista fue más nominal que real, pues existió un mestizaje notorio que generó una serie de castas a lo largo del virreinato. Incluso durante el siglo XVI se realizaron matrimonios entre hidalgos españoles de bajo rango y la nobleza indígena inca, dentro de los códigos monárquicos europeos, por motivos similares: garantizar el control político de un territorio.

Estamos de acuerdo con Arrelucea y Cosamalón cuando consideran que el aspecto físico y el color de la piel sí determinaban en cierta medida la condición legal de una persona. Por ejemplo, lo ya mencionado que los indígenas no podían ser esclavizados, mientras los *cholos* —hijos de español con indígena— eran más aceptados que los indígenas. Por otro lado, también influían la ropa, las joyas y el círculo social de la persona¹⁰. Agregamos la definición de *bozal* que se daba a esclavos que no hablaran

⁹ Añaden que en el siglo XVIII esta población africana se incrementa por la demanda de trabajadores para el cultivo de la caña de azúcar, en especial en la costa. De acuerdo con el censo de 1791, que diferenciaba por raza, el virreinato del Perú tenía 1076924 habitantes, y entre estos 41404 eran africanos, 37109 en la costa y 3228 en la sierra. La evolución es más evidente en Lima, donde sí hubo censos frecuentes: 4000 a fines del siglo XVI, 11000 en 1614 y 20000 en 1640. En el siglo XVII los africanos representaron el 42.6 por ciento de los habitantes de Lima y a fines de ese siglo el 45 por ciento.

¹⁰ En el caso de los esclavos africanos, Arrelucea y Cosamalón estudian la complejidad de su situación en, por ejemplo, aspectos de género. Aseguran que las mujeres africanas gozaban de mayor libertad personal que las

español ni se hubieran adaptado a las costumbres del virreinato, los cuales eran normalmente los recién llegados. En cambio, los *mulatos*, mestizos hijos de español con africana, eran considerados menos indignos.

De esta manera, se les fueron asignando diferentes categorías a los indígenas y afroperuanos según su nivel de mestizaje tanto racial como cultural, siempre en el papel de subordinados¹¹. Así, el mestizaje sería el denominador común del virreinato peruano, lo cual se tradujo en una cultura en constante cambio. Por ejemplo, pese a la extirpación de idolatrías, las creencias locales pudieron sobrevivir en el mestizaje con tradiciones cristianas. En este contexto se desarrolló una vasta y diversa serie de representaciones mestizas, tanto en la imagería popular como en celebraciones religiosas andinas y afroperuanas.

Para Flores Galindo (2005), es claro que el periodo colonial tuvo una segmentación poblacional, como se aprecia en los registros civiles diferentes para mestizos e indios y otro para españoles, pero considera que «En la sociedad colonial un hombre podía ocupar un lugar por su casta y otro, muy distinto, por sus ingresos» (Flores Galindo 2005, 238). De igual forma, explica el mestizaje en cifras: «En el siglo XVI los mestizos eran evidentemente una minoría, pero en 1786 constituían 23 por ciento de la población

mujeres de la élite, por una mayor capacidad de movimiento al ser vendedoras en la calle y relacionarse con hombres en espacios públicos. Por otro lado, gozaban de menor honor justamente por esta libertad: «Si bien la sociedad colonial era jerárquica, basada en las diferencias, esta no logró consolidar fuertes barreras de exclusión porque, dependiendo de los contextos, los africanos y afrodescendientes fueron relajando esas barreras» (Arrelucea y Cosamalón 19). Asimismo, consideran que no fue una comunidad pasiva, y apuntan tres maneras de luchar contra la discriminación. Una era el pacto social: esclavos fieles, honestos y religiosos. Otra era estar en los límites del sistema: la vagancia, la seducción y el curanderismo. La tercera era la violencia: el cimarronaje, el bandolerismo, los palenques —comunidades autónomas de exesclavos, como las de Huachipa y Carabayllo, al margen de la autoridad— y las rebeliones. Aunque estas revueltas no fueron tan grandes como las indígenas, es importante destacarlas como formas de resistencia cultural y política.

¹¹ Como se detalla de manera extensa en el Marco Teórico de esta tesis, entendemos al sujeto subordinado desde las teorías de la subalternidad india y latinoamericana. Seguimos las ideas de Bhabha (2002) cuando afirma que las categorías de subalternidad, como género, etnicidad y origen, se entremezclan, y son dinámicas. Esto es, que lo llamado indígena, afroperuano o mujer, son categorías dinámicas en el tiempo, y pueden ser interpretados de diferentes formas. Concordamos también con Mignolo (2000 y 2005) en que los americanos afrontan una doble conciencia, entre ser occidentales y ser de una civilización prehispánica o africana, lo cual marcará las condiciones de subalternidad de estos sujetos. Así, cuando nos referimos a sujetos subordinados, no nos referimos a colectividades en específico, pero comprendemos que las características asociadas a la subalternidad (lo indígena, afroperuano y femenino) son representadas en campos de batalla por el poder simbólico. Sin embargo, los sujetos subordinados no necesariamente están unidos. El sujeto dominante puede privilegiar a un grupo de subordinados sobre otro, y pueden apreciarse enemistades entre grupos subordinados en una violencia ejercida desde la ideología dominante, o un desprecio hacia ellos mismos.

colonial, distribuidos de manera desigual» (Flores Galindo 2005, 238). Con esta cifra alta de mestizos, y con doscientos cincuenta años de un virreinato donde se desarrolló el mencionado proceso de mestizaje dinámico, la idea de pureza racial y división de la sociedad se radicalizó.

Así, la Casa de Borbón se propuso establecer categorías para las castas. De acuerdo con Cahill (1994), hubo dieciséis categorías básicas, según el color y los orígenes genealógicos de los tipos étnicos. Por ejemplo, el fruto de español e india fue llamado simplemente *mestizo*, o el de indio y negra, *lobo*. Las categorías se hicieron tan complejas que llegaban a nombres como *noteniendo* o *tentenelaire*, siendo estas las que poseían mayor mestizaje, al punto que no podía determinarse su origen con claridad. O'Toole (2015), recuerda que la casta a la que pertenecía una persona tenía consecuencias en lo económico, político y legal, e ilustra la manera en que la Corona española intentó imponer orden en sus virreinos dinámicos¹².

Es complejo interpretar cómo se veía a los indígenas y afrodescendientes en este punto de la historia, pero sí queda claro que su condición subordinada estaba mediada no solo por la casta a la que perteneciera, sino asimismo por factores culturales, como su libertad, sus vínculos sociales, su nivel educativo, sus hábitos culturales y su poder adquisitivo.

Acerca del papel del otro sujeto subordinado, las mujeres, Villavicencio (1992) recuerda que en el incario las mujeres nobles podían participar en la elección de gobernantes y tomar decisiones en temas de dominio público, mientras en el virreinato tendrían un papel más subordinado. Por ejemplo, hubo alianzas entre españoles y mujeres indígenas, pero rara vez en matrimonio. «La convivencia estuvo muy extendida en la Colonia. Con frecuencia los españoles estuvieron amancebados con mujeres de sectores sociales inferiores, hasta que encontraran a una de mayor posición y riqueza» (Villavicencio 18). Esto lo identifica como una «opresión social, racial y de género» (19), y considera que sigue vigente en el Perú del siglo XXI.

¹² Cahill agrega que existieron otros peculiares nombres no oficiales, como *calpamulato*, *coyote*, *cuarterón*, *jarocho*, *tresalvo*, entre muchos otros.

A su vez, agrega Villavicencio que hubo grandes diferencias en las libertades de las mujeres, diferencias marcadas por la clase y la etnia:

las mujeres pobres disponían de libertad de movimiento y de relativa independencia, mientras que las 'señoras' (generalmente blancas) debían mantenerse encerradas, sin mayor contacto con el exterior que las visitas de los familiares, salidas a la iglesia y obras de caridad (22).

Las mujeres de clase alta debían preferir su reputación como pías y nobles, siendo este prestigio un mecanismo de dominación contra ellas, al punto que preferían el honor a sus hijos, su libertad y su propia vida. No obstante, afirma Villavicencio que estas mujeres de clase alta tuvieron un papel importante en actos de caridad, lo que es más relevante en la sociedad pues la asistencia social en el virreinato no estuvo organizada como en la República, sino que se daba únicamente mediante esta caridad.

Por otro lado, Villavicencio recuerda que algunas mujeres tenían el cargo de curaca y administraron señoríos hasta los primeros años de la república. Es decir, hubo excepciones entre las mujeres de clase alta que lograron ejercer cierta ciudadanía.

1.2. EL TEATRO VIRREINAL

Si bien ha quedado poquísima información sobre las prácticas dramáticas prehispánicas que vieron los colonizadores a su llegada, Balta (2000), siguiendo testimonios de cronistas mestizos como el Inca Garcilaso de la Vega, asegura que este teatro prehispánico poseía un vestuario que evolucionó haciéndose lujoso, con elementos de danza y música. Agrega que este teatro empleaba monólogos y diálogos, y utilizaba coros llamados *harawikus* o *aedas*. Añade que las piezas se representaban en el *aranwa*, espacio que marcaba una distancia con el público, sin elementos escenográficos (Balta 31). A su vez, Lara afirma que el teatro prehispánico tuvo dos géneros: el *wanka*, que contaba historia de monarcas, sus vidas y hazañas, y el *aranway*, de temática libre. En ambos géneros, dice Lara (1957), se

representaban solo vidas de personajes que ya habían fallecido, con elementos escénicos como música y cantos.

Sin embargo, Trenti Rocamora (1947) duda de la exactitud de estos datos, pues se basan en fuentes escritas con mucha posterioridad a la conquista. Así, cree que el estudio del teatro peruano debe iniciarse con el teatro virreinal. De igual manera, Oviedo (1995), considera que las ceremonias prehispánicas peruanas incluían representaciones con música, canto y baile con coreografía, en espacios abiertos. No obstante Oviedo asegura que, por el carácter efímero de estos espectáculos y la ausencia de un registro escrito de estos, para pensar en el teatro prehispánico cabría solo ver algunos elementos de este adaptados al teatro evangelizador de los primeros años del virreinato. A su vez, Oviedo puntualiza que los historiadores de teatro prehispánico suelen incluir representaciones que datan del periodo virreinal.

Consideramos junto a Trenti Rocamora que existió una gran diferencia entre el teatro en las colonias británicas en Norteamérica y el de la América hispana, pues los ingleses eran puritanos, no simpatizaban con las representaciones teatrales y no formaron Estados como España. Añadimos de igual manera la intención española de generar cultura en los territorios que colonizaron, como prueba la creación de universidades desde su llegada, como la Universidad Santo Tomás de Aquino en la República Dominicana en 1538, y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos —originalmente Convictorio de San Carlos— de Lima en 1551.

Esta política de expansión cultural española fomentó, quizá de manera involuntaria, el mestizaje al que nos referimos líneas arriba. Esto se infiere asimismo de Lamús Obregón (2010), para quien el teatro en América fue utilizado como herramienta evangelizadora¹³, organizado casi en su totalidad por órdenes religiosas, en una tensión entre mestizaje y control. Según Sotomayor (1990), el teatro virreinal en el Perú desde 1568 es fomentado por los jesuitas para evangelizar a los americanos, y las formas artísticas europeas se

¹³ Seguimos a García-Bedoya (2000) cuando recuerda que «Uno de los mayores esfuerzos evangelizadores apuntaba a crear un corpus de textos devocionales y oraciones cristianas en quechua (u otras lenguas nativas)... Ello implicaba un complejo proceso de traducción, sobre todo en el sentido cultural, pues había que adaptar vocablos andinos para expresar conceptos cristianos totalmente ajenos» (150). Por otro lado, recuerda las ya mencionadas campañas de extirpación de idolatrías, en las cuales las autoridades eclesiásticas españolas persiguieron a los cultos mestizos.

mezclaron con lo nativo; por ejemplo, en la celebración de misas andinas y autos sacramentales en fiestas como el Corpus Christi. Moncloa y Covarrubias (1905) señala que las primeras representaciones dramáticas en el Perú se hicieron en el cementerio de la Catedral de Lima o en las plazas de las parroquias, durante las fiestas religiosas, y comenta que los primeros autos sacramentales eran historias de romances.

Por otro lado, Versényi (1996) recuerda eventos escénicos en la misma evangelización, como la capilla abierta, hecha para bautizar masivamente, que remite a un escenario teatral, así como el bautismo por aspersion en que se bautizaba hasta a cinco mil personas en un momento. Añade que la evangelización de los mendicantes guarda relación con ritos antiguos, e incluía formación en artes a los indios. A su vez, menciona que, en Lima, para representar la *Historia Alegórica del Anticristo y el Juicio Final* (1559) sacaron cadáveres reales, entre frescos y secos. Esta etapa mendicante termina a fines del siglo XVI, por la mayor presencia de otras órdenes religiosas y por las epidemias que diezmaron a la población indígena local formada por ellos, además de un nuevo enfoque en la evangelización al haber ya varias generaciones de indígenas y mestizos nacidos en el virreinato.

Por otro lado, para García-Bedoya (2000), el teatro en Lima y otras ciudades del virreinato tuvo un arraigo quizá menos fuerte que en las urbes españolas, pero gozó de popularidad, especialmente desde que se profesionalizó a fines del siglo XVI. Distingue asimismo entre las representaciones hechas en el atrio del Palacio de Gobierno, para las élites, y los espectáculos masivos para la plebe. Apunta Versényi que en el siglo XVII las actividades teatrales en América Latina «las constituían las festividades ceremoniales que anunciaban la llegada o la partida de alguna autoridad eclesiástica, o la muerte o la subida al trono de un monarca» (54).

La religión y la política desde el centro del poder determinaban la actividad teatral a inicios del Virreinato. Oviedo (1995) recuerda que algunas iglesias en los virreinos americanos fueron diseñadas con apertura hacia el exterior, para la realización de autos sacramentales, vinculando a la Iglesia con el teatro, aunque con el público fuera del templo. Lamenta asimismo Oviedo que de este teatro evangelizador quedara poca información, en ocasiones solo en los registros de cronistas como el Inca Garcilaso de la Vega.

Sin embargo, no todo el teatro era de corte religioso o didáctico. Escribe Rivera Saavedra (2005) que «Dos tendencias gozaron de singular predilección: las piezas de género alegórico (temas extraídos de la Biblia) e historias locales» (46). Oviedo (1995) detalla más este teatro laico, y destaca al criollo Lorenzo de las Llamosas y sus comedias y zarzuelas que, refiere, utilizaron elementos musicales y coreográficos. Sobre sus piezas *También se vengan los dioses* (1689) y *Destinos vencen finezas* (1698), asegura que son de tema mitológico y peripecias complejas, en gusto barroco.

Aunque García-Bedoya (2000) señala que la producción teatral criolla fue más bien escasa, en especial en el periodo entre 1600 y 1660, es innegable que el teatro era una actividad relevante en la sociedad y los cambios sociales en el Virreinato del Perú. Trenti Rocamora considera que, si bien en los virreinos españoles americanos las corridas de toros fueron el entretenimiento más popular de las ciudades, el teatro en el Perú fue prolífico al punto de ser el más importante del continente: «Embrionario en el siglo XVI, adquirió mayor consistencia en el decurso del XVII, y llegó a lo que podríamos llamar su madurez, en el andel del siglo XVIII» (Trenti Rocamora 17-18)¹⁴. Esto se refiere al arte escénico representado en teatros, que llamaremos *teatro de sala*.

Acerca de los aspectos temáticos y estéticos de este teatro de sala, Isola (2012) distingue dos tipos durante la colonia. Estima que el teatro mayor se caracteriza por su imitación de temas y estilos españoles, influenciado por Calderón de la Barca, como los autos sacramentales, o comedias de inspiración barroca¹⁵ —ambientadas en el pasado o en España— y tragedias influenciadas por el neoclasicismo. Asegura Isola que «las piezas representadas en el Coliseo de Lima, la sala teatral más importante de la Lima de los siglos XVII y XVIII, pertenecían al repertorio peninsular, en su mayoría» (5).

¹⁴ Para ilustrar esta variedad, Trenti Rocamora hace una cronología. Acerca del teatro en Cuzco, afirma que el 6 de enero de 1548 se representa un misterio en la catedral, y hay casos de representaciones religiosas en el siglo XVI. En el caso de Lima, se prohibieron las representaciones religiosas dentro de los templos en 1552. La primera representación profana fue para celebrar el ingreso del virrey Pedro de la Gasca en 1548. No hubo censura hasta 1614, salvo para las obras a representarse los días del Corpus. En general, se realizaban representaciones por cambios de autoridad en Perú y España, triunfos militares españoles, cumpleaños, visitas de autoridades peninsulares, y fiestas religiosas. Trenti Rocamora no consigna muchos datos sobre teatro en otras ciudades, salvo las fiestas de 1790 en Arequipa. En otros lugares asegura que no hubo salas teatrales, pero se realizaron representaciones en espacios públicos por el Corpus, y algunas compañías teatrales en el Callao.

¹⁵ García-Bedoya (2000) define al Barroco español como una de las primeras formas de cultura de masas en el mundo.

Isola afirma que existió asimismo un teatro menor, más cercano a la comedia, con personajes menos graves. Refiriéndose a la influencia de temas y personajes españoles en el teatro de la colonia, dice:

La única excepción a esta regla estaba en el teatro menor, en el de entremeses¹⁶ y bailes, que permitía un retrato de nuestro entorno bastante cercano a la realidad contemporánea, en contraposición a las ambientaciones madrileñas o exóticas (a la manera de Calderón de la Barca) del teatro mayor. Nos acostumbramos desde la Colonia a mirarnos en presente solo a través del humor, de la sátira, de aquello que más tarde constituiría el credo del Costumbrismo, la primera literatura nacional de los países que emergieron del yugo virreinal (6).

Y añade que el origen de este teatro menor «está en las “farsas” medievales, cuyo origen puede hallarse en las “farsas atellanas” del teatro romano» (Isola 26). Así, define a las piezas de teatro menor como

Representaciones breves, que “rellenaban” el espacio y el tiempo entre diversos momentos de espectáculos más completos, y en las que se reproducían básicamente historias de engaños o trucos, con claras referencias a la realidad circundante, tanto a nivel de personajes y sucesos como a nivel lingüístico, reproduciendo el habla cotidiana sin corrección ni afeite alguno. Es probable que nacieran como parte de las festividades del Carnaval, en las que la estructura social era alterada radical pero momentáneamente para volver al orden y reafirmarlo. Es por ello que estas piezas breves ofrecían un espacio poco usual y privilegiado para la sátira y la denuncia, que no se daban en los géneros mayores, o lo hacían en forma más bien generalizada. Podemos hablar, pues, de la presencia de elementos costumbristas, acompañados desde sus inicios de una intención satírica y correctiva (27).

¹⁶ Cabe recordar que estos entremeses eran piezas de corte similar a los *interludes* británicos, espectáculos en medio de obras mayores, con propósitos moralizantes o de representación política.

Para Isola, estas obras menores tuvieron una estética neoclásica renacentista, para evitar la censura de las autoridades. Esta es una idea con la que concordamos plenamente, y se verá cómo el neoclasicismo será la estética ideal para los propósitos del primer teatro sobre la independencia. A su vez, señala Isola que estos elementos de teatro menor tenían un enorme impacto, pues se representaban con gran éxito en las ciudades importantes y constituían un testimonio de la cotidianeidad, con un costumbrismo incipiente, que funcionaba como una tribuna abierta. De esta manera, el teatro cumplía con dos funciones: entretenimiento y educación, y así permitía un pequeño espacio de crítica controlada.

Y es que, a pesar de la vigilancia hacia el teatro, hubo ocasionales intentos gubernamentales de apoyar la producción teatral. Como apunta Silva-Santisteban (2001a), en 1709 el virrey Marqués Castell dos-Rius —también dramaturgo— impulsó la formación de la Academia Palatina, donde se fomentó la creación poética y dramática, «aunque por lo general de manera un tanto pueril» (Silva-Santisteban 2001a, XI)¹⁷. A su vez, Oviedo (1995) considera que el teatro del virreinato peruano del siglo XVIII no brilló, en parte por la vigilancia religiosa, y solo destaca a dos autores, Pedro Peralta y Barnuevo a inicios de siglo, y Pablo de Olavide en la segunda mitad de este.

De acuerdo con Irving (1940), a fines del siglo XVIII no solo la aristocracia, sino todos los grupos sociales de Lima asistían al teatro, inclusive autoridades eclesiásticas. A su vez, asegura que existían espacios privados para representaciones especiales de la autoridad. No obstante, asegura que los corrales de comedias, sencillos y rústicos, eran los espacios más populares, así como los más democráticos. En estos corrales se representaban obras de autores americanos. Así, debemos reconocer la importancia del teatro de sala en las ciudades del virreinato del Perú. Más adelante analizaremos cómo este teatro de sala será un espacio importante en las guerras de la independencia para este público urbano, en especial los criollos.

¹⁷ Por desgracia, no ha sobrevivido información suficiente sobre el hecho teatral colonial para tratar de interpretar la participación de indígenas y africanos en estas representaciones en sala. Moncloa y Covarrubias (1905) apunta que esta carencia se dio en parte por el incendio de la Biblioteca Nacional del Perú durante la ocupación chilena y por la escasez de críticas sensatas, por eso en su diccionario afirma haber contrastado varias fuentes, todas escritas. Apunta detalles como la variable tarifa para pagar a dramaturgos, actores y otros trabajadores escénicos, siempre en condiciones precarias, y que la mayoría de compañías teatrales eran españolas, así como una que otra italiana. No consigna participación indígena ni africana.

En este punto es preciso detallar el teatro cercano a lo indígena, para probar que, si bien la cultura indígena fue muy relevante en el virreinato, no produjo obras sobre la independencia, o al menos estas no han sobrevivido. Gálvez Acero (1988) distingue en el siglo XVI un origen del teatro indígena, como

un teatro fundamentalmente vinculado al mundo indígena (misionero y educativo) con elementos tomados de las propias culturas de los indios, y por otra parte un teatro sobre todo vinculado al espectador español o al criollo. Este último consiste en un tipo de teatro civil, también escolar en otra categoría, que progresivamente irá secularizándose (15).

A su vez, según Balta, durante el virreinato hubo alguna presencia de dramas con referentes culturales del mundo prehispánico o sobre la Conquista. Figueroa (1991) traza una distinción en estas piezas, que utilizaremos a lo largo de esta tesis. Denomina indianistas a las obras que ofrecen una visión idílica del indígena, mientras llama indigenistas a las que denuncian los malos tratos a los indígenas y los reivindican. Ambas tendencias, afirma, aparecen en el virreinato. En palabras de Figueroa, el indianismo

presenta al indio como elemento exótico y pintoresco: leyendas, costumbres, legislación, tradición, tiempos heroicos, luchas con el conquistador; y el “indigenismo” que presenta al indio como elemento social y por el contrario, denuncia su explotación y demanda su redención; el personaje aparece, dentro de esta última tendencia literaria, en su ambiente económico, político y social. El “indigenismo” no es tan solo una literatura de recreación, sino de acción que pretende satisfacer las necesidades morales, educativas, materiales del indio. (41)¹⁸.

¹⁸ Cabe detallar que esta distinción de Figueroa, si bien se refiere a obras del periodo virreinal, parte de una interpretación posterior. Así, se utiliza normalmente *indianismo* para distinguir la literatura idealizada bajo las ideas del buen salvaje de Rousseau, que proponía a un indígena noble y puro. Esto cambiaría en la narrativa *indigenista* de fines del siglo XIX, con las críticas sociales de Clorinda Matto de Turner, y otra con una lógica de clase de comienzos del XX, que es reivindicativa, como la de Ciro Alegría y Enrique López Albújar.

Así, existía un teatro indígena que consistía en representaciones organizadas por misioneros que versaban sobre temas bíblicos, como Adán y Eva, al estilo de autos sacramentales, pero en idiomas nativos y con danzas locales. En el siglo XVII existían ya una serie de autos sacramentales en quechua —la lengua originaria más extendida—, de corte indianista. Destaca *El hijo pródigo* (¿1657?) de Juan de Espinosa Medrano, escrita con propósitos moralizantes¹⁹. Espinosa Medrano sería un referente en el teatro peruano por su mirada hacia el mundo indígena, que considera parte esencial del virreinato.

Asimismo, es necesario mencionar a *El pobre más rico o Yauri Tito Inca*, de inicios del siglo XVII, escrita por Gabriel Centeno de Osma. Ambientada en el barrio de Belén, Cuzco, cuenta la historia de un hombre pobre que no se humilla ante los colonizadores, se enamora de la princesa inca Cori Umiña y evade la seducción de Nina Quirú, que es Lucifer. Sin embargo, cabe señalar la influencia europea en este teatro, pues pareciera que muchas piezas fueron escritas por sacerdotes o nobles indígenas cristianizados. Asimismo, existen similitudes en las historias. Por ejemplo, el hombre poseído por el demonio en *Fausto* o en la leyenda de Teófilo como argumento en *Usca Paucar* o *El pobre más rico*. Seguimos a García-Bedoya (2000) en que se aprecia un mestizaje en la trasposición de elementos andinos en historias europeas, o elementos reconocibles por los habitantes de los Andes.

De igual manera, concordamos con Oviedo (1995) en la enorme trascendencia de una pieza de corte indígena, *Ollantay*, de autor anónimo. La pieza narra cómo una princesa inca es seducida por un militar español para que le entregue el tesoro de los incas, en el contexto de la conquista. Aunque Oviedo cita el primer manuscrito reconocido en el Perú, del sacerdote cuzqueño Antonio Valdés, fechado en 1837, señala que este se basa en una leyenda narrada durante la Conquista, y es posible que haya sido representada repetidas veces en fiestas populares indígenas durante el virreinato. Para Oviedo (1995) es claro que se trata de un texto mestizo, pues si bien «la lengua quechua de tendencia arcaizante, la versificación octosilábica (dominante en la literatura incaica) y ciertos aspectos internos del

¹⁹ Sobre este proceso de construcción del pasado prehispánico, es preciso destacar la figura del ya mencionado Inca Garcilaso de la Vega, cronista mestizo hijo de capitán español con noble inca, que desarrolló su obra en España, en una mirada mestiza buscando el pasado prehispánico. Desde su texto *La Florida del Inca* (1605) hasta sus *Comentarios Reales de los Incas* (primera parte en 1609, segunda parte en 1616), vemos una intelectualidad y una ficción claramente mestizas.

drama revelan sus fuertes raíces indígenas» (309), «la historia que el drama cuenta y sobre todo la forma como lo presenta, revelan que el autor seguía las convenciones y motivos del teatro español clásico» (311). Asimismo, es importante destacar a las diferentes versiones de la *Tragedia del fin de Atahualpa*, sobre la captura del último soberano inca.

Queda claro, entonces, que existieron textos de autores peruanos que buscaron el pasado incaico, a quienes Cornejo Polar (1989) considera *incaístas*. Y define que el incaísmo está

constituido por un conjunto de textos poéticos y dramáticos, con frecuencia anónimos que postulan que la república naciente es heredera —y vengadora— del imperio incaico: «*La sombra de Atahualpa a los hijos del Sol*», «*Contestación de los hijos del Sol a la sombra de Atahualpa*» o «*El pronóstico de Wiracocha*»... El incaísmo parece asociado a ciertos estratos criollos mestizos (32-33).

Otra idea de Cornejo Polar (1989) es que la construcción de este ideario incaísta no fue posible en la realidad política republicana por el triunfo de una mentalidad dominante excluyente, la criolla, como también asegura Rojas (2017)²⁰. Como señala García-Bedoya (2000), el teatro quechua durante el virreinato tuvo diferentes matices, desde el orgullo por lo propio hasta la asimilación de patrones europeos, por lo cual forma parte de «un conjunto de prácticas discursivas que apuntan a configurar un sujeto transcultural andino, cuyo soporte social son las élites indígenas coloniales» (203). Así, concluimos que lo indígena no se mantuvo al margen del orden virreinal ni del mestizaje cultural.

Por otro lado, para Smith (2009a), con la llegada al poder en 1761 de un admirador del teatro como el virrey Manuel de Amat y Junyet, se desarrolló el teatro popular y aun el callejero, pero lamenta la falta de información histórica sobre estas piezas. A su vez, comenta que en las décadas de 1760 y 1770 se moderniza el Corral de Comedias de Lima, y

²⁰ Una prueba de que incluso cuando el Estado republicano trató de incluir al indígena lo subordinó inconscientemente se evidencia en Espino (2002), sobre una proclama escrita en quechua, publicada el 10 de octubre de 1822, firmada por el presidente Javier de Luna Pizarro y otras autoridades. Para Espino, el mensaje de esta proclama es cómo los criollos han liberado al indio, cómo los criollos se han conmovido con las lágrimas de los indios, y otras operaciones de sentido donde el indígena nunca es visto como partícipe de la independencia, como sujeto que necesita ser educado y, en resumidas cuentas, como inferior.

para 1780 el teatro se convirtió en un género muy popular «likely as a result of the mounting spirit of rebellion and exaltation of indigenous themes that characterized works of the period» (Smith 2009a, 4).

Muy distinto es el teatro del mundo rural, de corte indigenista, dentro de las representaciones religiosas y fiestas populares de estas poblaciones. Husson (2017) describe lo difícil de verificar la información sobre los orígenes, las fechas y la originalidad de los dramas indígenas del periodo colonial, pues no quedaron consignados en códigos confiables (*ver* OBJETOS DE ESTUDIO PENDIENTES). Lo más probable es que las versiones disponibles hoy hayan subsistido como tradición oral, mezcla de mito con ritual y representación teatral.

Con enfoque sociológico, Millones (1992) ha estudiado representaciones indígenas con temas prehispánicos durante el virreinato y considera que las más relevantes son las múltiples representaciones de la captura y muerte del soberano inca²¹ como forma de interpretar el nuevo orden político que implicó el virreinato. Entre estos, Balta destaca la anónima *Tragedia del fin de Atahualpa*, escrita en la década del 70 del siglo XVI —y hay varias versiones posteriores de esta obra—, que culmina con la captura del soberano inca y lamentaciones trágicas.

Estas y otras pocas piezas indianistas o indigenistas son las que han sobrevivido. Esto es porque en aquellos siglos no se consideraba importante ni al autor ni al texto, y se requería de permiso para publicar una obra de teatro. Así, la mayoría de estas piezas nunca tuvieron texto escrito o, en caso de tenerlo, nunca se publicaron como libro, y aun si fuese el caso, es poco probable que alguna biblioteca haya recibido un ejemplar.

²¹ Queda pendiente revisar la visión hispanista de la conquista en obras españolas y aun piezas criollas americanas. Un antecedente es Lohman (1970), quien interpreta a Francisco Pizarro en el teatro ibérico como «patrón y modelo del caballero cristiano... De allí que la atención a los más felices dramaturgos españoles de la época Aurea se convirtieran a recoger las enseñanzas, el ejemplo y el consejo de una vida española en toda su integridad» (2). A su vez, destaca a Luis Vélez de Guevara por *Las glorias de los Pizarros o las palabras de los Reyes* (s/f) en el siglo XVII. Después a Tirso de Molina por *Todo es dar en una cosa* (1635), que realza la figura de Gonzalo Pizarro y muestra a Francisco Pizarro un tanto arrogante. Después cita a Calderón de la Barca con *La aurora en Copacabana* (s/f), comedia en la cual Francisco Pizarro es un personaje prudente y leal a la Corona. En el siglo XVIII aparecen menos obras con este tema, pero Lohman considera a *Atahualpa* (1784) de Cristóbal María Cortés como la mejor, donde se representa a un Francisco Pizarro que no desea matar al Inca, siendo este muerto por un dardo anónimo, y más bien dibuja a un Pizarro cristiano íntegro y leal a la Corona.

A su vez, no es que este teatro indígena haya sido siempre aceptado. En su mirada general hacia América Latina, Lamús Obregón menciona repetidas prohibiciones temporales al teatro indígena y hacia algunas representaciones mestizas en México. Este teatro indígena en el Perú también fue considerado sedicioso y restringido en diversos periodos, según la coyuntura política, en especial tras alguna revuelta. De acuerdo con Gálvez Acero, el teatro vinculado al mundo indígena fue prohibido en México y en el Perú por las juntas eclesiásticas y los concilios, «sin embargo, por las piezas encontradas en las distintas lenguas precolombinas debemos sospechar que siguió existiendo, aunque sin tanta pujanza como al comienzo» (48). Añade Gálvez Acero que

Después de las guerras de independencia el teatro en lenguas indígenas prácticamente termina debido a las prohibiciones que tuvieron lugar en México (1768) “por motivos de reverencia cristiana” y en el Perú por motivos políticos (la rebelión de 1780). Pero sobre todo porque las nuevas naciones abandonaron la labor de evangelización, motor y fundamento de la supervivencia de ese teatro durante el Virreinato (52).

Como ejemplo de las tensiones del mundo andino a fines del siglo XVIII, creemos necesario revisar dos obras mestizas, en español y quechua, con temática costumbrista indígena. Ambas son de Ayacucho, en la zona central del Perú actual. Las dos son anónimas, aunque muy probablemente hayan sido escritas por religiosas. De ellas sobrevivieron unas copias manuscritas rescatadas por Fray Pedro Mañaricúa en 1956; es decir, no se trató de obras publicadas. Si acaso se representaron, es probable que hayan actuado personas de la comunidad en salas improvisadas, fuera de espacios teatrales convencionales²².

En el breve *Entremés del Huamanguino entre un Guantino y una Negra*, fechado en 1797 (en Ugarte Chamorro 1974a), el personaje indígena, huamanguino —gentilicio del

²² Situación similar a la ocurrida en España, donde hubo una gran diferencia entre el teatro en las ciudades y en el campo. De acuerdo con Álvarez Barrientos (2003), en estas décadas, en España «coexisten los corrales de comedias con los coliseos de los reales sitios... en los pueblos y lugares, las funciones teatrales se dan también en los espacios cotidianos destinados a otras actividades» (1473). Agrega que en la península había ya compañías teatrales organizadas por los ayuntamientos, que tramitaban permisos para sus representaciones, a diferencia del caos en los virreinos.

nacido en Huamanga, como guantino se refiere al nacido en Huanta²³—, es pobre y habla quechua. Parece que le ha causado perjuicios a un comerciante huantino mestizo y le ha robado comida a una mujer afrodescendiente, también pobre, que habla con torpeza el castellano. Los tres discuten ante un juez español, acusándose mutuamente de estafas y engaños. El conflicto se resuelve con la aparición del Niño Jesús en su pesebre. El huamanguino ladrón se arrepiente y pide perdón mientras la mujer entona una canción navideña.

Los personajes no se entienden bien entre ellos y los elementos cómicos por esta falla de comunicación se apoderan de la situación dramática. Hay un momento en que el huamanguino y la mujer afrodescendiente compiten por ver quién habla mejor el español, burlándose de sus acentos.

Sobre esta pieza, Rojas (2017) afirma que las élites criollas o incluso las propias religiosas en el Ande peruano, no podían ver lo fragmentado del sistema de castas virreinal. Apuntamos que en esta pieza la categorización fija del indígena como carácter estereotípico subordinado se contradice con la riqueza verbal de la obra. Silva-Santisteban (2001a) revisa los aspectos estéticos de este texto y asegura que lo caracteriza «un lenguaje a ratos alucinante, dislocado por el quechua, cuando sustituido por él, lo instituye entre los más logrados antecedentes de la oralidad tan característica en la literatura contemporánea» (XXII). Sobre los aspectos ideológicos de la pieza, Silva-Santisteban (2001a) considera que la obra presenta «expresiones de tipo marginal, como los entremeses, para colarse y representar al Perú, que podemos llamar profundo» (XXII-XXIII).

Aunque es difícil discrepar de estos elogios, el aspecto que nos parece más relevante es que mediante esta hibridez de lenguaje —clave para comprender la riqueza cultural de este mestizaje— se representa un mundo de castas separadas donde los subordinados son fieles a la autoridad. Simpatizamos más con las ideas de Isola cuando dice que

Lo verdaderamente fascinante del texto está en la combinación de las diversas hablas: el quechua, el español castizo, el español distorsionado por el mestizo y la mulata.

²³ Huamanga y Huanta son ciudades rivales desde tiempos coloniales. Incluso durante la república sus habitantes se enfrentaron por posiciones diferentes sobre asuntos de gobierno.

Nadie se entiende, todos buscan engañar y aprovecharse del otro. Pocos textos de nuestro teatro han reflejado con tal contundencia la falta de unión, el desconocimiento y las pugnas entre las diversas razas que componen la nación peruana hasta hoy. Para encontrar otras exploraciones del tema tendremos que esperar hasta el teatro republicano y más allá (29).

Añadimos a estas ideas que los personajes se entienden y valoran por su relación con el poder oficial y la lengua española. A pesar de ser todos subordinados, no pueden compartir un horizonte común, y ni siquiera son capaces de relacionarse sin prejuicios. De igual manera, es revelador que el orden se imponga desde la religión —la figura del Niño Jesús— y no solo desde la autoridad civil. De igual modo, que el indígena sea culpable de delitos menores y se arrepienta, lo coloca como un sujeto relativamente inofensivo que debe ser tutelado. Encontramos la idea del subordinado al que se debe educar, la cual se verá manifiesta muy claramente en muchas piezas analizadas en esta tesis.

La segunda obra, *Entremés de Navidad*, es de 1828 (en Ugarte Chamorro, 1974b), es decir, siete años después de proclamada la independencia del Perú y cuatro después de la retirada del ejército español. Según Silva-Santisteban (2001b), la autora fue una monja del Monasterio del Carmen²⁴. La pieza es una alegoría de esta festividad: sus personajes, quechua-hablantes fluidos, son una pareja de campesinos que buscan un lugar donde la mujer pueda parir, simbolizando el viaje de José y María para dar a luz a Jesucristo. Ambos son cristianos sin matices ni creencias andinas, y los define su origen social. De esa forma, la obra interpreta un drama bíblico con personajes propios del mundo indígena. No hay conflicto salvo la necesidad de que la mujer dé a luz. Así, el texto representa que el mundo indígena también es cristiano. Por otro lado, presenta a la autoridad como eficiente, honesta y culta, y no puede distinguirse si es una autoridad virreinal o republicana.

Estas piezas, si bien apelan a un costumbrismo obvio²⁵, naturalizan las diferencias entre las clases sociales, en una posición ideológica conservadora que asume *el mundo*

²⁴ Afirma asimismo que en regiones andinas como Ayacucho «existió la tradición de celebrar el nacimiento de Cristo con este tipo de representaciones de lenguaje tan expresivo del Perú mestizo» (Silva-Santisteban 2001b, XV).

²⁵ Sánchez de León (2003) afirma sobre la mimesis costumbrista en España que se consideraba que «La misión del dramaturgo consiste en servirse del principio de verosimilitud para acercar a sus compatriotas la representación de vicios, virtudes o pasiones que, siendo comunes a la condición humana, resultan irreconocibles para el espectador del día. Entre lo local o lo particular y lo universal se establece entonces una

como es, sin esperar cambios. Así, revelan el sistema de castas de esos años, siendo significativa esta permanencia en la segunda pieza pese al cambio de sistema de gobierno.

A su vez, presentan un universo fragmentado rico en sus variantes lingüísticas y culturales, unido por una tela delgada: la fe cristiana y la fidelidad a la autoridad. De nuevo, se trata de piezas alineadas con la autoridad oficial, aunque el discurso de ambas piezas es interesante pues sale de lo canónico, probablemente por el poco conocimiento teatral de las autoras.

Estos son ejemplos del teatro de corte indígena, como vemos, acrílicos con el sistema político. Este teatro quedó relegado a ciudades pequeñas, con poca gravitación en el centro de poder, en el ya mencionado contexto de represión hacia lo indígena. Con esto no queremos decir, de ningún modo, que en las zonas rurales no hubiera una amenaza constante de revueltas, como las numerosas rebeliones desde fines del siglo XVIII, pero no hemos encontrado vínculos entre esa energía social y el teatro. Lo significativo de esta forma de asumir pasivamente la autoridad es que se desarrollara en una región como Ayacucho, claramente involucrada en los procesos independentistas. Sin embargo, cabría mencionar que el teatro sobre la independencia aparecería relativamente tarde en el Perú.

1.3. PUGNAS POLÍTICAS E IDEOLÓGICAS EN LA INDEPENDENCIA

En el Perú, el siglo XVIII estuvo marcado por sucesivas revueltas de los sujetos subordinados, motivadas por diferentes cambios políticos y crisis. Por ejemplo, Kapsoli (1975) refiere numerosas sublevaciones de afroperuanos, como la liderada por Lorenzo Mombo en 1768. Esta se realizó en la hacienda San Jacinto, en la actual costa norte, aparentemente no solo buscando mejoras en el trato a los esclavos sino con la meta de lograr su libertad y la expulsión de los españoles del virreinato. Otros líderes de esta revuelta fueron también afroperuanos, como Gaspar Congo, Francisco Rojas, Julián Grande, Francisco Javiera, Juan de la Cruz, Mariano el Manco y, se menciona a una lideresa, Rosa Conga. La sublevación fue derrotada por las tropas virreinales y los rebeldes

relación dialéctica conforme a la cual se garantiza el efecto beneficioso que el teatro causa sobre el auditorio» (1858). El propósito moralizador – normalizador de la diferencia en esta pieza encaja en esta definición.

fueron ejecutados. Este es un hecho poco señalado en la historia peruana, y el libro de Kapsoli al respecto constituye un verdadero rescate.

Apunta Kapsoli (1975) que la rebelión liderada por Lorenzo Mombo y otras, como las de San José (1779) y Motocachi (1786), se dieron por los cambios tras la expulsión del Perú de la Compañía de Jesús en 1767, pues el estado virreinal comenzó a administrar las haciendas que esta orden religiosa dejaba.

A su vez, de acuerdo con Flores Galindo (2005), durante el virreinato hubo un total de 107 alzamientos indígenas, entre ellos el de 1742, en la selva central, liderado por Juan Santos Atahualpa, quien nunca fue derrotado y más bien alejó a los españoles de la zona. Figuras míticas como Santos Atahualpa alimentaron los anhelos de resistencia indígena, que se manifestaban en momentos de crisis económica. Por ejemplo, a fines del siglo XVIII, en el virreinato del Perú hubo un aumento de impuestos en medio de una depresión económica.

Otro de los motivos de esta crisis fue la creación del Virreinato de Nueva Granada en 1739 y del Virreinato del Río de la Plata en 1776, que crearon centros de poder en ciudades del Océano Atlántico. Y esta situación molestaría también a las élites, pues, sumada a los planes de comercio libre de los borbones, perjudicó al monopolio limeño y generó descontento entre las clases altas criollas.

Según Walker (2015) estas crisis, sumadas a los abusos de los corregidores — autoridades administrativas de rango local—, generaron un profundo malestar en la población indígena, a la vez que una división entre los poderes laicos y de la Iglesia, lo cual fue el contexto perfecto para las intenciones independentistas de autoridades indígenas. La revuelta más importante fue sin duda la de Túpac Amaru II²⁶, cacique de Tungasuca, y su pareja, Micaela Bastidas²⁷, iniciada en noviembre de 1780, en el sur andino, con el asesinato del corregidor Antonio de Arriaga.

²⁶ Sobrenombre que se le dio a José Gabriel Condorcanqui en referencia a Túpac Amaru I, último líder inca de la dinastía rebelde de Vilcabamba, muerto en 1572.

²⁷ Es importante recordar el papel de Bastidas como lideresa militar, así como la participación de Cecilia Túpac Amaru y Tomasa Tito Condemayta, mujeres poderosas que apoyaron la revuelta y fueron asesinadas cruelmente. Portal recuerda el caso de Tito Condemayta, cacica de Acos en el corregimiento de Quispicanchis. Se le respetaba como propietaria de tierras, donde entrenaban los ejércitos de Túpac Amaru II,

Flores Galindo (2005) explica el proyecto de Túpac Amaru II en sus tres planteamientos políticos. Primero, la expulsión de los españoles del continente. Segundo, la restitución del imperio incaico. Tercero, la abolición de la *mita* o trabajo obligatorio, las aduanas y las alcabalas, así como la desaparición del monopolio de las grandes haciendas para propiciar el libre comercio. Esta rebelión tuvo un bache en mayo de 1781 con el descuartizamiento de Túpac Amaru II y Micaela Bastidas en un acto público en la plaza de armas de Cuzco. Sin embargo, la revuelta continuó en la actual región de Puno y parte del territorio de la hoy Bolivia hasta julio de 1783, con el asesinato de Diego Cristóbal Túpac Amaru, continuador de la intentona independentista. Flores Galindo (2005) menciona fuentes que consignan alrededor de 100 mil muertos, y aunque considera que es una cifra exagerada pues el poder militar español no era capaz de cometer tal genocidio, afirma que no fueron muchos menos.

Walker entiende esta revuelta como una situación excepcional donde se mezclaron diferentes aparatos de poder y concepciones del universo. El levantamiento mostró lo complejo y contradictorio del mundo indígena. Si bien la meta declarada de los líderes fue la independencia para que los americanos administrasen el territorio sea cual fuera su etnia, al mismo tiempo se revelaron las rivalidades y enconos entre las castas. Se dieron episodios de violencia descontrolada contra blancos españoles, mestizos e indígenas, quienes se veían entre sí de maneras contradictorias. Un ejemplo simbólico es que, según quién lo veía, el mismo Túpac Amaru II podía ser mestizo o indígena, e inclusive culturalmente blanco.

Por otro lado, la Iglesia participó en ambos bandos —especialmente en el virreinal— y un grueso de caciques indígenas luchó contra Túpac Amaru II y Micaela Bastidas. Algunos años después, muchos de estos caciques, que habían estado en el bando virreinal, como Mateo Pumacahua, se levantarían contra la administración española y también serían derrotados y ajusticiados brutalmente.

Aunque esta revuelta fracasó y no tuvo continuadores inmediatos, consideramos que es el inicio del proceso de independencia, que después tendría nuevos actores indígenas y criollos, con posiciones políticas y propuestas muy diferentes.

y dio armas a los rebeldes. Sobre ella y las otras rebeldes, afirma Portal (1979) que «La Historia no les hizo justicia ni destacó sus proezas ni su amor a la Libertad, ni entonces ni después de la Independencia» (4).

Volviendo al final del siglo XVIII, tras la revuelta liderada por Túpac Amaru, en los Andes se cayó en un vacío de poder debido al ocaso de los caciques, y porque la autoridad virreinal impuso una fuerte represión que quitó prebendas administrativas a las élites indígenas. En concreto, se prohibió cualquier manifestación cultural de corte indígena. De acuerdo con De Odrizola (1863), la sentencia que condena la rebelión de Túpac Amaru II y Bastidas, del 15 de mayo de 1781, dice que

También celarán los mismos corregidores que no se representen en ningún pueblo de sus respectivas provincias, comedias u otras funciones públicas de las que suelen usar los indios, de sus hechos antiguos; y de haberlo hecho darán cuenta a la Secretaría de los Gobiernos (159).

Posteriormente, en ordenanza del 22 de diciembre de 1786, el virrey Teodoro Croix prohibió la representación de obras «en que se hallen esparcidas especies o conceptos opuestos a la sanidad de las costumbres, a los respetables principios de una bien acordada política, o a las miras y sistema de la Nación» (De Odrizola 161)²⁸.

Las intendencias, que reemplazan a los corregimientos en 1784, se encargarían de esta persecución a las manifestaciones culturales indígenas, persecución que incluía la carga ideológica de considerarlas no solo peligrosas para el orden político, sino contrarias a la *sanidad de las costumbres*. Según De Odrizola, se llegó a prohibir incluso libros antes considerados cultos, como las crónicas del Inca Garcilaso de la Vega.

De nuevo, las expresiones culturales indígenas llevaron intrínseca esa carga negativa por el solo hecho de ser indígenas, aun cuando muchas de estas representaciones llevaban ya ideas muy conservadoras o al menos afines a la autoridad virreinal, como los dos ejemplos analizados.

Estenssoro (1992) afirma que la prohibición de fiestas populares por la administración borbónica tras la revuelta de Túpac Amaru II favoreció ciertos cambios estéticos hacia la melancolía, negando la cultura de la fiesta de las clases populares. Por

²⁸ Cabe mencionar que las Constituciones de las nacientes repúblicas harán lo mismo, pero para proteger sus ideales.

ejemplo, el yaraví, que es asumido por los criollos adheridos a la estética neoclásica a fines del siglo XVIII, con apoyo del mismo gobierno, se convierte en parte de la identidad criolla en todas las élites del virreinato²⁹.

Esta es una contradicción entre lo que deseaban las élites y lo que ocurría entre las castas. Afirma Rey de Castro (2013) que las castas mestizas ascendieron económicamente, pero igual eran mal vistas por las élites, y esta plebe fue influenciada por la Ilustración. Rey de Castro considera que esto ocurre mientras

La sociedad estaba estructurada jerárquicamente y la etnicidad tenía un gran peso. Sin embargo, en las últimas décadas de este siglo, en el discurso ilustrado, se comienza a hablar de pueblo (grupo social), ya no de casta (etnicidad). Al mismo tiempo, se tratará de eliminar las manifestaciones culturales propias de los diversos grupos étnicos (bailes, ropas, costumbres, etcétera). El pueblo (plebe) y las mujeres eran consideradas grupos que se encontraban lejos de la razón, por lo que era importante ilustrarlos para que cumplieran a cabalidad su rol racional (126).

Entendemos que en el grupo criollo convivían tanto ideas liberales como otras racistas y machistas, en este mundo que hoy parece contradictorio³⁰. Asimismo, estas ideas les permitían legitimar su poder por sobre las castas, un poder que no era imaginario, pues en ese momento los criollos de la costa fueron el único grupo social capacitado para organizar una campaña independentista, grupo fácilmente reconocible por su menor mestizaje con lo local y sus hábitos culturales, que además permaneció más indemne a la represión de la autoridad virreinal. Sin embargo, aun sobre estos habría vigilancia.

²⁹ Sin embargo, estamos de acuerdo con García-Bedoya (2004) cuando considera a los yaravíes de Melgar superiores a su obra neoclasicista, pues cree que ellos «incorporaron en su organización textual el aporte indígena, son muestra cabal de esa heterogeneidad literaria destinada a dar frutos mayores en la literatura peruana» (80).

³⁰ Por ejemplo, de acuerdo con Rodríguez Asti, en 1810, con los procesos de independencia en América Latina se dan medidas graduales en la región para la emancipación de los esclavos, que estarán llenos de contradicciones. La opinión pública y, sobre todo, los intereses de los medios de comunicación, mostrarán debates sobre la libertad de los africanos. En 1812 se publica una serie de cartas firmadas con seudónimo en el diario *El Peruano*, a favor de la abolición, mientras en 1814 aparecen otras en el periódico *El Investigador* absolutamente en contra, que representaban a los africanos como delincuentes y herejes.

Es preciso aclarar cómo el grupo criollo empieza a ver la independencia en su horizonte. Thurner (2009) afirma que desde la década de 1790 hasta la proclamación de independencia, el grupo criollo utilizaban términos como *nación* o nacional casi siempre refiriéndose a la nación española. Y agrega que

“España” era la “madre patria”, mientras que “el Perú” (grande o pequeño) era el “país” y América la “patria”. Entonces, “país” y “patria” todavía no habían desplazado a “Madre patria” o “nación”, sino que se habían añadido a ésta como espacios científicos legítimos del discurso histórico. En muchas maneras, esto fue una consecuencia lógica y esperable de las reformas administrativas borbónicas, que buscaban realizar un trazado científico con el fin de explotar mejor los recursos naturales e históricos de sus dominios (132).

Esto es, que los criollos sentían que eran los herederos del país. Para explicar los ideales del grupo criollo, recordamos a Porras Barrenechea (1969) cuando asegura que la llegada en el siglo XIX de la Ilustración europea y el enciclopedismo francés preparó el terreno para la independencia, añadimos, una independencia de corte criollo. Esta se da, según Porras Barrenechea, porque las expediciones científicas revaloran la naturaleza y los recursos del territorio del virreinato, exaltando la identidad local. Asimismo, menciona que la llegada de libros prohibidos y la reforma de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos permitieron nuevas ideas disidentes. Plantea un caso concreto, la creación de la Sociedad de Amantes del País en 1790, que al año siguiente comenzaría a editar *El Mercurio Peruano*³¹, publicación que exaltaba las tradiciones del Perú.

Martínez Riaza (1985) destaca la importancia de la prensa en la difusión y construcción de nuevas identidades, a veces involuntariamente. Dice, por ejemplo, que

³¹ Es el segundo periódico del virreinato, el primero fue *El Diario de Lima*, fundado por Jaime Bausate y Mesa en 1790, que presentaba noticias sobre la vida económica y social de la ciudad. El papel de estos medios de comunicación sería relevante para la construcción y divulgación de ideas, así como enfrentamientos ideológicos y entre grupos.

Durante el siglo XVIII había crecido entre los americanos un sentimiento de adhesión afectiva al territorio, fomentado por el mejor conocimiento de sus riquezas, paisajes y gentes ofrecido por descripciones realizadas por viajeros, misiones científicas y por la propia política ilustrada (119).

El paso de la idea a la acción necesitaba de algunos detonantes. Explica Ruiz Rodríguez (2008) que el motivo principal de las revoluciones independentistas criollas fue la invasión napoleónica de España. Otros fueron la «pérdida del tradicional *estatus especial* de los reinos castellanos de Indias» (Ruiz Rodríguez 39) producto de las reformas borbónicas, así como las ideas y ejemplos que dieron la independencia de Estados Unidos y la Revolución Francesa:

Ante esta situación, en América comenzaría a desarrollarse una serie de movimientos más o menos independentistas, que cada vez con mayor intensidad comenzaron a ignorar la ejecución de normas jurídicas y nombramientos para la administración pública provenientes de España, y que se justificaban por la renuncia de los herederos legítimos de la monarquía española (Ruiz Rodríguez 40).

En detalle, en 1808 abdicaron Carlos IV y Fernando VII de la monarquía española. Se instauró un gobierno francés en Madrid, al mismo tiempo que se fundó la Junta Central de Sevilla para preservar el título soberano de la Corona. Así, en las colonias americanas la autoridad peninsular se vio debilitada.

En enero de 1809, la Junta reconoció que las colonias debían tener representación nacional como parte de la monarquía. Ruiz Rodríguez recuerda que en 1810 las Cortes de Cádiz fueron convocadas también por representantes americanos, y se decidió que habría representantes en el Congreso por los virreinos americanos. No obstante, acota Polaino (1985) la diferencia en número, pues la península tenía 303 representantes frente a 63 propuestos para los americanos. Añade Polaino que la tendencia de los representantes americanos era conservadora, pero recuerda que estos presentaron un proyecto de autonomía colonial, que no fue aprobado.

En líneas generales, Polaino (1985) explica las particularidades de estas nuevas Cortes en cuatro puntos: que convocaran representantes de manera democrática como no se había hecho en décadas, la convocatoria de Diputados americanos en la misma jerarquía de los peninsulares, la formación de una Cámara única y el acuerdo de reunirse cada año sin depender de la voluntad real (43).

Las Cortes de Cádiz aprobaron asimismo la moderna Constitución de 1812. Ragas (2009) destaca que en esta se reemplazaran los cabildos permanentes por corporaciones elegidas. De esta manera, el imperio colonial español se convertía en un sistema democrático liberal, que otorgaba el rango de provincia a las colonias americanas, y reconocía como ciudadanos no solo a los españoles y criollos sino incluso a las castas de mestizos e indígenas, aunque no a los africanos. Asimismo, se afirmaba la autonomía de los virreinos y el derecho a elegir a sus representantes, pero no mediante sufragio universal. De igual manera, Polaino destaca la abolición total de la mita o trabajo obligatorio de los indígenas americanos, así como la abolición de los señoríos y vasallajes (53), y de la Santa Inquisición (56-58), aunque reconocía a la religión católica como única confesión oficial de la nación. Otro punto importante de la Constitución, apunta Polaino, es la autonomía del poder judicial, siendo los Tribunales los únicos facultados para ejercer justicia.

Otro decreto de las Cortes de Cádiz dictaminó la libertad de imprenta, con lo cual se dio un auge de publicaciones. Morán (2015) considera que existió una primavera periodística gracias a estas libertades. Ragas explica que la crisis por la invasión francesa de España desató una proliferación de publicaciones periódicas con carácter político, entre 1808 y 1814, cuando la península expulsó a los franceses. Entre 1808 y 1810, estas publicaciones buscaron defender la imagen y legitimidad de la Corona. Entre 1810 y 1812 destacaría más una prensa crítica pero no independentista, mientras entre 1812 y 1814 reinarían publicaciones que buscaban la concordia.

Martínez Riaza agrupa a los medios de acuerdo con sus posiciones. Sin embargo, apunta que cada grupo es un bloque heterogéneo, donde las diferentes publicaciones y sus ideólogos, aunque no necesariamente están de acuerdo en todo, tienen una posición común. Entre 1811 y 1815 aparecen diarios constitucionalistas, que defienden lo pactado en las Cortes de Cádiz, como el *Diario Mercantil de Cádiz*, el *Diario Secreto de Lima* o *El*

Peruano. Muchos de estos se firmaban con seudónimos. Nos parece relevante su mención de que estos diarios usaban el término *nación índica* para hablar de los indígenas, siguiendo el término de la Constitución, y que esto no desatara críticas. Los diarios constitucionalistas coexistían con *La Gaceta de Gobierno*, cuya posición era no solo la oficial, sino que permitía conocer los matices cambiantes del Estado virreinal.

Para Ragas, las reformas de las Cortes de Cádiz «aspiraban a estimular el liberalismo individualista en los otrora sometidos vasallos de la metrópoli» (46), y añadimos que la diversidad de ideas que pugnaban en la prensa eran una manera en que la sociedad civil asumió esta posición.

De acuerdo con Rojas (2017), el mecanismo descentralizador planteado por la Constitución de 1812 no negaba, sin embargo, la centralización del poder y la búsqueda de homogeneizar a la ciudadanía, pero sus reformas motivarían un nuevo ánimo en las colonias americanas. Por ejemplo, como la Constitución de 1812 no brindó ciudadanía a los pardos (africanos), la alianza criolla–parda de Cartagena proclamó la independencia en la actual Venezuela. En países como este, Argentina o Chile, el proceso independentista se dio de manera relativamente rápida, a cargo de militares criollos liberales, motivados ante la idea de autonomía brindada por la constitución y la debilidad política de la metrópoli española. No obstante, estos criollos tuvieron poca consideración por los indígenas o esclavos afroperuanos³², quienes en ocasiones fueron forzados a enlistarse en uno de los ejércitos, aunque hubo grupos indígenas que mostraron entusiasmo por alguno de los bandos y cifraron sus esperanzas en este.

Como comentamos líneas atrás, el proceso de independencia del Perú ya se había iniciado. En 1809, ante la crisis en la península, los criollos dirigen juntas de gobierno. En 1810 se da la conspiración de Anchoris, con criollos acusados de dialogar con los rebeldes argentinos. En 1811 se produce la sublevación en Tacna de Francisco de Zela y otra en Huánuco de indígenas aliados con criollos. Al año siguiente se distribuían en Lima miles de

³² De acuerdo con Morote (2003), la rebelión de Túpac Amaru II generó miedo hacia una nueva revuelta indígena en las autoridades virreinales. Otro hecho que pudo haber provocado este temor fue lo ocurrido en la independencia de Haití, proceso que culminó en 1804 con la creación de una república gobernada por afrodescendientes, algo inconcebible para españoles y criollos de ese tiempo.

ejemplares de la Constitución de Cádiz, generando un espíritu contradictorio entre la fidelidad, la crítica a la Corona ahora permitida y el deseo de independencia.

La siguiente rebelión importante sería la de los hermanos Angulo en 1814, en Cuzco, quienes en alianza con criollos conquistaron numerosos territorios en el actual sur del Perú, como la ciudad de Arequipa, y en la parte central de Bolivia. Esta fue una rebelión con alcance nacional, que solo fue derrotada en 1815.

En medio de estas revueltas y con la estabilidad en la península se vuelve al autoritarismo. En octubre de 1814 se declara nula la Constitución de Cádiz, en diciembre de ese año se cierran los ayuntamientos constitucionales para reabrir los cabildos perpetuos. A su vez, en enero de 1815 se declara abolida la libertad de prensa y reabre la Inquisición, para controlar los libros y periódicos. Posteriormente, el 4 de septiembre de 1820 se restablece la Constitución, y así será durante todo el periodo de guerra, hasta que el 11 de marzo de 1824 La Serna la suspende, aunque sería más un hecho simbólico³³. Esta represión, sumada a la independencia de las repúblicas vecinas, motivaría la asolada independentista final.

Cabe destacar que las rebeliones criollas fueron dirigidas por gente dentro del aparato estatal. Para Earle (2001) la lucha de los criollos por la independencia nace de un discurso de rebelión ante la autoridad española para devolver el país a sus anteriores dueños, pero no necesariamente por defender ideas republicanas. La Constitución de Cádiz ya ofrecía esta posibilidad o, en todo caso, la posibilidad de negociar mayores libertades y representatividad. Pero, afirma Earle (2001) que

As many historians have observed, Creole patriots rarely included contemporary rhetorical celebrations of the indigenous past. Their language did not offer an inclusive image of the nation, a matter to which we shall return. This rhetorical celebration of the Indian past rested on a paradox. On the one hand, the deliberate cultivation of a nationalism based in part on an appeal to the former glories of the various Indian empires meant that the indigenous past had to be valorized (132-133).

³³ Es preciso remarcar que durante gran parte del siglo XIX la república peruana también tendrá estas tensiones entre otorgar derechos bajo la idea liberal y controlar a la población con represión absolutista.

Así, menciona que la élite criolla es excluyente y achaca al virreinato la degradación del indígena, a la vez que recuerda su filiación con España. Por otro lado, recuerda que la mentalidad española consideraba a los indígenas como leales a la Corona³⁴ —aunque fuentes historiográficas consultadas en esta tesis mencionan que en el caso peruano apoyaron a ambos bandos—, y concluye que

Republican historians moreover began to claim that the conquest, far from brutalizing the Indians, had done them a great and invaluable service and the heroic Indian, the myth of the independence era, had been converted into a wild beast lacking any capacity for civilization. This image of the Indian was to dominate for the remainder of the nineteenth century, virtually obliterating the brief period when all political factions had fought for the right present the Indian as their own (Earle 2001, 145).

De esta manera, se entiende que los criollos tuvieran una mirada más distante hacia lo indígena que los españoles, y que justificaran su exclusión en la paradoja de recuperar el país para sus dueños, aunque estos dueños pertenecieran al pasado, y ahora recayera en los propios criollos administrar el territorio.

En el virreinato del Perú había muchísima más población indígena y esta era más poderosa que en los otros virreinos americanos. Es decir, si este mundo indígena no hubiese sido reprimido, hubiera tenido un papel determinante tanto en la última guerra de independencia como en la organización de la nueva república. Por ello, el encontrar diezmadas a las élites indígenas favoreció a los criollos para que pudieran hacer la guerra a su manera, sin negociar, y así concebir una república a su medida.

La cómoda posición de una metrópoli como Lima hizo que su posición frente a la independencia fuese más bien tibia, ora en un bando, ora en el otro. Así, la lucha final por la independencia del Perú se gestó desde el mundo criollo, pero con notorio impulso

³⁴ Un detalle que apoya esta idea es cuando el virrey La Serna entra a Cuzco el 30 de diciembre de 1821, recibido por las autoridades locales. El cabildo de Cuzco pide incluso ser capital del virreinato el 4 de abril de 1824.

extranjero. Esta etapa se inicia con la expedición militar de José de San Martín, compuesta en su mayoría por oficiales y soldados chilenos y argentinos, que en 1820 ataca el puerto del Callao y más adelante arriba a la costa norte del Perú, donde consigue adeptos de diversas castas³⁵. La expedición libertadora plantearía ideales republicanos no exentos de prejuicios contra los sujetos subordinados. Esto es, por un lado, defender valores ilustrados como la libertad universal, y, por otro, mantener estructuras de dominación virreinales.

Para los criollos, los valores republicanos se vincularían de manera tensa con otras ideologías. Afirma Flores Galindo (2005) que

Durante la independencia la utopía andina no estuvo ausente en el discurso criollo, pero así como las masas campesinas no tuvieron una intervención multitudinaria, los incas fueron reducidos a ciertos tópicos e imágenes. Se les invocaba con un pasado del que los militares criollos se imaginaban continuadores (221).

Flores Galindo (2005) continúa recordando las relaciones tensas entre ambos bandos, pero asimismo en la relación que sostienen con indígenas y afrodescendientes. Este añorar el pasado inca ignorando al indígena del presente será estudiado en los siguientes capítulos, dentro de las estéticas teatrales dominantes durante el siglo XIX.

Por otro lado, Flores Galindo (2005) menciona la violencia generalizada de la guerra, y sus matices, como la llegada de San Martín a Pisco cuando enrola por la fuerza a doscientos esclavos y expropia treinta mil arrobas de azúcar. Desde el bando virreinal señala que existió una política del terror, como la del mariscal José Carratalá, quien en el centro andino fusilaba a cualquiera que considerara sospechoso y llegó a arrasarlo enteros³⁶.

³⁵ Flores Galindo (2005) propone que en las guerras de independencia se da un cambio geopolítico, pues la costa norte acoge con rapidez el independentismo criollo, mientras los realistas se esconden en los límites de la sierra sur, cuando antes esta región había sido territorio levantisco. Entendemos que este cambio es producto de la represión a las revueltas andinas ocurridas poco antes.

³⁶ Asimismo, Flores Galindo (2005) expone que la lucha se dio también desde el plano de las comunicaciones. Aunque el repuesto rey Fernando VII había admitido la condición de beligerantes de los patriotas, lo que les daba ciertos derechos, se les llamaba comúnmente *insurgentes*, forma despectiva como se llamó a los independentistas estadounidenses o a Túpac Amaru II. Del otro bando, los patriotas llamaban a los españoles despectivamente *godos*, *chapetones*, pero sobre todo *sarracenos*, con este término asociado a lo morisco, pero

La historia oficial silenció por mucho tiempo el papel que jugaron las poblaciones indígenas y afroperuanas en la guerra, durante la cual participaron activamente en ambos bandos. Vergara (1974) no hace una clasificación por origen de los montoneros o miembros de las partidas de guerrillas en el bando patriota, pero es evidente que se trata de mestizos de la plebe o indígenas. Clasifica a las montoneras como grupos numerosos, sin entrenamiento ni organización, mal armados y sin preparación para el combate, que atacaban en bloque. Estas montoneras no tenían continuidad y sus integrantes no eran fijos, pues podían cambiar de grupo sin necesidad de autorización. Cabe recordar que los terratenientes andinos tenían injerencia en el bando en que participaban las montoneras y en su actitud en la guerra.

Mientras, siempre de acuerdo con Vergara, las partidas de guerrillas tenían menos integrantes. Calcula que poseían entre quince y treinta miembros en promedio, aunque algunas fueron más numerosas. Si bien sus integrantes estuvieron mejor armados que los de las montoneras, seguían en situaciones precarias, pues pocos de sus integrantes tenían fusiles o sables. Las partidas de guerrillas contaban con jefes, la mayoría de las veces de entre sus propias filas, pero en otras ocasiones eran militares nombrados, que les brindaban entrenamiento para el ataque por sorpresa. Repasaremos la importancia de estas montoneras y guerrillas en el siguiente capítulo, pero es oportuno señalar que hubo asimismo montoneras en el bando virreinal, así como soldados reclutados por esta autoridad.

Temple (1971) asegura que las definiciones de las montoneras y las partidas de guerrillas son confusas en los mismos documentos oficiales. La autoridad española llamaba *montoneras* a cualquiera de estos grupos, con desdén. En los documentos patriotas, se hacen clasificaciones a veces contradictorias, llamando a las partidas de diferentes formas: volantes, de observación, de avanzada, del ala derecha, así como cordones de guerrillas, guerrillas veteranas, y divisiones de partidas de guerrillas, formadas por cuatro cuerpos de al menos cien hombres. Apunta que algunas lograron cierto reconocimiento, como los Lanceros del Sol, la Partida de la Muerte, la Partida de la Venganza o Los valerosos de Huarique. Algunos documentos hablan de partidas de sesenta hombres o más (Temple XVII).

también a lo salvaje y violento. Este último insulto prueba la idea de racialización en toda esa visión del mundo.

A su vez, afirma Temple que en un primer momento las guerrillas tuvieron liderazgos caóticos, con varios líderes en cada una, sin organización:

En ese ambiente anárquico de las luchas libertarias, se forman a cada paso nuevos grupos de esa índole por cabecillas que se titulaban a sí mismos “Capitán de partidas”, reclutan a su gente, ofrecen sostenerla a su costa y, posteriormente, se presentan a los jefes del ejército regular y a las autoridades gubernamentales en solicitud de armamentos (XIX).

De esta forma, vemos que, pese a su importancia en combate, no se les incorporó en el sistema militar, pues no se les consideraba como iguales. Sin embargo, Vergara menciona algunas acciones destacadas de estas fuerzas. Entre 1819 y 1821 obstaculizaron la marcha de Ricafort³⁷, facilitaron el avance de tropas patriotas por la sierra central, sitiaron Lima cortando la comunicación de la capital con ciudades como Jauja, Huancayo, Huacho y Huancavelica.

Con esta vital ayuda, después de algunas escaramuzas, batallas por el control logístico de los territorios y pocos enfrentamientos armados de gran magnitud, en 1820 San Martín proclamó la independencia en la pequeña ciudad de Huaura y el 28 de julio de 1821 tomó Lima sin disparar un solo tiro ante la retirada estratégica de las fuerzas virreinales: el virrey La Serna se trasladó a Junín por la riqueza de alimentos de la región, su cercanía a Lima y para combatir a las montoneras de la zona³⁸. Mientras, en la capital, San Martín proclamó la independencia y ofreció discursos liberales en diferentes plazas públicas, pero la declaración de independencia fue firmada solo por hidalgos criollos.

Antes de pasar al análisis de textos, es importante mencionar los significados de palabras que se repetirán en estos, dentro de su contexto. Por ejemplo, Velásquez (2005) recuerda que en el siglo XVIII se usaba la palabra *patria* para designar el lugar de nacimiento de alguien, sea una ciudad o un pueblo. Sin embargo, también se empleaba para

³⁷ Mariano Ricafort (Huelva, 1776 - Madrid, 1846) fue coronel en Nueva Granada y más adelante brigadier en el Perú. A fines de febrero de 1821 partió de Lima con la misión de sofocar la insurrección independentista de las poblaciones de la sierra central del Perú, pero fue herido y debió regresar a la capital.

³⁸ Cuando el virrey La Serna abandona la capital, envía una carta a San Martín instándolo a tomar la ciudad rápidamente antes de que las montoneras indias lo hicieran.

designar un espacio más grande, como el Perú. Otra acepción incluía a la totalidad de la monarquía.

Agrega Velásquez que en la década de 1790 *El Mercurio Peruano* usaba la voz *patriota* para referirse a quien *ama a su patria y desea verla mejorar*. Años después, durante la crisis monárquica, se usaría la palabra *patriota* para englobar a los nacidos bajo la monarquía. Tras ser discutido en las Cortes de Cádiz, el concepto patria-nación se refiere también a América. La revuelta de los hermanos Angulo ya había tomado esta acepción. Mientras, los criollos unen este concepto a los de *independencia* y *libertad*.

No es azar que *patria* sea la palabra más usada en los textos que analizaremos, pues fue muy relevante dentro del ideario criollo. Prueba de ello es un decreto de 1822 que busca que la población interiorice el concepto de patria, ordenando que cada acto público empiece y termine con la voz «Viva la Patria».

A su vez, Chassin y Velásquez (2017) apuntan que el vocablo *independencia* era infrecuente en la América virreinal porque se asumía que esta era una sociedad de dependencias, desde el hogar hasta lo político. No obstante, se populariza desde la Revolución Francesa, «ligado al concepto de libertad, y ciertamente asumió un sentido negativo» (Chassin y Velásquez 199). El vocablo toma otro significado con la invasión francesa de España: «La voz “independencia” designaba el estado de un sujeto colectivo (la nación española) con características y gobierno propios, no sometida a la dominación extranjera» (Chassin y Velásquez 200-201).

El contexto germina ideas en América, pues los criollos utilizaban el vocablo *independencia* y su nuevo concepto para afirmar la soberanía de nuevas repúblicas. Por ejemplo, los hermanos Angulo consideraban *independencia* a romper con la nación española. Los criollos patriotas entendían así esa palabra, pero también como la construcción de una sociedad bajo las ideas de la Ilustración: el ciudadano era el que participaba en los destinos de la patria. Es otra palabra muy usada en los textos que analizaremos.

Por otro lado, de acuerdo con Rivera (2017), durante la Revolución Francesa se consideraba como negativa a la palabra *libertad*, asociada al libertinaje o a la anarquía.

Asegura que San Martín la empleaba dentro del contexto de las ideas liberales. Como se verá en los textos, es una palabra muy poco usada³⁹.

A MODO DE BALANCE

La estructura del Virreinato del Perú se basó en una división social por razas y castas, en una división de repúblicas, una de españoles y criollos y otra de indígenas. Los esclavos africanos no pertenecían propiamente a ninguna, pero poseían ciertos derechos. Sin embargo, en la práctica, se dio un mestizaje racial y cultural profundo entre estos grupos, en una sociedad pluriétnica dinámica, donde los componentes indígena y africano se mantuvieron vivos. Pese a que existió una élite indígena y este grupo no fue esclavizado desde inicios del siglo XVI, los indígenas de la plebe quedaron subordinados. Si bien los esclavos africanos tenían condiciones de vida menos trágicas que los esclavos en el Caribe, pero quedaron claramente subordinados.

Asimismo, hubo una fuerte tensión entre españoles y criollos. Los criollos se sentían legítimos gobernantes del virreinato por su linaje y cultura españolas, a la vez que por ser nativos o adaptados a la naturaleza de América, lo cual marcaría la cultura y estéticas virreinales, así como a las guerras de la independencia.

Distinguimos un teatro de corte indígena ritual, representado en celebraciones comunales, y otro teatro de sala, similar al europeo, con fuertes influencias del barroco español. Si en un inicio este fue de corte evangelizador con autos sacramentales, algunos de ellos en lenguas originarias americanas, pasando por las influencias del Barroco, luego tomó un corte más laico.

La derrota de la rebelión iniciada por Túpac Amaru II y Micaela Bastidas en 1783, generó la decadencia de las élites indígenas y una posterior represión de la cultura indígena, lo cual dejó un vacío de poder que fue capitalizado por la clase criolla. A su vez, los criollos aprovecharon la debilidad institucional en la metrópoli con la invasión francesa de España y los cambios de la Constitución de Cádiz, y encabezaron las luchas por la

³⁹ Añade Rivera que ya en tiempos republicanos, en la década de 1840, los civiles liberales reclaman el concepto como una idea de no estar sometidos, aunque son criticados por ello por los conservadores.

independencia dejando fuera de puestos de poder al grupo mayoritario, los indígenas, y a los afroperuanos, pese al papel importante que tuvieron estos y las mujeres en las guerras de independencia.

Seguimos las ideas de Althusser (2015) cuando afirma que una ideología tiene una base material, en este caso, las instituciones que irá formando la dirigencia criolla, de ideas liberales e ilustradas, bajo las cuales se asumían como los líderes que debían tutelar a los sujetos subordinados. Sus conceptos de *patria*, *independencia* y *libertad*, nacidos de cambios sociales y políticos cercanos, no incluirían necesariamente a estos sujetos subordinados.

CAPÍTULO 2

UN TEATRO DE GUERRA. NEOCLASICISMO

2.1. POESÍA DE LA INDEPENDENCIA⁴⁰

Este apartado se detiene en la poesía peruana de la independencia para entender mejor el contexto del teatro, con énfasis en las posturas a favor y en contra de la independencia, y las ideologías tras sus enfoques. Asimismo, estudia a los grupos socioculturales que producen los textos, los que son incluidos en estos, y de qué manera.

Ha sobrevivido un registro importante de poemas peruanos de crítica social y apoyo al independentismo escritos a fines del siglo XVIII e inicios del XIX. Miró Quesada (1971) compila una completa antología de poesía de la independencia y asegura que se dio el tránsito de la poesía elogiosa con la autoridad virreinal hacia otra que, primero, denunciaba arbitrios gravosos e injusticias, hasta poemas que alentaban valores patrióticos y a la propia causa independentista. Está el caso de poetas como Felipe Lledías, José Pérez de Vargas y Joaquín de Olmedo, que elogian primero a virreyes y después a libertadores. Recordamos que era usual la aparición de poemas a modo de loa para celebrar la llegada de una nueva autoridad, como se dio en el caso de los virreyes José Fernando Abascal, quien gobernó entre 1806 y 1816, y Joaquín de la Pezuela, que gobernó entre 1816 y 1821.

En un primer momento los poemas críticos con la autoridad virreinal fueron anónimos o firmados con seudónimo, esto por cautela política, improvisación de los poemas y las costumbres de entonces. La mayoría están en verso blanco y son bastante pobres y directos, señal asimismo de que no había una intención estética y sí una motivación política.

⁴⁰ García-Bedoya (2004) divide la literatura peruana en dos grandes bloques: una Etapa Independiente hasta la llegada de los españoles en 1530, de la cual queda muy poca información fiable y ningún registro escrito. Asimismo, define la Etapa de Dependencia Externa, con periodos que veremos a lo largo de esta tesis. Distingue el periodo del régimen colonial (1780-1825) como regido por el dominio de la Ilustración, y el desplazamiento del Barroco por el neoclasicismo afrancesado. Considera una vertiente afín a las reformas borbónicas, cercana a las ideas de la Ilustración. La primera es *El Lazarillo de ciegos caminantes* (1773), de Alonso Carrión de la Vándera, que critica a criollos e indígenas en la búsqueda de mejorar la sociedad colonial, y la segunda es *Lima por dentro y por fuera* (1797), de Esteban Terralla y Landa, una sátira a favor de la metrópoli española y crítica con los criollos.

Es oportuno destacar que algunos de estos poemas tenían carácter escénico al publicarse pegados en espacios públicos o incluso en edificios gubernamentales, como algunos contra la Inquisición que aparecieron en el mismo sepulcro de esta institución⁴¹. En cuanto a hechos relacionados con la independencia, aparecieron poemas pegados en iglesias de Arequipa y Cerro de Pasco pocos meses antes de la revuelta de Túpac Amaru II, en reclamo por los abusos económicos. Algunos llegaron a ser amenazadores, como «7 Semanat», firmado por *Los de Arequipa*: «Vuestra cabeza guardad, / lo mismo tus compañeros, / Oficiales, Aduaneros, / Y Jueves de esta ciudad» (Miró Quesada 7), en alusión a un recaudador de impuestos. Otro ejemplo es el anónimo «Pasquín fijado en la Villa de Pasco en marzo de 1780», que critica a los recaudadores en general:

Venga el mismo por su cobro: / la sal para cocinarlo y salarlo; / el carbón para asarlo y despacharlo, / de este modo quedamos sosegados // Sangriento lobo de todo el Reino, / en los Infiernos te espera el Diablo, / enemigo de la Corona, / ruina de Carlos III (Miró Quesada 23).

Aunque estos textos no proponen romper con la Corona, e incluso afirman que estas autoridades abusivas dañan al rey, dan cuenta de una actitud beligerante donde se canaliza el descontento de la población. En la mayoría de estos textos percibimos más virulencia que ironía, lo que interpretamos como señal de descontento caótico que busca una acción inminente y descontrolada, y no una reflexión ni una crítica a largo plazo o negociada.

Poco después se publicaron pasquines clandestinos con décimas, exaltaciones y lamentos por la muerte de Túpac Amaru II, con lo cual se inicia el vínculo entre la poesía y una búsqueda de cambio político concreta. Por ejemplo, estas «Décimas» anónimas claramente a favor del líder indígena y de la independencia:

⁴¹ Creemos pertinente, para mostrar la heterogeneidad cultural tanto del virreinato como de las protestas, y mostrar los matices de las mismas, citar el poema «Ruegos de un estudiante a la Virgen del Buen Acierto (Para que libre la tierra de la Inquisición, escrito en gallego)»: «Tres corvos, ou nigromantes, / Coas caras de Nerós / Son os xuéces que componen / O tribunal do terror // Cuberta de pano mouro / Está toda á ó redor / Á gran sala de xusticia, / Que véla causa pavor // Un has candéas morelas / Có seu polido fulgor / Fan ver do color da cera / Ás caras de tres dragós: // Un santocristo bendito / (Metido entre eles ¡meu Dios! / Está como no calvario / Metidino entre ladrós» (Miró Quesada 123).

Tupac Amaru, Americano / Rey, nuestro libertador, / solo trata con rigor / al europeo tirano, / al patricio fiel, humano / ampara y hace favores / sin distinción de colores / y por justo, inimitable, / valeroso, se hace amable / aun a sus compañeros... su vida el cielo no corte / vean siempre sus cuidados / los tributos minorados / los impuestos abolidos / los tiranos extinguidos / y los méritos premiados (Miró Quesada 27-28).

En estos versos no encontramos sesgo de raza en el apoyo a la revuelta, ni idea clara de libertad, ni tampoco una crítica abierta a la Corona, al Rey o a los valores asociados con España. Se inscribe en la misma demanda de cambios particulares y no del sistema. Otro texto, «Dictamen del SOR. Dn. Miguel Feijoo de Sosa. Contador Mayor del Tribunal de Cuentas de esta Capital sobre que se quite del todo los Repartimientos a los Corregidores», sí revela un sesgo étnico:

Tratarás con caridad / al Indio, cuya pobreza / e infeliz naturaleza / merece toda equidad. // Repara que su humildad / de aquece su trato cruel / clamará qual otro Abel; / y que es de Dios escogido / el pueblo que está oprimido / como lo estuvo Israel (Miró Quesada 46).

Los versos salen en defensa del indígena, donde se le idealiza como sufrido y buen salvaje, al cual hay que tutelar, con el que hay que ser caritativo. Del mismo modo, en la idea de ser elegidos por Dios, como los israelíes, se evidencia una intención segregacionista, que profetiza un cambio en el futuro.

Por otro lado, habría poemas contra Túpac Amaru II que demuestran valores conservadores, como «Exhortaciones a los hijos del Perú por uno de sus compatriotas en estas décimas»: «Yo aseguro, y no es demencia, / que a tenerle amor a Dios, / aun el Yugo más atroz / llevaras sin resistencia. / Pero como la conciencia esta en muchos estragada, / antes quera ver pisada / la Religión, y la Ley, / que obedecer a su Rey / que es Ley por Dios intimada» (Miró Quesada 58). Consideramos que este poema ubica la fidelidad a la Corona en la perspectiva del designio divino y la providencia.

Otro poema significativo apareció en el espacio de la capital, «Pasquines puestos en Lima en el Palacio del Virrey y Esquinas»: «Si vence Tupac Amaro / Malo, malo, malo / Si el Visitador / peor, peor, peor / y en aquesta indiferencia / El virrey y la ciudad / paciencia, paciencia, paciencia» (Miró Quesada 32). Aunque se critica asimismo al visitador Areche, la operación interesante es configurar al mundo indígena como ajeno al virrey y a la ciudad, y los problemas en este, autoridades incluidas, como una molestia y una amenaza. Este poema muestra una mirada criolla, de crítica a la autoridad virreinal pero también desconfianza hacia la autoridad indígena, a la que considera un Otro con el cual no es posible establecer un diálogo. Es importante recordar que pasquines con diferentes posiciones políticas aparecieron en muchas ciudades.

Desde el lado indígena, la mirada hacia la causa propia no fue siempre esperanzadora, como esta «Canción en Quechua» de 1813, que, en una idea que apreciaremos fuertemente en el mundo criollo, canta una nostalgia incaísta que asegura se ha perdido la grandeza, autoexcluyéndose de la lucha y de las posiciones de poder:

Maypim chay kapak Inanchis / Tahuantinsuyu camachek? / Puruncuna llaktayachak
/ Alay! Chincaripuhnanchis! / Yuyarillam kapahuanchis / Chica yupa cayninmanta /
Mirayak apuyninmanta / Yuyaychana huallacuypak / Llapancuna maychacuypak / Kapak
atipayninmanta!

Dónde está nuestro Señor / Rey del Imperio Peruano / Que hizo un pueblo soberano
/ De los desiertos de horror? / Se perdió: Ah qué dolor / Solo queda en la memoria /
Recuerdo para la historia / De su pérdida grandeza / De su proverbial riqueza / De su poder,
de su gloria! (Miró Quesada 145).

Por otro lado, en la línea de apoyo a las revueltas que propusieron algún cambio político, aparecieron décimas y octavillas a favor de la campaña independentista de José Manuel de Goyeneche en el Alto Perú, hoy Bolivia (1810). Al mismo tiempo, se publicaban poemas alentando cambios que parecían favorables a la plebe. Por ejemplo, odas, sonetos y décimas por la designación de José Baquijano y Carrillo, conocido defensor

de los esclavos afroperuanos, como Consejero de Estado. Es importante remarcar la existencia de literatura escrita por afroperuanos sobre este hecho en específico, como en una parte de la «Breve descripción de las fiestas celebradas... con motivo de la promoción del Excmo. Señor D.D. José Baquijano y Carrillo... al Supremo Consejo de Estado (1812)», llamada la «Canción de los negros congos». Escrita en congolés limeño, idioma desaparecido en el siglo XX, dice:

Los negros congos cantaron en casa de S.E. lo siguiente / CANCIÓN / Corocónso,
ó corangólo / Mapansuambashi. / Baquijano Luanda cacáne, / I fumu ia tulunda / Baquijano
cuenda cacuenda / Nsambi inguá itatá / Baquijano caníne Congo guaienda / Angui tuina ie
fumu / Nguéie utufuri nsala ie moco.

Dios te guarde, Dios te guarde fuertemente, / Consejero. / Baquijano el hombre
grande nos desampara, / El amo que nos defendía: / Baquijano se va, ya se va, / Ya solo
Dios nos será madre y padre. / Baquijano, despídete de los Congos al irte, / Pues aunque
tenemos amo, / Tú sólo nos dominas hasta las uñas y las manos (Miró Quesada 101).

Aunque en desuso desde la administración borbónica, todas las comunidades étnicas, llamadas *naciones*, debían participar de estas ceremonias, por lo cual no debe sorprendernos tanto este poema. Seguimos a Velázquez (2005) cuando interpreta que «La autorepresentación del sujeto colectivo afroperuano incide en su minusvalía social (necesidad de amparo y defensa), desarraigo (sólo Dios los acoge) y la imposibilidad de conceptuarse fuera de la relación amo-esclavo y de la perspectiva del sujeto esclavista» (Velázquez 110). Analizaremos esta construcción dominante sobre los afroperuanos más adelante.

Conforme se va definiendo el proceso independentista, se cuida más el estilo de los poemas, los autores los firman primero con sus iniciales y después con sus nombres reales. Así, destaca el caso de Mariano Melgar, iniciador del romanticismo en el Perú, quien compuso himnos y sonetos llenos de ilusión por las reformas propuestas por las Cortes de Cádiz. Por ejemplo, su «Oda»:

Manco, Iberia y Minerva / con voz dulce y activa / Clamaron, y los Incas sepultados / Saltaron de su tumba alborozados... Así, será; y gozosos / Diremos: 'Es mi Patria el globo entero: / Hermano soy del Indio y del Ibero'; / Y los hombres famosos / Que nos rigen, son padres generales / Que harán triunfar á todos sus males (Miró Quesada 109-110).

Estos versos reúnen a indios, españoles y al mundo clásico, en un mensaje de unidad universal y esperanza con influencia neoclasicista. Así, iguala el mundo indígena en la figura de Manco Cápac —primer soberano del incario—, la Iberia española y la sabiduría latina de Minerva. Esto es un sincretismo que propone una independencia que no signifique una ruptura total con la herencia virreinal. Sin embargo, vemos aparecer la palabra *patria*, que se hará manifiesta en la ideología de la lucha por la independencia.

Y la radicalidad de la ruptura se hará mayor en Melgar, quien exaltará a su vez la rebelión de Pumacahua en su «Marcha Patriótica», donde queda clarísima la idea de patria: «Viva, viva eternamente / El Patriotismo Peruano. / Viva el suelo Americano / Viva su libertador» (Miró Quesada 138). Esta alusión a que el libertador del Perú debe ser un indígena como Pumacahua es bastante significativa al proponer una nueva sociedad donde indígenas y criollos podrían construir una república basándose en su pasado indígena.

No serían los únicos textos de Melgar en esta línea de hermandad y utopía, cabe mencionar sus fábulas «El cantero y el asno», donde defiende a los indios, y «Los gatos», en la cual narra el intento de dominación de un gato blanco sobre un gato con manchas y uno negro, en una desunión que termina cuando son masacrados por un perro, en la cual critica que esta división por razas puede destruir a una nación.

En 1815 Melgar sería condenado a muerte por las autoridades virreinales por participar en la rebelión de los Angulo. Era ya un contexto de mayor beligerancia al ser la independencia un hecho cada vez más posible. Por ello, los pasquines de la segunda década del siglo XIX son más directos y virulentos, con discurso más elaborado y crítico con autoridades mayores, y destacando a los líderes de las intentonas independentistas. Por ejemplo, el «Pasquín en Pasco en la noche del Día de Pascua de Resurrección de 1811»: «Quando nuestro Rey Fernando / a la Francia se pasó / a ninguno le mandó / hacer juntas, intimidando / que lo dejaba sumando / quando esto se formase / ni ora que muerto yace / en

su urna sepultada / en testamento ha mandado / que tal Junta gobernase (Miró Quesada 147). Estos versos proponen conformar un nuevo gobierno, justificándose en los propios ideales de independencia española bajo la ocupación francesa, y critican a la autoridad superior, el Rey.

A su vez, aparecen poemas en homenaje a nuevos héroes, criollos y patriotas menores, como «Los mártires de la Patria. Alcázar, Gomez y Espejo», que idolatra a estos conspiradores acusados de traición y asesinados, colocándolos como ejemplos a seguir en dar la vida por la causa independentista.

En el plano militar, la balanza comenzaba a inclinarse hacia el bando independentista. Ya es significativo que la toma del poder por el virrey La Serna en 1821 suscitara no solo textos elogiosos, sino también poemas críticos y amenazas a la autoridad. Por ejemplo, la hoja suelta «Viva La Patria», que en su primera parte exhibe los abusos de La Serna como general, y en la segunda desarrolla un feroz antiespañolismo. A su vez, aparecen proclamas anónimas feroces como puede apreciarse desde sus títulos: «Los godos agonizando. Romance a lo diabólico», «Testamento de los godos» u «Oración fúnebre en las exequias de los difuntos godos».

En este contexto eran mucho más comunes las glosas y romances celebrando a los patriotas, en particular a la expedición libertadora de San Martín, con poemas más largos y elaborados. Muchos de estos fueron publicados en hojas sueltas, diarios o libros en países ya independientes como Chile o Argentina, firmados con siglas o nombres reales. En esos textos se ve constantemente una exaltación a la Patria y la guerra. Una «Glosa» anónima vincula al presente con el pasado incaico: «Todo fiel americano / Debe por justicia y ley, / Vengar la sangre del Rey (Inca) / Que hizo correr el tirano» (Miró Quesada 195), y presenta como legítimo su accionar en una venganza justificada, motivando a la acción.

Más allá del uso de conceptos a favor de una independencia republicana, otra constante sería la adulación a San Martín, en una línea similar a las celebraciones a las autoridades virreinales. Así, en «Lima Libre. Canción Patriótica», se lee: «Ventura tan grande / Nos proporcionó / El gran SAN MARTIN, / Nuevo Washington» (Miró Quesada 299), se le compara con el primer presidente estadounidense, y, por añadidura, al Perú con Estados Unidos.

Por otro lado, en la «Octava enviada por la Ciudad de Lima al General San Martín», donde se le dice al general: «Tú eres solo modelo de ti mismo» (Miró Quesada 176), se le afirma como personaje único, que no necesita legitimación con referentes de otro continente, ni está vinculado con la América prehispánica. Y esta distancia con lo subordinado se siente en la «Letrilla de las Limeñas A las chilenas», donde San Martín aparece como una figura seductora y mesiánica, a la cual «La esperan mil blancas manos / Que su carro tirarán, / Cantando alegres en el triunfo: / Decidle que venga acá» (Miró Quesada 180).

Sobre este periodo de la guerra de independencia, Miró Quesada asegura que

Prácticamente no hay momento en la lucha por la Emancipación, ni etapa en la evolución de las doctrinas, ni personaje representativo en el proceso de nuestra Independencia, que no haya dejado grabada su huella o no haya tenido de alguna manera resonancia en la poesía de su tiempo... Puede decirse que proclamada la Libertad, casi no hay hombre culto, o político que requiera notoriedad, que no rinda tributo al canto poético, que no intente una marcha patriótica o que no arengue a sus conciudadanos con el empaque de un tribuno en verso (Miró Quesada XIV-XV).

En líneas generales, consideramos que la poesía de la independencia es que buscó ser un aparato de propaganda de ideas sin pretensiones estéticas, abarcó un universo amplio de reclamos, fue escrita por varias castas y se dirigió a una gran variedad de colectividades.

En esta diversa poesía de la independencia se representa la heterogeneidad social del virreinato, con poemas en diferentes idiomas y, con algunas excepciones en cuanto a propuestas estéticas, como el novedoso romanticismo del mencionado Melgar. Por otro lado, apreciamos el cambio gradual de la adulación a la autoridad española a la crítica, la propuesta con conceptos de ideales independentistas, y finalmente la adulación a la nueva autoridad patriota. Estas ideas serán confrontadas con el teatro de los años previos a la independencia.

2.2. PRIMER TEATRO SOBRE LA INDEPENDENCIA

Regresamos al estudio del teatro con el análisis de las obras rescatadas por Ugarte Chamorro (1974a y 1974b) y otros⁴². Como estas son de teatro de sala, revisaremos brevemente el hecho teatral de este poco antes de las últimas luchas independentistas. Según Lohmann (1945), en la última década del siglo XVIII en Lima se vivió un «nuevo florecimiento del histrionismo» (507), y hubo una gran cantidad de artículos sobre teatro en periódicos y revistas. En el programa del Corral de Comedias —la sala más importante de Lima durante el virreinato— de estos años, vemos que predominaban las piezas españolas, en especial comedias, y cuando eran dramas se trataba de elogios a santos y magia.

El teatro en las grandes ciudades mantuvo su tendencia conservadora. Para Vargas Ugarte (1974), el teatro en este periodo fue alejándose de los temas religiosos, siendo predominantes Calderón y Lope. Mientras tanto, de acuerdo con Sotomayor y otros, en ciudades importantes como Lima, a inicios del siglo XIX lo que más consumía el público era ópera y zarzuela. Asimismo, Smith (2009a) afirma que el teatro fue un espacio de discusión. Así, el teatro con temas políticos encontraba espacios, pero dentro de estéticas poco vinculadas con lo local y lo subordinado.

Para comprender los antecedentes inmediatos al teatro sobre la independencia, consideramos pertinente hacer una revisión a piezas con contenido político posteriores a la revuelta de Túpac Amaru II. De esta manera es posible ver las diferentes posiciones frente a la propuesta de un cambio de gobierno, y la forma en que se concebía esta nueva administración. El modelo que emplearemos para interpretar las obras es un análisis pragmatista que revisa las operaciones ideológicas, para así interpretar las visiones que plantea sobre la independencia y quiénes deben ser sus gestores. Estos análisis se enmarcan en la lógica de horizonte de sentido de Gadamer (1960), es decir, interpretar qué es lo común, lo políticamente correcto y lo estéticamente aceptable en una época, y cómo esto va

⁴² En lo referente a las piezas sobre la independencia publicadas entre 1786 y 1830, de corte neoclasicista, hemos seleccionado para el análisis a las obras más emblemáticas o peculiares, de un corpus de casi cincuenta piezas encontradas. A partir del teatro costumbrista se han analizado todas las obras peruanas sobre la independencia que hemos encontrado.

cambiando en el tiempo⁴³. De esta manera es posible formular algunas hipótesis sobre cómo el mundo criollo entendió el proceso independentista.

El teatro sobre la independencia fue escrito por españoles y criollos, tal vez los únicos que produjeron teatro de sala durante esos años, representando una posición virreinal o una posición patriota. En estos textos se aprecia, comúnmente, una estética neoclásica en verso blanco o en prosa, con alegorías y búsqueda de símiles locales con referentes grecolatinos y cristianos. La mayoría son breves y entre estas las más numerosas fueron las loas, pese a su restricción por el régimen borbón a fines del siglo XVIII, destinándola a ocasiones especiales, probablemente para controlar su mensaje y el efecto que causarían en el público.

El primer tomo de la antología de Ugarte Chamorro (1974a) incluye algunos textos de notoria fidelidad a la Corona, como las loas celebradas en ocasiones especiales para España. Por ejemplo, los *Júbilos de Lima y Glorias del Perú* (1789), formados por cuatro loas, cada una con un carro, una estación, un elemento de la naturaleza y un continente, que festejan a Carlos IV como nuevo rey.

En esta línea destacan asimismo las loas recitadas en la *Relación de las fiestas que la ciudad de Arequipa celebró con motivo de la exaltación al trono de Carlos IV* (1790), evento que paralizó la ciudad con corridas de toros, fiestas y declamación de octavillas y décimas. La loa del 2 de febrero presenta cuatro escenas. En cada una, un continente elogia al nuevo rey, cuyo poder se legitima en un imperio universal, cuyos súbditos están unidos en la sumisión común. La Música para la Europa dice: «Hoy el Reino del Perú / festeja con la melodía / a este monarca tan grande / que hemos jurado este día. / Hoy también tus españoles / unidos con el Perú / deseamos que viváis / con toda paz y tranquilidad» (Ugarte Chamorro 1974a, 63). Así, se reconoce una Europa dentro de América, en sus españoles. Por otro lado, la Música para la América afirma: «Vive, pues, invicto Rey / para que con la alegría / festejen todos tus indios / esa tu Real Monarquía» (64), donde se insinúa que los indígenas son felices estando sometidos, naturalizando ese sometimiento.

⁴³ Para Gadamer, un horizonte de sentido es todo lo que puede verse desde una época histórica, por ejemplo, la del investigador o la del texto que se desee interpretar. Asimismo, cada horizonte es lo visible según nuestra posición en el tiempo y el espacio, pero esto se amplía constantemente mediante la interpretación.

En este texto, aun las colonias asiáticas festejan a Carlos IV, cuando la Música para la Asia dice: «A vos soberano Rey / te rendimos obediencia / y así el mandarnos debéis / en la actual Providencia» (Ugarte Chamorro 1974a, 66). Incluso los esclavos africanos se someten gozosos al poder del rey, en palabras de la Música para la África: «Tus esclavos somos todos / nosotros los africanos / que tendremos mucha dicha / de ser tuyos, soberano» (67). La esclavitud queda normalizada como algo no solo natural, sino gustoso bajo una buena administración, y el continente entero se considera esclavo del rey.

La loa del 7 de febrero remarca esta fidelidad con halagos de las cuatro virtudes, Fe, Esperanza, Caridad y Prudencia, pero sobre todo cuando un indio fiel dice: «Reina y vive mi don Carlos, / Rey potente fidelísimo, / a la fe de aquel señor (que se llama Jesucristo, / y así os diré como David / quien alegremente dijo / *prosperes procedes et Reyna*» (Ugarte Chamorro 1974a, 99). Los referentes culturales del indígena son bíblicos y en latín, puede que para remarcar la cristiandad y cierta cultura clásica de este y así, en la mentalidad de la época, hacerlo digno de participar en el homenaje.

Como detalle particular, Lohman (1945) refiere que este 7 de febrero, durante estas celebraciones al rey, un grupo de indígenas residentes en Lima organizaron la representación de cuatro loas en un tablado frente a Palacio de Gobierno. Sin embargo, esto es por la costumbre de que cada comunidad étnica participara en este tipo de eventos, y apunta Estenssoro que no hubo las usuales representaciones de incas o chimo-capacs — líderes indígenas de tiempos prehispánicos—, posiblemente por las ya comentadas restricciones a la cultura indígena.

La compilación hecha por Vargas Ugarte reúne sobre todo loas de fines de siglo XVIII, en las cuales se aprecia ya un ánimo contradictorio, a medio camino entre la fidelidad a la Corona y las ansias de un cambio político. En la anónima *Loa al cumplimiento de años de la señora Princesa de Asturias, Doña Luisa de Borbón*, los personajes son La Dicha, La Edad, El Regocijo y El Tiempo, que elogian a autoridades españolas, incluido el virrey Manuel de Amat y Junyet.

Otro ejemplo de elogio es la *Loa alegórica en celebración del cumpleaños de Fernando VII* (1809) firmada por «Un fiel americano español», que desde el seudónimo legitima su identidad criolla devota de España. Esta pieza ya está fechada en un año

convulso, con los ideales independentistas bullendo en otros países sudamericanos. Entonces, la fidelidad a la Corona es un acto político diferente: no es mera aceptación de la autoridad, es confrontación a las nuevas ideas independentistas. Los personajes de la puesta son Lima —detalle importante, no es el Perú—, España, Napoleón, Sr. Chepe y cuatro continentes. Lima afirma su lealtad de manera evidente: «España amada, madre generosa / ven y consuela á tu afligido hijo, / dale noticias de su dulce dueño / pues sin él no es posible que subsista / Desciende la España en una nube o carro acompañada del Valor y la Constancia» (Vargas Ugarte 268). Con esa relación entre madre e hijo se presenta un vínculo familiar entre España y su colonia, lo cual los hace indisolubles, y la madre España determina la identidad de la colonia hija. De la misma manera, se aprecia una dependencia inevitable, pues España pertenece a un plano superior, divino.

Asimismo, otras piezas funcionan como elementos de legitimación del poder con una ligera crítica, como el *Entremés de Justicia y Litigante*, de Fray Francisco del Castillo. Con verso irregular, sin figuras clásicas, pero utilizando un Coro latino, el narrador de la pieza describe cómo un alcalde debe resolver muchos líos personalmente, actuando con autoridad, pero en un trato casi horizontal con la plebe. Por error, su escribano ha condenado a muerte a una persona, y el alcalde debe remediar este problema mientras resuelve problemas de un Patán, varias mujeres y su torpe empleado. El alcalde es el símbolo de una autoridad imperfecta y cercana: «Ya escampa y ya guijarros van lloviendo, / de necesidades que me van partiendo, / yo de la justicia soy y ajusticiado, / porque estoy, santos cielos, tan ahogado, / que un cabello es bastante / a acabar mi vida en un instante» (Vargas Ugarte 280). La obra termina con el Coro dividido en dos alas, diciendo:

Al que ser juez quisiera / va esta sentencia: / con la virtud y estudio / tenga paciencia / porque los necios / dan más que los delitos / quehaceres, con serlo ... El que tuviera genio / dócil y afable / porque obedecer supo / es bien que mande. / Que en el agrado / halla mayor decoro / lo soberano (Vargas Ugarte 284-285).

Esta especie de crítica amable, y siempre a autoridades menores, funcionaba como válvula de escape del descontento, con ciertos matices costumbristas en el humor y las

situaciones cotidianas. Sin embargo, otras obras, las menos, sí realizaban sus ataques de manera irónica y ácida. Por ejemplo, la *Loa al corregidor Valdivieso* de 1775, recogida y estudiada por Prendes Guardiola (2014). Se considera autor de la pieza a José Domingo de Vargas.

Prendes Guardiola detalla que en ese contexto el cargo de corregidor «solía revestir a su titular de una gran impopularidad, sobre todo entre los más humildes, debido a abusos autorizados por la misma corona como el del “reparto mercantil”, que convertían el corregimiento en un símbolo popular del mal gobierno» (98). Por ello, una pieza como esta tendría carácter polémico, al loar a una figura que ocupa un cargo percibido como negativo.

Apunta Prendes Guardiola que la obra tiene forma de loa competencial, pues sus personajes alegóricos, como la Justicia, la Ciudad de Piura, la Envidia, el Placer o el Mérito, discuten buscando que se les dé la razón. En estos diálogos conflictivos, la loa podía cuestionar a personajes presentes en el mismo auditorio, como el alcalde de Piura, quien asistió a la función. Algunas críticas apuntan al propio sistema de administración de justicia, como dice El Placer: «el beneficio que viene a este noble vecindario / de que sus causas sentencie / un docto jurisperito, / sin que en ellas ya se mezcle / con dictámenes errados / tanto abogado zoquete» (Prendes Guardiola 103). Y, en especial, en el tercer acto, cuando el Placer dice: «los despechos, / abatimientos y ultrajes, / los odios y las pasiones / de una justicia arrogante / que tal vez tome la vara / solo para vengarse / o para oprimir al pobre» (104).

El parlamento final felicita al nuevo corregidor nombrándolo ilustre jefe, y condiciona su presencia con la esperanza de que este haga desaparecer las injusticias de la administración de una justicia que considera abusiva y cruel. Se legitima este deseo con el ideal neoclásico, pues la Justicia asegura que el corregidor puede convertir a la ciudad de Piura en una nueva Atenas. Así, la obra funciona como homenaje al corregidor, una persona de poder, al mismo tiempo que le exige un accionar justo y critica al sistema de justicia de Piura⁴⁴.

⁴⁴ El autor y todos quienes participaron de la puesta en escena fueron denunciados por el Alcalde Ordinario de Piura, Miguel Serafín del Castillo, quien se sintió ofendido al ser criticada su administración.

Afirma Prendes Guardiola que en este texto «Se demanda a los representantes del soberano, en este caso, una alianza con el pueblo frente a administradores indignos, lo cual integra la pieza en una tradición de exaltación monárquica de gran importancia para la misma comedia clásica española» (105).

Con la aparición de ideas independentistas y el ataque inminente de la expedición libertadora, aparecen obras de teatro sobre estas situaciones. La inmensa mayoría de los dramaturgos de la época tomaron partido por uno u otro bando. Incluso hubo autores que apoyaban al virreinato y después se pasaron al bando independentista, como Juan Egaña o el ya mencionado José Joaquín de Olmedo⁴⁵. Pero hasta no proclamada la independencia, solo las obras a favor del virreinato pudieron publicarse o representarse en el Perú, mientras la inmensa mayoría de las disidentes permanecieron inéditas o fueron publicadas y representadas en países ya independientes.

Por las corrientes estéticas en boga durante aquellos años, y viendo lo que se impondría décadas más tarde, podría decirse que estas piezas continúan influenciadas por el neoclasicismo⁴⁶ —la mayoría presenta temas graves y algunas incluyen elementos grecolatinos como abstracciones personificadas parlantes— pero también por el costumbrismo —critican hechos del presente ambientados en espacios comunes—. Sin embargo, su estética no utiliza elementos clásicos y su costumbrismo está lejos del *sketch* que representa episodios cotidianos relacionados con la agitación política o la guerra.

Las obras no suelen detallar los elementos escénicos y estos tampoco aparecen insinuados en el texto. Muchas piezas, como *El Café*, *Diálogo entre la América y España*, *La ridiculez andando*, *Diálogo de Atahualpa* y *Fernando VII en los Campos Elíseos*, *Diálogo en el Consistorio Patriótico* y *Un pedazo de entremés*, parecen escritas más para ser leídas que representadas, «por su forma dialogada y su externa estructura teatral» (Ugarte Chamorro 1974a, XV). La mayoría son obras breves, como loas y entremeses, pero existieron otras con cierta apariencia de trama. En este subcapítulo revisaremos piezas con

⁴⁵ Olmedo escribió la *Loa al Virrey Don José Fernando de Abascal* (Lima, 1806) y la *Loa celebratoria del cumpleaños de la Excm. Sra. Angela Ceballos Pezuela* (Lima, 1816), esposa del virrey. Proclamada la independencia, escribirá obras patriotas, algunas de las cuales son analizadas en siguientes subcapítulos.

⁴⁶ Para Checa Beltrán, durante el siglo XVIII el neoclasicismo español se impone al Barroco como estética del buen gusto. Asume que el neoclasicismo español está influenciado directamente por los teóricos de la Antigüedad clásica, así como por los italianos del Renacimiento.

estas características hasta la fecha de proclamación de la independencia. Consideramos que estas obras son teatro político, asumiendo que esta es una categoría flexible⁴⁷.

En palabras de Ugarte Chamorro, estos textos, en su mayoría loas

se ofrecieron especialmente en forma de monólogos y sirvieron —a veces con los nombres de *prólogo*, *introducción* o *alocución*— para estimular el ánimo de las fuerzas rivales, exaltar las excelencias de la Libertad o la fidelidad a la Corona, y celebrar los triunfos de las huestes insurgentes o de los ejércitos realistas (Ugarte Chamorro 1974a, XV).

Teniendo en cuenta estas ideas, consideramos que estas obras constituyen un subgénero especial por estar ideologizadas, y su baja calidad estética no permite distinguir entre los elementos discursivos. Siguiendo a Ugarte Chamorro,

En esta producción teatral debe apreciarse, esencialmente, su valor histórico y testimonial y no su mérito literario, en ciertos casos muy discutible o casi nulo, sobre todo cuando las obras, por la fuerza de las circunstancias, fueron compuestas improvisadamente, como algunas de las *loas* y los denominados “apropósitos” (Ugarte Chamorro 1974a, XV).

Estas piezas exhiben una dramaturgia pobre, con escasa o ninguna acción dramática, y comúnmente exponen posturas sin ideas ni argumentos, con un conflicto central monótono: la sociedad está en peligro, amenazada por el enemigo. Por ello, aunque sin descuidar el análisis de sus estéticas, revisaremos principalmente sus aspectos ideológicos.

Para Van Dijk (1999), en cada cultura y en cada texto siempre existen ideologías que se enfrentan⁴⁸. Esta fricción muchas veces está naturalizada en lo cotidiano y funciona

⁴⁷ Tomamos la idea de De la Fuente Monge (2013) cuando asegura que «Aunque el teatro político tiene antiguos orígenes y está presente en el Barroco, su afloración con vocación de permanencia está ligada al fenómeno de la modernidad. El teatro, como arma política contra el poder o sus adversarios, se asienta con las revoluciones antiabsolutistas y recibe su impulso definitivo con la francesa de 1789. Su aparición acompaña a la de los modernos parlamentos, las nuevas ideas de soberanía, las elecciones ciudadanas, las Constituciones y cartas de derechos, la aparición de la opinión pública e, incluso, los primeros movimientos sociales» (13).

de maneras muy sutiles. No es este el caso de las obras sobre la independencia del Perú, donde la fricción es demasiado obvia y las posiciones, maniqueas. Su característica común más destacada es presentar elementos de agitación y propaganda, dentro de una lógica utilitaria. Es un teatro hecho para mostrar una visión de las cosas afín a la causa política que se defiende, a la vez que para persuadir al público de unirse a ella⁴⁹, y alejarlos de la causa enemiga.

Las ideas de Van Dijk sirven para entender cómo las piezas tienen mensajes directos en diálogos que no hacen avanzar la historia, ni tampoco constituyen reflexiones subjetivas. Esto es porque los personajes jamás dudan ni se contradicen, ni mucho menos llegan a revelaciones o cambian de ideas. Por el contrario, lanzan proclamas que dejan muy pocos sentidos de interpretación, cargados de una ironía fuerte y bastante obvia. A su vez, se apoyan en el contexto real⁵⁰. Su propósito básico es desacreditar al adversario hasta satanizarlo y, al mismo tiempo, dejarlo en ridículo, creando y extendiendo el miedo, y proponer que su modelo de gobierno garantiza una vida mejor.

Probablemente el primer texto teatral donde se aborda directamente un episodio relacionado con guerras de independencia es la *Loa al Brigadier Don Sebastián de Seguro* (La Paz, 1786), quien combatió a Tupac Amaru II, escrita por Pedro Nolasco Crespo. Los personajes son el Mérito, que habla con un Coro de Música, Partidos bolivianos y la Ciudad de La Paz. El Mérito recuerda a Seguro como héroe y pacificador,

⁴⁸ Van Dijk agrega que la ideología es un conjunto de marcos de cognición social que, orientando las creencias y el acceso al conocimiento, vigila la conducta social individual. Siempre según Van Dijk, la ideología también es un sistema de creencias orientado a la consecución de la dominación social y del control del discurso público. Siempre hay varias ideologías en una sociedad, siendo una de ellas la triunfante o hegemónica, y las otras son marginadas. Así, una sociedad o una cultura siempre tienen ideologías en pugna. Estas viven de manera obvia o subrepticia, pero se mantienen en tensión, por momentos enfrentadas abiertamente, por momentos de forma oculta. Por su parte, para Zizek (1989) la ideología es un proceso de producción de prácticas y sentido cuya función es la producción y legitimación de relaciones de poder, como podrá verse en las operaciones de estas obras de teatro.

⁴⁹ Hacemos una comparación con las definiciones que hace De la Fuente Monge sobre el teatro político español del siglo XVIII, cuando asegura que este «buscaba mediar, justificar, fiscalizar o condicionar las decisiones políticas influyendo en la opinión pública y la movilización ciudadana» (14), pero no podemos estar seguros si, como en la escena española, estas piezas hayan movilizado al debate. Lo que parece claro es que, como apunta De la Fuente Monge, se trata de un teatro de actualidad que, aunque «pueda perseguir objetivos muy variados, siempre tendrá una dimensión propagandística destinada a recabar apoyos sociales para la causa que defiende» (14).

⁵⁰ Pueden verse algunos de estos elementos en la literatura de *agitprop* de la Unión Soviética en sus inicios, en España durante la Guerra Civil o en Alemania Oriental durante la década de 1960. No obstante, en estos ejemplos las búsquedas estéticas son mucho más ricas, como la crítica a la cultura de masas que hacen los alemanes orientales utilizando elementos de esta misma.

se refiere a Tupac Amaru II y a los hermanos Catari —Tomás, Dámaso y Nicolás, también líderes de esta revuelta— como «Monstruos que no ha dado Zahara, / Fieras que no viera el Cáucaso» (Ugarte Chamorro 1974a, 6), globalizando su maldad, volviendo más épica la victoria de Segurola.

Sobre Segurola, la loa dice: «A que este caudillo invicto / comparable a un Alejandro» (Ugarte Chamorro 1974a, 7), para después rescatarlo del olvido, en un ejercicio político de memoria: «Y si Alejandro lloraba / Sus triunfos mui lastimado, / Porque un hombre no hubiere, / Que cantase sus aplausos; / Cómo no llorare yo, / Ver que todo esto callado / Se mantenga y en silencio / Por seis años que han pasado» (Ugarte Chamorro 1974a, 10). Con la claridad del acto locutivo del teatro —los diálogos—⁵¹ se lamenta de que las acciones de Segurola no sean suficientemente recordadas, el acto ilocutivo propone a la colectividad que las recuerde, y el perlocutivo busca que sean un ejemplo para seguir. Así, el texto no solo recuerda los actos de Segurola, sino que pone de relieve que es preciso recordar la derrota de las rebeliones, estableciendo rituales celebratorios que, en este caso, destacan y legitiman al caudillo Segurola, pero también al caudillismo como modelo.

A su vez, los Partidos bolivianos buscan vincularse con el mundo griego: Pacajes va a convocar a las musas, Omasuyos menciona medusas y a Terpsícore y Euterpe, entre otros ejemplos. La pieza termina con la celebración de los partidos unidos, diciendo: «Y celebraremos todos juntos, / Con mui altos contrapuntos / Dichosos Epitalamios / De un Jefe a quien amamos» (Ugarte Chamorro 1974a, 20), en una unidad que afirman posible gracias a la paz lograda por Segurola. De esta forma, en el acto ilocutivo se busca convencer a la población de idolatrarlo, y el perlocutivo inventa un amor por la autoridad que ha logrado el orden. De esta manera, el texto afirma que el caudillo ha garantizado el presente y el futuro, y apuntala la figura del caudillo fundador.

Acerca de piezas vinculadas ya a la expedición libertadora, la inédita *Diálogo en el consistorio patriótico*, fechada en 1820 en Moquegua, es una obra de corte virreinal,

⁵¹Como se menciona en la Introducción, utilizamos los conceptos de acto locutivo, ilocutivo y perlocutivo de los pragmatistas estadounidenses. El locutivo, que es lo que se dice de manera literal, pero que también implica acciones. El ilocutivo, además de decir algo puede ejecutar una acción, como abrir un proceso judicial, persuadir o seducir. Y el perlocutivo son las consecuencias del acto ilocutivo, lo que desea obtener del lector oyente, como condenarlo, captarlo a sus filas o enemistarlo con otra persona o idea.

sencilla, cuyos personajes son civiles sin nombre propio fuera de los ejércitos en disputa. Estos no alcanzan a ser más que caricaturas que discuten sobre la conveniencia o no del desembarco de San Martín y sus tropas en Pisco. Algunos se emocionan ante esto, pero lo hacen por intereses personales y no por ideales. Por ejemplo, un personaje dice «Calla Sarraceno / pues no sé decir / que vino la patria / y el gran San Martín? / y que por solo eso / me parece a mí / que es capaz de darme / honores sin fin / Me hará Capitán / o su mandarín / sino [*sic*] me hace Prior / de San Agustín» (Ugarte Chamorro 1974a, 352).

Otro personaje contesta al final, reafirmando la idea de que apoyar a los patriotas no es conveniente, con ironía cáustica: «Esperas galones / que te den empleos / cuernos para ti / cuernos y más cuernos / Los que te han de dar / los veréis bien presto / que serán cien palos / cuernos y más cuernos» (Ugarte Chamorro 1974a, 355).

Los personajes no pertenecen a ningún bando, sino que aparentemente son civiles, en posiciones discrepantes no por valores morales sino por cuestiones prácticas. Y esto apela a una estrategia de convencimiento a la población civil. Si el acto locutivo asegura que quienes esperan beneficios de la expedición libertadora están equivocados, el acto ilocutivo afirma que participar en el bando patriota es un error, al no ser esto rentable y sí algo riesgoso, pues los patriotas no van a beneficiarlos. Recordemos que en 1820 San Martín estaba reclutando tropas para su Ejército y pidiendo ayuda económica y material. Por ende, el acto perlocutivo es que la población se haga enemiga de la causa independentista.

Otro ejemplo de obra afín a la Corona española es la también anónima *El ataque del Callao por Lord Cochrane*, fechada en Lima en 1820. Hace una recreación del ataque real del militar inglés Thomas Cochrane, quien, en enero de 1819, bajo el mando de San Martín, capturó barcos españoles como la goleta Moctezuma, y sitió el puerto del Callao, el más importante del virreinato peruano. Posteriormente, distribuyó propaganda independentista en los puertos entre Lima y Paita, al norte del país. Durante su segundo ataque, también en 1819, destruyó buques españoles y atacó la fortaleza del Real Felipe en el Callao con muy publicitados cohetes Congreve, pero fracasó en su intento de tomarla o destruirla.

El primer detalle relevante en la obra es que posee una dramaturgia más rica. Por ejemplo, los personajes tienen personalidades definidas, aunque algo caricaturescas. Los

patriotas no tienen otro ideal más que conseguir el poder, y son demonizados. De otro lado, los ideales de los virreinales no se explican, simplemente se presentan dentro del lado correcto de la historia, con personajes como un vigía fantástico, voces etéreas y una Lima personificada que habla.

La pieza busca primero desacreditar a los patriotas desde sus intenciones. Así, presenta a San Martín ordenándole a O'Higgins atacar el Callao por segunda vez con intenciones imperialistas:

Que vuelva nuestra escuadra a los limeños / pues sé que al presentarse el gran
Cochrane / a la famosa vista de sus pueblos / todos han de gritar ¡viva la Patria! / i unida
Lima a Chile i los porteños / no hai nación que nos venza ni sujete / sobre toda la faz del
universo (Ugarte Chamorro 1974a, 363).

Sin embargo, San Martín asegura que, de no estar de acuerdo, someterá a Lima por la fuerza. Ya durante su asedio al Callao, Cochrane aparece como un villano patético que roba gallinas y quema una capilla, despotricando furioso ante cualquier problema. Fracasa en su ataque —se ridiculizan específicamente los cohetes Congreve— y, al ver el enorme poder realista, superior en barcos y cañones, huye muerto de miedo. El acto ilocutivo no es solo lo obvio de representar a los patriotas como ruines e interesados, pues estos no son ejemplos morales ni se puede confiar en ellos, sino también ridiculizarlos. Asimismo, presentan una imagen de Lima como ciudad leal a la Corona. A diferencia de la pieza anterior donde los patriotas son demonizados, en esta, el acto perlocutivo sería eliminar a los patriotas como amenaza en el plano simbólico.

Un detalle significativo es que no hemos encontrado una obra en contra de la independencia donde aparezcan personajes indígenas o afrodescendientes. Esto es, quizá, porque a los dramaturgos virreinales no les interesaba hacerles llegar sus mensajes, o, en todo caso, porque no se esperaba que accedieran al teatro.

Por otro lado, aunque no se podían representar en el Perú, sí se escribieron piezas a favor de la independencia. De las pocas que sobrevivieron hay que destacar *Diálogo entre*

Atahualpa y Fernando VII en los Campos Elíseos, de Bernardo de Monteagudo⁵², fechada en 1808. Al parecer no fue representada nunca ni publicada en vida del autor. Si bien carece de acción y se trata solo de un encuentro fantástico entre Atahualpa, último soberano inca, y el rey Fernando VII de España durante su exilio, la complejidad de su discurso es destacable. Ambos hablan en un mismo registro idiomático, el castellano culto y con referencias universales, sobre el problema de ser invadidos. Se ambienta en los años de la ocupación francesa de España.

Los dos personajes son ideológicamente similares. Atahualpa está orgulloso de ser católico, y llega a afirmar: «venero al Papa como a la cabeza universal de la Iglesia» (Ugarte Chamorro 1974a, 257). A su vez, Atahualpa se coloca en el mismo nivel de poder e importancia que Fernando VII. En lo ilocutivo, se legitima como un rey, con la lógica europea del poder heredado de generación en generación, lo cual no está demostrado haya sido la lógica en América. También mira a sus súbditos desde la mentalidad occidental, como se demuestra en estas líneas:

Aquí saben que los americanos son unos hombres tímidos y sencillos pero advierten al mismo tiempo que aunque incultos y salvajes, son muy pocos los misantrópicos, y que los más viven reunidos en sociedad, que tienen sus soberanos a quienes obedecen con amor, y que cumplen con puntualidad sus órdenes y decretos. Saben en fin que estos monarcas descienden igualmente que tú, de infinitos reyes (Ugarte Chamorro 1974a, 254-255).

Al final de la obra, Atahualpa convence a Fernando VII de que es justa la libertad de su tierra americana. Dice Fernando VII: «si aún viviera, yo mismo los movería a la libertad e independencia más bien que a vivir sujetos a una nación extranjera» (Ugarte Chamorro, 1974a 261). Y responde Atahualpa: «Idos, pues, Fernando, a Dios, que yo también a

⁵² Bernardo de Monteagudo (Tucumán, 1789 – Lima, 1825) fue un intelectual vinculado a los jacobinos argentinos, con algunos rasgos afrodescendientes. En la guerra por la independencia fue auditor del Ejército de los Andes de San Martín y después su consejero de gobierno. Personaje enigmático, acusado de excéntrico, de cometer abusos y tramitar conspiraciones, se exilió del país, pero regresó para ser consejero de Simón Bolívar cuando este gobernó el Perú. Fue asesinado en las calles de Lima por razones desconocidas, aunque se especula que lo mataron sus enemigos políticos.

Moctezuma y otros Reyes de las Américas darles quiero la feliz nueva de que sus vasallos están ya a punto de decir que viva la libertad» (Ugarte Chamorro 1974a, 261).

Si en el acto locutivo se presenta a la máxima autoridad española defender la justicia de la independencia, el ilocutivo justifica la lucha por la libertad de las naciones americanas, y el perlocutivo busca propiciar acciones que logren esta independencia. En este recorrido se repite una estrategia utilizada por cronistas mestizos: igualar el valor de las culturas americanas prehispánicas y la española, dentro de la fe católica. De la misma manera, siguiendo las ideas planteadas por Rojas (2017), vemos cómo la obra utiliza al líder rebelde como una figura fundacional para la identidad del continente —a punto de conseguir su independencia—, pero es un indígena con valores occidentales, desde una perspectiva americanista, la de América para los americanos, parecida al ideal de Túpac Amaru II y Micaela Bastidas. De esta forma, al mezclar los tiempos, la pieza propone también incorporar al indígena a la vida social, insinuando a su vez que el sistema monárquico es preferible al no cuestionar la legitimidad del poder ni de Atahualpa ni de Fernando VII⁵³.

Otro argentino, Luis Ambrosio Morante, publicaría en 1821, en una Argentina ya independiente, la pieza *Túpac Amaru (Drama en cinco actos)*, donde se plantea una especie de utopía andina. La obra recrea con detalles ficcionales los inicios de la rebelión de Túpac Amaru II, desde sus vínculos con las autoridades eclesiásticas, y describe al corregidor Antonio de Arriaga —en la vida real, asesinado por las huestes del cacique— como un hombre cruel y explotador de indígenas. Sin embargo, en la ficción de Morante, el hijo de Arriaga se pasaría al bando rebelde. Este es el primer caso en que el padre es virreinal y el hijo patriota, siendo un patrón que en el teatro se repetirá muchas veces no solo durante el siglo XIX.

La pieza reinterpreta la historia para darle un conflicto humano tangible. De Arriaga padre secuestra a Micaela Bastidas y esa es la clave de su conflicto con el líder rebelde. Esta es una operación interesante pues, además de humanizar los ideales en pugna, convierte a la lideresa en un objeto de deseo de dos enemigos antagónicos. Bastidas tiene poca voluntad y fuerza para defenderse, y cuando lanza proclamas a favor de la

⁵³ En su vida política Monteagudo sostuvo que las nuevas repúblicas necesitaban convertirse primero en monarquías constitucionales.

independencia lo hace reafirmando lo dicho antes por Túpac Amaru II. Asimismo, presenta al líder rebelde como un hombre pobre, un minero, otorgándole el detalle épico de ser el débil enfrentando al poderoso, cuando en la vida real fue un poderoso cacique con una pequeña fortuna.

Sobre la propuesta política de la revuelta en la obra, se aprecia que el cacique desea la independencia de los indios en particular como un ideal superior a la independencia de un territorio o del continente. Así, plantea una cuestión étnica. Cuando De Arriaga hijo se pasa al bando patriota, afirma lo siguiente: «Vosotros, detractores de los indios, / vosotros que negáis alucinados / su intelectualidad por un momento / fixad vuestra atención / Túpac Amaru / será para vosotros un espejo / donde se mire el Sud-Americano» (Ugarte Chamorro 1974a, 111).

El acto ilocutivo ubica a Túpac Amaru II como centro e identidad de la región y del independentismo, y el perlocutivo propone seguir sus legítimas ideas independentistas. Esto es, asumir a un indígena como líder, aunque con costumbres occidentales: un líder indígena que no es un gran Otro, que podría ser un criollo. Así, la obra revela aspectos ideológicos en los enfrentamientos retóricos entre sus personajes. Otro ejemplo es cuando De Arriaga hijo hace énfasis en la humanidad de los indios y su derecho a la educación, o, desde otro punto de vista, en la necesidad que tienen de que estos sean educados. A su vez, De Arriaga hijo cuestiona métodos que han condenado a la «servilidad más abatida» a los indígenas. Túpac Amaru ofrece palabras más agresivas, que buscan la confrontación:

Jamás los Españoles / mirarán sin dolor nuestras ventajas / Jamás se convendrán a respetarnos / como á dueños de América. Ellos aman mucho su peculado y despotismo / para hoy reverenciar al que arrastraba / sus cadenas hayer! [*sic*] / Allá en sus orgías / su impotente furor así proclama =... =... ¡Guerra de sangre! Esclavitud o Muerte (Ugarte Chamorro 1974a, 177).

Sin embargo, en la unión final entre de Arriaga hijo y los rebeldes indígenas, quien se subordina es el joven dirigente criollo. Túpac Amaru dice: «Ven —este último rasgo te

declara / la igualdad con nosotros. — ¡Compañeros! / Hagamos ver á cuantos nos degradan, / lo que pueden los Sud-Americanos» (Ugarte Chamorro 1974a, 192).

En lo ilocutivo se propone la unidad entre personas y grupos sociales por una ideología común, la independencia. A su vez, de manera sutil, se reivindica el valor de la justicia, sin importar factores como etnia o clase social, a la vez que se reivindica a los indígenas. El acto perlocutivo busca la unidad sudamericana.

Ambas piezas argentinas construyen al Otro —el inca o el líder indígena— desde su propia visión del mundo y con formas estéticas occidentales, por lo cual es preciso centrarse en los valores ideológicos de las piezas sin contextualizarlas en el mundo andino ni buscando una relación con él. Sin embargo, a estas dos obras no se les puede acusar de mentir o falsear. Haciendo la analogía con los estudios de Said (2004) sobre Oriente, tanto estas representaciones como las crónicas de Indias y otros textos occidentales o mestizos sobre la cultura indígena no son «una estructura de mentiras o de mitos que se desvanecería si dijéramos la verdad sobre ella» (26), sino que presentan una mirada ideológica. Es decir, una ficción tan sólida que es entendida como real.

Vemos estos rasgos de utopía indígena moderna en los dos textos argentinos⁵⁴. En los escritos peruanos, en cambio, es evidente una clara una mirada excluyente, propia del mundo criollo, básicamente limeño. Es evidente cómo autores de ambos bandos excluyeron de la representación a los indígenas y a los afroperuanos⁵⁵. Es significativo que no se haya conservado o, es más, que no se haya escrito teatro de sala sobre episodios regionales.

⁵⁴ Giuffré (2017) analiza el teatro argentino de la independencia y encuentra obras breves, con el mismo carácter informativo y propagandístico, intentando representar a la nueva élite criolla. Sin embargo, considera que, a diferencia del teatro peruano, estas piezas daban información mucho más detallada de las batallas, así como buscaban generar ciudadanía y crear un ideario. Eran frecuentes las obras teatrales en las celebraciones patrióticas populares, en eventos con bailes, desfiles, recitales de poesía y fuegos artificiales. A su vez, recuerda también que se representó a «los distintos tipos humanos que conformaron los ejércitos rioplatenses: el gaucho, el indio, el criollo... el teatro, como órgano dependiente de los diversos gobiernos patrios, también buscó afianzar el nuevo orden o conformación de poderes» (Giuffré 155).

⁵⁵ En otros países se verían otros mecanismos de exclusión. Por ejemplo, en la pieza ecuatoriana, *Camila o la patriota de Sudamérica* (1817), de Camilo Henríquez, que se ambienta en 1809, poco después de la primera subyugación de Quito. José y Margarita son acusados de rebeldes, su hija Camila tiene ideas contra la tiranía. Visitan a Yari, indio omagua, sumiso pero independentista, quien los lleva donde El Cacique omagua para que se escondan de la autoridad española. Camila no quiere casarse con un ministro pese a que las autoridades virreinales le han ofrecido perdonar a su familia si lo hace, pero acepta gozosa al comprobar que lo conoce. Así, las fricciones entre omaguas y la familia criolla se resuelven por su causa americanista, pero el enlace matrimonial se da entre blancos.

2.3. PRIMERAS DÉCADAS DE UNA REPÚBLICA FALLIDA

Un marco de referencia histórico que usaremos a lo largo de toda esta tesis es el de Contreras y Cueto (2013). Ellos clasifican la historia del Perú en cuatro proyectos nacionales, cada uno nacido de una idea política, que aparecen del descontento popular y el desacuerdo «entre las fuerzas políticas y sociales que son hegemónicas, y de una percepción de que la organización de la sociedad y del Estado no es la adecuada para responder a los nuevos retos» (Contreras y Cueto 21). Defienden su posición argumentando que estos proyectos existen pese a la influencia del poder extranjero, y, añadimos, a pesar de los bajos niveles de ciudadanía. El primer proyecto, aseguran, es el de los libertadores, construido contra el despotismo y alrededor de ideas reformistas y el liberalismo del último periodo borbónico. Este proyecto, aseguran, buscó la libertad de comercio y una mayor participación política de los ilustrados del virreinato, y tuvo como mayor logro la creación de una república. Sin embargo, sufrió el caos de la precariedad, el desorden institucional y sucesivos golpes de Estado.

Después de que San Martín proclamara la independencia y su ejército tomara el control de Lima, comenzó el verdadero conflicto bélico, con una república que heredó la fragmentación social del virreinato. Los criollos peruanos y de otros países sudamericanos se convirtieron en autoridades y dirigieron la guerra autoproclamándose líderes de un país al que, sin embargo, no podían concebir en su totalidad. Y es preciso enfatizar lo complejo de construir un país con formas de organización interna y política exterior, para lo cual debían definir un ideal político y una identidad. En este ejercicio, otorgarían papeles diferentes a los habitantes del territorio.

Mientras, las batallas por la independencia se sucederían con derrotas para los independentistas. El ejército patriota, formado por soldados peruanos y de otros países americanos, perseguía a las fuerzas virreinales a lo largo de los Andes, pero los españoles mantenían el control de numerosas regiones, y llegaron incluso a recapturar Lima dos veces, siempre por pocos días, en 1823 y 1824, para abastecerse y liberar a sus presos. En una ocasión, producto de una huelga de soldados patriotas, las tropas virreinales,

encabezadas por José Ramón Rodil, llegaron a retomar el Real Felipe, base militar en el puerto del Callao (Flores Galindo 2005)⁵⁶.

De esta manera, la incertidumbre por el futuro del país generaba inestabilidad política, con cambios de Constitución, así como de presidentes y otras autoridades civiles. Incluso el líder del ejército patriota, José de San Martín, dejaría su cargo y sería reemplazado por Simón Bolívar, militar que había liderado la independencia de Venezuela, Colombia y parte de Ecuador, después de que ambos tuvieran la célebre Entrevista de Guayaquil, realizada el 26 y 27 de julio de 1822. Con este cambio se incorporaron nuevas tropas al ejército patriota.

Ragas (2009) recuerda que los independentistas se enfrentaron políticamente entre ellos. Por ejemplo, entablaron competencias ideológicas mediante la publicación de folletos y periódicos. Morán (2015) asegura que a inicios de la República se dio una orgía periodística en las publicaciones que defendían intereses políticos particulares en lucha por el poder (Morán 143). Considera asimismo que, en todo el proceso por la independencia, la prensa se vinculó con «los vaivenes políticos de las autoridades de poder del Estado, y esto porque las élites la concibieron como un arma central en las luchas por conseguir su propia legitimidad política en esta coyuntura de cambios» (444). Como ejemplos concretos, tenemos a *El Sol del Perú*, de Monteagudo, que defendía la tendencia monarquista, mientras *La Abeja Republicana*, de José Faustino Sánchez Carrión, proponía un gobierno enteramente republicano. Explica Ragas que «Los periódicos eran, en su gran mayoría, de corte político y su tiraje aumentaba considerablemente en momentos de agitación, especialmente en época de elecciones» (49).

Martínez Riaza (1985) define a la prensa de estos años como *doctrinal*. La entiende como «la que contiene un conjunto orgánico de ideas compartidas por un grupo de individuos; en este caso son las teorías que conforman el liberalismo de comienzos del siglo XIX» (28). Su posición común fue «negar la pertenencia al sistema español y poner la teoría al servicio de la construcción de un Estado nacional peruano» (28). Otro grupo importante, agrega, fue la prensa fidelista, desde 1821, con publicaciones como *El Triunfo de la Nación*, que pidió reformas liberales confiando en que el rey dejaría pronto el modelo

⁵⁶ Allí se enclaustraron los españoles y criollos opositores de la república, y se quedarían hasta 1826, casi dos años después de la expulsión de las autoridades virreinales.

absolutista, al igual que *El Depositario*, solo que durante la guerra este medio tomará posiciones a favor del autoritarismo. Estos diarios definen a la patria como el terreno marcado por los límites de la Constitución, es decir, toda la monarquía española.

A su vez, Martínez Riaza destaca los periódicos patriotas entre 1820 y 1824. El primero fue *El Pacificador del Perú*, también fundado por Monteagudo, que iba dando cuenta de la toma de Lima. Tras este hecho aparecen *El Americano* y *Los Andes Libres*, que destaca a Túpac Amaru II como independentista y reivindica el pasado incaico del Perú. A su vez, *El Correo Mercantil, Político y Literario* aglutinó diferentes posiciones patriotas. Otros diarios tuvieron posiciones muy diferentes, como *El Consolador*, fundado por el padre Fernando Ayuso, de valores independentistas pero conservadores, que pedía humildad a San Martín, hasta que Ayuso fue deportado.

En líneas generales, asegura Martínez Riaza que estos medios buscaron dotar de contenidos al concepto de nación peruana, en la ecuación de que la patria era equivalente al Perú. Por ejemplo, *Los Andes Libres* repite constantemente las palabras *Libertad* y *Patria*. Otro ejemplo es *El Nuevo Día del Perú*, fundado por Hipólito Unanue, donde se define la patria como «una entidad real y distinta del resto de naciones americanas. Independencia-Libertad-Nación-Patria-Estado son dotados de un contenido político que representa el más alto grado de madurez de la prensa doctrinal patriota» (Martínez Riaza 133).

Al revisar estas posiciones se hace evidente que hubo tensiones entre los propios republicanos, sobre todo entre peruanos y extranjeros. Rojas (2017) define a los republicanos como liberales en lo económico, pero con ideales contradictorios en lo político. Distingue dos tendencias entre ellos. Un grupo pensaba incorporar a los indígenas a la vida republicana mediante la educación y la occidentalización de sus costumbres, y utilizar el pasado prehispánico como historia ejemplar lejana. Otros consideraban que los indígenas eran salvajes y no se les podía civilizar, por lo cual proponían eliminarlos del imaginario simbólico o incluso asesinarlos.

Por otro lado, en las acciones militares se hizo más importante la presencia de mujeres, afroperuanos e indígenas. Consideramos que los estudios sobre el papel femenino en esta guerra no han sido suficientemente divulgados ni reconocidos, y destacamos el trabajo de las rabonas, mujeres de compañía, en ocasiones parejas de algún soldado, que

servían de cocineras, enfermeras y ayudantes en la carga de equipo militar, y en ocasiones combatían, con o sin armas. Algunas rabonas ofrecían también servicios sexuales a los soldados. Mal armadas y poco valoradas por el ejército patriota, tampoco aparecen en los textos teatrales de la época.

Acerca del papel de los indígenas en la guerra, para Vergara (1974) «El Gobierno alentaba la formación de las guerrillas, pero no se preocupaba mayormente por la situación económica de sus integrantes» (43). Las guerrillas debían procurarse sus medios de subsistencia, con venta de mercaderías e, incluso, mediante el pillaje, por ejemplo, con un asalto a la hacienda Maranga en 1822 (59). Vergara añade que

En el mecanismo de formación de las guerrillas observamos estas dos modalidades:
a) cuando surgen por acción de las autoridades del reclutamiento de individuos dispersos y por el enrolamiento de operarios; y b) cuando es resultado de la iniciativa de los pobladores y de la decisión de ciudadanos y militares (194).

Pese a esta desorganización donde el ejército formal parecía no considerar a las montoneras indígenas, Vergara afirma que en 1823 las partidas se organizaron mejor y apoyaron a la Segunda Campaña de Intermedios. Asimismo, se enfrentaron directamente con tropas españolas en Trujillo, y bloquearon los insumos y las comunicaciones de los realistas cuando estos recapturaron la capital (Vergara 195). Y resalta la importancia de estas montoneras en el bando patriota, ya que «mediante la actividad de estos grupos insurgentes, se movilizó a la población campesina y se incorporaron extensiones de nuestro territorio al ámbito revolucionario, contribuyendo a debilitar la estructura de la dominación de los realistas» (196).

Solo desde 1823, ya en el clímax de la guerra, ambos bandos intentaron organizar a sus partidas, entrenándolas y publicando manuales de instrucciones para ellas. En ideas de Temple (1971), «Fueron esas guerrillas y montoneras patriotas uno de los ejes en la planificación de orden táctico y estratégico y de apoyo logístico al Ejército de línea» (XXI). A su vez, Temple detalla el sacrificio de los guerrilleros y de la población civil, con un

papel activo en el conflicto, en el frente de batalla como en la vida cotidiana, y el papel social de los indígenas en la guerra:

A todas esas facetas, se agregaba las cargas que pesaban sobre los agobiados campesinos, en el servicio de pongaje, armería, reclutamientos en masa y aún mitas, que aunque supresas por el Gobierno patriota, funcionaban en calidad de servicios remunerados. En el campo artesanal, prácticamente existía el trabajo obligatorio (XXVII).

Acerca de las políticas sobre lo indígena, de acuerdo con Cosamalón (1996), San Martín desacreditó la Constitución española de 1812, que otorgaba ciudadanía a toda persona libre en los virreinos y organizó una nueva constitución porque temía que el bando realista sea apoyado por los sujetos subordinados. Por otro lado, la Constitución de San Martín determinó la abolición de la mita y los servicios obligatorios, así como a que ya no se les llamara *indios* sino *peruanos*, medidas que buscaban la adhesión de los indígenas en la lucha independentista. Esto, considera Cosamalón, no fue recibido con demasiada emoción en una ciudad como Lima⁵⁷, porque

los indios ya se habían integrado al resto de los sectores sociales, de manera que las medidas de la Constitución que les otorgaba los mismos fueros que a los españoles no significaban un gran cambio, sino probablemente, la confirmación de una situación que ya la práctica había producido (132).

En lo que respecta a la población afroperuana, para Arrelucea y Cosamalón (2015), las guerras de independencia y los caudillos erosionan la esclavitud, con bandolerismo, fugas o esclavos que se enlistaban en algún ejército con la promesa de ser libres: «Casi la mitad de la escuadra de Lord Cochrane y las dos terceras partes del ejército de San Martín fueron afrodescendientes» (Arrelucea y Cosamalón 91).

⁵⁷ Si mencionamos la respuesta a la Constitución sanmartiniana en Lima es porque en esta ciudad es donde se ubica la mirada criolla hacia el Perú.

Esta situación es bastante compleja. A diferencia de lo que planteaba la Constitución de Cádiz, Rodríguez Asti (2003) recuerda que en 1821 San Martín otorga la libertad de vientres y a los esclavos que peleen en el ejército patriota, y promete que el Estado liberará un cierto número de esclavos cada año pagando por ellos a sus anteriores amos. Sin embargo, la esclavitud total regresaría pocos meses después durante el gobierno de José de la Riva-Agüero, y volvería a abolirse en 1823. En 1826 la Constitución vuelve a legalizar la esclavitud, mientras la Constitución de 1830 determina esclavitud legal hasta los 21 años. Por otro lado, desde 1839 hay presencia en medios de ideas abolicionistas, como artículos en el diario *El Comercio*, por razones ideológicas y prácticas — argumentaron que los esclavos trabajaban menos que los empleados libres—, y también en el diario *El Correo Peruano*. Esto prueba cómo pese a las ideas liberales, los valores racistas del mundo criollo pudieron mantenerse y generaron tensiones políticas.

Sobre las comunidades indígenas, Méndez (1992) recuerda que con la República desaparecen la Audiencia y el Protector de indios, y no se forman instituciones que las reemplacen. Los decretos de Bolívar para los indígenas, como otorgarles la propiedad privada de sus tierras en vez del uso colectivo de estas, buscaron, dice Méndez (1992), «agilizar el mercado de tierras, dinamizar el mercado laboral» (21). No obstante, la mayoría indígena no manejaba la ley y, en ocasiones, tampoco el propio idioma español en que se dictaban los decretos, así que las intenciones liberales de Bolívar no se correspondían con lo que los indígenas deseaban o podían comprender, y nunca se hizo realidad. Asimismo, añade Méndez (1992) que Bolívar no traducía sus proclamas al quechua, como sí lo hicieron el primer Congreso, San Martín y en ocasiones incluso las autoridades virreinales. Añade Méndez que «los indios dejaron de ser *súbditos* del rey pero no se convirtieron en *ciudadanos* peruanos» (20).

La inconformidad de los indígenas se manifestaría en revueltas que pugnaban por la vuelta de la monarquía. Méndez menciona una revuelta de indígenas y españoles en Iquicha, en la actual región de Ayacucho, en 1827. Los rebeldes buscaban reconquistar el Perú y devolverle el poder al rey Fernando VII, hartos de los cupos de guerra y un impuesto que les impuso Bolívar por su simpatía con la causa virreinal. Méndez refiere el caso del líder indígena Antonio Navala Huachaca (también conocido como Antonio Abad Huachaca). Asegura que los indígenas buscaban el estatus protegido que poseían durante el

virreinato, pero en una alianza horizontal con los españoles. La revuelta llegó a tomar la ciudad de Huanta, pero fue derrotada con decenas de muertos y cientos de indígenas presos, mas Huachaca y otros caudillos indígenas, por estar organizados militarmente, siguieron alzados en armas algunos años.

En lo que concierne a las mujeres, Villavicencio (1992) recuerda que la república dictó decretos para brindar educación a las mujeres en 1822 y 1825. Sin embargo, estos no serían efectivos. En 1849 existían 260 escuelas para varones con 12118 alumnos, y solo 33 escuelas para mujeres con 295 alumnas. Esta desigualdad se mantendría hasta bien entrado el siglo XX. Siempre de acuerdo con Villavicencio, la república promulgó decretos para favorecer la educación de las mujeres a nivel primario, pero estos no bastaron para equiparar las diferencias con los hombres. Por otro lado, Guardia (1986) apunta que hubo mecanismos institucionales para borrar el legado de próceres mujeres, como la misma Micaela Bastidas, y una nula consideración hacia las mujeres políticas e intelectuales.

Como apreciamos al repasar la formación y primeras acciones de las montoneras indígenas y los soldados reclutados afroperuanos, y como veremos en las obras teatrales de este periodo, el papel de los sujetos subordinados no fue reconocido en el teatro, ni siquiera en escenas breves entre representaciones incaístas. La historia construyó un discurso dominante, extendido en los textos escolares hasta bien entrado el siglo XX, donde solo se enumeraban los éxitos militares de los patriotas, con énfasis a las dos únicas batallas importantes que ganaron, con las cuales expulsaron del Perú al grueso del ejército español: Junín y Ayacucho, ambas en 1824, mencionando a los líderes militares criollos e ignorando a los sujetos subordinados salvo contadas excepciones.

De esta manera, vemos cómo la naciente república criolla construyó una comunidad imaginaria dueña del país, que se pensaba a sí misma como blanca, pese a no serlo físicamente, y desde allí desarrolla la serie de valores que excluyen a indígenas y afroperuanos.

Para entender este punto es preciso darle contexto. Earle (2002) estudia las celebraciones por la independencia en las nacientes repúblicas americanas. Recuerda que el propósito de las fiestas cívicas del virreinato eran celebrar al imperio español en episodios como coronaciones y conquistas, y que las celebraciones cívicas durante las repúblicas

mantuvieron la idea de celebrar héroes, solo que estos serían líderes prehispánicos, en el caso peruano, incas. Sin embargo, señala que, en las celebraciones patrióticas de diferentes países, como México, Guatemala y Perú, los oradores celebraban el origen del país en la llegada de los conquistadores.

Por otro lado, Earle (2002) asegura que esta operación marcaría un contraste con la idea de nacionalidad del indígena, otorgándose los criollos la idea de ser los herederos mestizos del pasado prehispánico:

Praise for the indigenous past as a source of national identity was usually premised on the rejection of the indigenous present, and the severing of any links between the Indian population and the pre-Columbian past. Or, to put it the other way, the Patria born of the encounter between the indigenous and Iberian pasts was not mestizo, but creole (805).

En concreto, apuntamos una razón más para la mirada criolla excluyente. Kristal (1994) apunta que la mayoría de los militares de la independencia hispanoamericana antes habían trabajado para la Corona española, y sus intereses principales en la guerra independentista no fueron oponerse al imperio español, sino a los privilegios de los cuales gozaban los españoles en América, y, agregamos, en la búsqueda de tener esos privilegios como criollos.

Si se mantuvieron algunas dinámicas sociales del virreinato, también lo hicieron ciertas dinámicas culturales. La poesía de esos años preservó el carácter laudatorio, con textos que mantienen lo artificial y general del homenaje a la autoridad. Después de la proclamación de la Independencia aparecieron cantos a la libertad, canciones, marchas e himnos patrióticos. Tanto San Martín como Bolívar fueron motivo de brindis, odas, sonetos y cantos, e incluso también figuras menores como Riva-Agüero. A su vez, hubo octavillas y odas al abstracto Congreso Constituyente.

Por otro lado, con la legitimidad que brindó la proclamación de la república, en la poesía se mantuvo la enumeración de triunfos militares, así como aumentó el aliento a las tropas y un ánimo de guerra más virulento, revanchista. Es preciso hacer otra mirada comparativa a las perspectivas ideológicas de la poesía sobre la independencia escrita luego

de la proclamación de la república. Por ejemplo, la hoja suelta sin fecha «Viva la Patria. Despedida última de los jefes, empleados y comerciantes, chapetones⁵⁸ en Décimas». En ella, el yo poético toma la voz de personajes españoles, desde un general, un togado, un oficial real, hasta civiles como un minero o un bodeguero, para mostrar sus abusos sin arrepentimientos y mostrarlos como cobardes, y termina con un Americano a los españoles que dice «Españoles inhumanos, / Ya pasó / Que son los Americanos: Vosotros, mas que tiranos / No nos dejasteis siquiera / Un destino que pudiera / Hacer feliz nuestro norte» (Miró Quesada 282).

Otro ejemplo es uno de los poemas más destacados de la época, «La victoria de Junín. Canto a Bolívar», de José Joaquín de Olmedo (1825). En este texto largo y épico se aprecian referentes neoclásicos como Píndaro, ninfas, Aquiles, Héctor, Tiro, Menfis, a la par que se menciona hechos de la batalla de Ayacucho, con propósito de divulgación histórica, como discursos atribuidos a líderes patriotas como Necochea, Miller, Córdova o La Mar⁵⁹.

El poema se inicia con una mirada al pasado, marcando la ruptura con España, nación considerada causante de la decadencia americana, la gran villana, señalando que con la independencia las «pirámides levantadas en opresión han desaparecido» (Olmedo s/n). Bolívar aparece como «árbitro de la paz y de la guerra», por designio divino: «¡Oh Libertad! el Héroe que podía / ser el brazo de Marte sanguinario, / ése es tu sacerdote más celoso» (Olmedo s/n). Y afirma que la conquista se dio pese al designio de ser libres: «Las varias gentes / del mundo, que a despecho de los cielos / y del ignoto ponto proceloso, / abrió a Colón su audacia o su codicia, / todas ya para siempre recobraron / en Junín libertad, gloria y reposo» (Olmedo s/n). A su vez, los versos presentan una dimensión utópica en la unión y, con mentalidad imperial, postulan que la nueva república será eterna:

⁵⁸ Forma despectiva de llamar a los españoles conquistadores. Existen incluso hoy danzas populares que parodian sus movimientos conocidas como *Los chapetones*.

⁵⁹ Kristal (1994) refiere que Simón Bolívar objetó este poema por hacer que los indígenas agradezcan a los descendientes de los españoles que los exterminaron durante la conquista. Vemos cierto purismo étnico en la actitud de Bolívar, como si él no tuviera vínculo alguno con los indígenas, y, por otro lado, que afirma que la independencia fue lograda por los criollos pero no para los indígenas.

Será perpetua, ¡oh pueblos! esta gloria / y vuestra libertad incontrastable / contra el poder y liga detestable / de todos los tiranos conjurados / si en lazo federal, de polo a polo / en la guerra y la paz vivís unidos; / vuestra fuerza es la unión. Unión, ¡oh pueblos! / para ser libres y jamás vencidos (Olmedo s/n).

Cabe destacar que el poema incluye referentes incaicos. Afirma que el dios peruano es el Sol, como era el de los incas: «Venció Bolívar, el Perú fue libre, / y en triunfal pompa Libertad sagrada / en el templo del Sol fue colocada» (Olmedo s/n). O «Padre del universo, Sol radioso, / dios del Perú, modera omnipotente / el ardor de tu carro impetuoso, / y no escondas tu luz indeficiente... / Una hora más de luz... / Pero esta hora / no fue la del destino. El dios oía / el voto de su pueblo; y de la frente / el cerco de diamante desceñía» (Olmedo s/n). Inclusive considera a Huayna Cápac, soberano inca, el padre fundador del país, denunciando los abusos españoles. Asimismo, en una operación de igualar el poder y la figura de los gobernantes indígenas con los de soberanos europeos, Huayna Cápac se compara con los antiguos gobernantes mexicanos, como Cuauhtémoc (llamado Guatimozin) y Moctezuma (llamado Motezuma).

Otros poemas continuarían esta línea incaísta, como «Brindis», también atribuido a Olmedo, en versos como «que de los Incas las cenizas frías / se animan en sus tumbas y se inflaman, / Y a San Martín por vengador aclaman» (Miró Quesada 327). Así, el proyecto de San Martín y la independencia que logró, redimen al mundo inca, aunque no parece muy claro que también al indígena contemporáneo. El anónimo «A Bolívar», de 1825, incorpora también a este líder militar al mundo incaico, con versos como «Que cerca tienes tus dichas / Madre del gran Huaina-Capac / Cuando Bolívar te busca / á fuer de fatigas tantas» (Miró Quesada 491).

De manera similar, otros poemas celebran a los soberanos incas sin vincularlos con líderes del presente, como el anónimo sin fecha «Viva la patria. La sombra de Atahualpa a los hijos del Sol», donde el yo poético toma la voz de Atahualpa, insulta a Francisco Pizarro y a los españoles en general, destaca a militares patriotas y culmina con una proclama desde el pasado, donde el soberano inca busca regresar la historia a como era

antes de la conquista: «Sed Libres de una vez, sese [*sic*] el destino / De ser trescientos años tributarios: / Atahuallpa os lo manda, hijos queridos» (Miró Quesada 355).

Asimismo, el poema anónimo de 1822, «Proclama de Huáscar Inca en su prisión», se ambienta en la carcelería que sufrió el inca Huáscar por su hermano Atahualpa⁶⁰: «Ni el mismo Pachamac [*sic*] quedará esento. / Todo, todo va á ser sacrificado / A la insaciable codicia del Ibero... Aguardad impacientes el momento, / En que nuestra Nación produzca al Héroe / Que la libertará» (Miró Quesada 361). Estos versos profetizan una desgracia en la invasión española, y anuncian que quedan a la espera de un salvador nativo, aunque no queda claro si se refiere a San Martín en un americanismo militante o si aguarda por un líder indígena. No obstante, seguimos a Oviedo (1995) en que la «aparición simbólica del inca Huayna Cápac en medio de la batalla para predecir la victoria de Ayacucho, es un deliberado anacronismo a la vez que un síntoma del “americanismo” que quería incorporar a las figuraciones de la poesía neoclásica» (352), lo cual puede aplicarse a las múltiples menciones a líderes incas⁶¹.

Alusiones más cercanas al indígena contemporáneo aparecen en la cuarta estrofa del himno nacional, con letra de José de la Torre Ugarte y música de José Bernardo Alcedo: «Lima, cumple su voto solemne / y, severa, su enojo mostró / al tirano impotente lanzando, / que intentaba alargar su opresión. / A su esfuerzo saltaron los grillos / y los surcos que en sí reparó, / le atizaron el odio y venganza / que heredara de su Inca y Señor». Pero este pasado incaico no se corresponde con el presente, y el himno termina con un legado virreinal, en la estrofa VII: «En su cima los Andes sostengan / la bandera o pendón bicolor, / que a los siglos anuncie el esfuerzo / que ser libres, por siempre nos dio. / A su sombra vivamos tranquilos, / y al nacer por sus cumbres el Sol, / renovemos el gran juramento / que rendimos al Dios de Jacob». En esta estrofa del himno, principal símbolo nacional, se impuso lo cristiano sobre lo prehispánico.

⁶⁰ La historia consigna una división entre fuerzas incas leales a Huáscar o a Atahualpa, lo cual generó una profunda debilidad en las tropas incas que facilitó la conquista española.

⁶¹ Para Oviedo (1995), este poema convierte a Olmedo en el gran poeta cívico de este tiempo, y aunque reconoce sus virtudes literarias, le parece que consigue sus efectos de manera algo mecánica. Ideológicamente, considera que son versos escritos con la libertad de un poeta lírico, por lo cual presenta más de treinta notas explicativas, lo que rompe con los modelos españoles.

No obstante, si bien existe este reconocimiento a lo cristiano como parte de la identidad peruana, la mirada es criolla y, por ende, antiespañola, como se aprecia claramente en la estrofa VI: «Excitemos los celos de España / Pues presiente con mengua y furor / Que en concurso de grandes naciones / Nuestra patria entrará en parangón. / En la lista que de éstas se forme / Llenaremos primero el renglón, / Que el tirano ambicioso Iberino, / Que la América toda asoló».

De manera más directa y con interés de denunciar abusos de los españoles, aparecen los anónimos «Versos en homenaje a pueblos destruidos por los realistas»: «El vil, sacrílego, execrable hispano, / Su ensangrentada masa sacudiendo / En las víctimas tristes de CANGALLO, CARHUAMAYO y de Reyes, / que entre llamas, / Por venganza á los cielos has clamado?» (Miró Quesada 422)⁶².

Por otro lado, hubo poemas donde apreciamos ideas liberales con duras críticas a la nueva autoridad republicana. Destaca una hoja suelta de loa al arzobispo de Lima, «Epístola a Próspero» (1826), composición que celebra a la América libre y vaticina la libertad en Europa, con una crítica a España. Otro ejemplo es «A Bolívar» (1827), soneto que crítica la tiranía de este líder, ambos de José María Pando. A su vez, «El fusilero», poema sin fecha exacta de José Joaquín de Larriiva, también critica a Bolívar y en parte a la nueva república: «Triunfaron los peruanos / del rey ibero / Mas para qué triunfaron? / para lo mismo: / que su hado plugo / quedaron de Bolívar / bajo el yugo» (Miró Quesada 534).

No sería este el único texto contra Bolívar. En 1825 aparece en el periódico *El Depositario* el texto anónimo «Variado armónico de color ceniciento o composición música de Filomeno por la batería de Colombia», que dice: «Por mar y por tierra embiste / El intruso Dictador / las fortalezas que el REY / confía a nuestro valor» (Miró Quesada 515). Se trata de un texto de corte virreinal, monárquico, que culmina anunciando su deseo de que lleguen tropas españolas en una reconquista de América.

Sin embargo, estos poemas críticos a la república son una excepción. La crítica contextual a Bolívar y en general a los militares de la independencia desaparecería de la

⁶² Sobre los hechos concretos de la guerra de independencia, versa el poema épico del venezolano Andrés Bello, «Alocución a la poesía», (1823), pues rememora episodios de dolor en la guerra y espera mejores tiempos con esperanza. Después de este detalle, incluye al mundo inca y de revueltas indígenas: «De Manco Capac gemirán las manes / De Angula y Pumacahua la ceniza» (Miró Quesada 532)

literatura peruana durante décadas. En cambio, se construyó una heroicidad fundacional para la nueva república, que destaca figuras y valores criollos.

De esta manera, la poesía de los primeros años de la república buscó construir, por un lado, una identidad basada en lo inca, con cierta evocación de un pasado lejano, pero sin demasiado detalle en el presente de los sujetos subordinados. Los líderes incas conquistados aparecen repetidas veces mientras rebeldes indígenas cercanos como Túpac Amaru II, no. Esto será retomado con fuerza durante el romanticismo.

Por otro lado, esta poesía exalta la figura de los líderes militares patriotas y atiza rencores contra los españoles. Queda claro que salvo contadas excepciones no tuvo mayores pretensiones estéticas, al igual que su antecesora, y que si bien toca temas indígenas no hemos encontrado poesía en lenguas originarias, como tampoco poesía que incluya a los afroperuanos. Asimismo, se marca una ruptura radical con España, incluso en sus valores culturales. En ese sentido, esta poesía estará más en sintonía con el teatro de su época.

2.4. *LOS PATRIOTAS DE LIMA EN LA NOCHE FELIZ* (1821). PROPAGANDA PARA UNA INDEPENDENCIA CRIOLLA

2.4.1. *Apuntes preliminares*

Conscientes los patriotas de que el teatro era importante para difundir sus ideales y apoyar su praxis política y militar, en un decreto del 31 de diciembre de 1821, San Martín quita la censura a los dramaturgos, con las siguientes palabras: «El arte escénico no irroga infamia al que lo profesa»⁶³ (Oviedo 1861). Sin embargo, esto no cambiaría la tendencia en el arte, ni en propuestas estéticas ni en libertad de expresión, pues todas las obras fueron afines a la nueva república.

De acuerdo con Flores Galindo (2005)

⁶³ Por otro lado, hubo otros intentos por poner orden en las salas teatrales. Moncloa y Covarrubias (1905) afirma que también en 1821 se dio una norma que prohibió fumar en los teatros, aunque parece que nadie fue sancionado por ello, y el reglamento del Real Coliseo de Lima prohibió gritar al público.

El ciclo anti-indigenista en 1780 se interrumpe con las guerras de la independencia. Los patriotas admiten que su victoria ha sido posible gracias a tropas indígenas. Surge la idea de integrar al Indio en la República como un ciudadano. Es, paradójicamente, uno de los argumentos para suprimir jurídicamente a las comunidades indígenas. Los vencedores, además, se sienten continuadores de los Incas (241).

Estamos de acuerdo con esto según lo visto en la poesía. En las piezas teatrales posteriores a la proclamación de la independencia también apreciaremos un acercamiento al pasado prehispánico. Sin embargo, al igual que en la poesía, no incluyen a los indígenas y afroperuanos del presente —en una operación donde al subordinado se le excluye sin necesidad de argumentos— aun después de proclamada la independencia, pues no aparecen como personajes.

Como hemos mencionado, lo ideológico en las piezas teatrales de esta época es materia para entender mejor sus sentidos e interpretar qué tipo de república deseaba construir la clase criolla, quiénes formarían parte de ella y qué papel tendrían. En este orden de ideas, consideramos pertinente analizar los aspectos ideológicos de *Los patriotas de Lima en la Noche Feliz*, primera obra del teatro peruano en su era republicana. Aunque no podría decirse que sea una pieza que los siguientes autores sobre la independencia hayan tomado como modelo —de hecho, es posible que no se haya difundido bien hasta entrado el siglo XX—, revisar cómo representó a los diferentes grupos subordinados es una buena referencia para aproximarse a las siguientes piezas sobre este tema. Asimismo, su discurso propagandístico es bastante claro, y es bastante más extensa que la mayoría de las obras de este periodo.

Según Lamús Obregón (2010), *Los patriotas de Lima...* se estrenó a solo unas semanas de proclamada la independencia, en el Coliseo de Lima —la sala más importante del país en aquellos años—, con un elenco que considera entre lo más selecto de la dramaturgia virreinal. Tenemos como autor de esta obra, firmada por M.C., a Juan Miguel del Carpio y Melgar (Arequipa, 1795 - Lima, 1869) por su afinidad ideológica con la causa independentista y por las numerosas ediciones sobre esta obra que lo consignan como autor de la pieza. Del Carpio estudió teología, medicina y derecho, y simpatizó desde el inicio con la causa independentista. Su tío fue el poeta Mariano Melgar, como narramos, fusilado

por conspirar contra el virreinato. Ya en la era republicana, del Carpio fue mecenas de poetas e impulsor de actividades literarias, y desempeñó diversos cargos públicos. Por ejemplo, fue presidente del Consejo de Ministros (1859-1860) durante el segundo gobierno de Ramón Castilla.

Volviendo a *Los patriotas de Lima...*, se trata de una obra en dos actos. Con toques de costumbrismo, está escrita en prosa, sin contenido alegórico ni acotaciones, y establece una comunicación sencilla entre emisor y receptor. Tiene poquísimas acciones, no hay intriga ni misterio, no hay reflexiones complejas, no hay monólogos ni diálogos que se contradigan o amplíen sus sentidos, ni siquiera posiciones encontradas. Lo que dicen los doce personajes —siete hombres y cinco mujeres, todos adultos— es presentado como único y verdadero, porque concuerdan en casi todo, y jamás discuten su posición política. En esta situación comunicativa muy directa, buscan enseñar y persuadir.

A su vez, la obra no sugiere mayores recursos escenográficos, por lo cual es probable que haya sido un montaje sencillo. Se ambienta primero en una botica y después en la sala de una casa donde las personas entran y salen libremente. De cualquier modo, es importante que el primero sea un lugar de interacción social, y si bien el segundo es un espacio privado, es transitado con familiaridad por todos. Así, no hay lugar ni tiempo para la intimidad, para los propios pensamientos⁶⁴.

Nos parece oportuna una digresión. Según Oliva y Torres (2006), quien asegura que el siglo XVIII en Europa marcó el triunfo del drama, con textos sólidos y obras de tono popular para ganar adeptos en una nueva sociedad burguesa, con lo cual perdieron popularidad los autos sacramentales. Oliva y Torres destacan el neoclasicismo español con Moratín, así como el desarrollo del teatro francés con Voltaire (*Zaira*, *El huérfano de China*) o Beaumarchais (*El barbero de Sevilla* o *Las bodas de Fígaro*), y estas estéticas fueron muy influyentes en el teatro de Hispanoamérica. Quizá esta lógica burguesa sea la de *Los patriotas de Lima...*, para representar personajes y espacios de la vida cotidiana, a

⁶⁴ Según Rodríguez Gómez (2001), la idea de lo público nace en el siglo XVI, y es a partir de esta que surge el teatro moderno, el cual se consolida con el drama durante la Ilustración, en el siglo XVIII, cuando el teatro pasa a representar lo privado, como es la familia. Esto no se daría en *Los patriotas de Lima...*, puede que por la intención propagandística, pero también por la incapacidad para representar aspectos locales con cierta profundidad, lo que es característico del último teatro virreinal y del primer teatro peruano.

diferencia de las demás obras vistas en esta investigación ambientadas en espacios indefinidos, fantásticos o con contenido alegórico.

Los patriotas de Lima... es un drama en su sentido más estricto, pues no presenta elementos trágicos ni cómicos. Aunque hay cierto nivel de costumbrismo en el texto, en el lenguaje escénico estos detalles de la vida cotidiana son irrelevantes. Como apunta Cornejo Polar (1989), en esos años era imposible que se desarrollara una literatura que hablara sobre el Perú, siendo una república en construcción en un país complejo y fragmentado. Ello solo ocurriría en el teatro bien entrado el siglo XIX, con el costumbrismo de Pardo y Aliaga o Segura, en obras moralizadoras sobre el presente, que podían pensar en el futuro, pero no en el pasado. En ese sentido, *Los patriotas de Lima...* está en el camino hacia el costumbrismo nacional peruano, aunque sin cuajar sus elementos.

Volviendo a la obra, si bien no se detalla que los personajes sean de una etnia específica, en el desarrollo de las acciones se percibe que la mayoría pertenecen a la pequeño burguesía urbana criolla, con oficios y propiedades modestos, aunque algunos de ellos podrían ser de una burguesía alta, como Hipólito, Manuel y Pepa, quienes tienen criados. Y todos, sin excepción, son patriotas sin dudas ni murmuraciones. Asimismo, se sienten muy cómodos en su clase social.

Por otro lado, no hay ninguna mención a elementos que podrían vincular a los personajes con el mundo indígena o afrodescendiente y, más bien, como se analizará más adelante, estos hablan de los indígenas con cierta lejanía, como para marcar distancia. Detalle importante es que no se dice nada sobre los criados en la obra, ni bueno, ni malo.

Asimismo, el conflicto central no existe, salvo la llegada del ejército libertador a la capital y los cambios que habrá en el país a partir de este hecho. Es decir, el conflicto de la obra es el conflicto político del país. Por ello, discrepamos de Isola (2012) cuando asegura que

Lo prácticamente inexistente de la trama, la ausencia de intriga (salvo un pequeño episodio basado en una confusión por celos entre una pareja de patriotas, planteado en el Segundo Acto de manera mecánica y carente de convicción, clara indicación de que Del Carpio lo introdujo simplemente para aliviar al espectador de tanto panegírico), la

descuidada caracterización física y psicológica (los personajes son indistinguibles unos de otros), la longitud y detalle de los pasajes descriptivos, los interminables discursos y brindis, todo demuestra claramente que la intención de Del Carpio no podía estar más alejada de un afán de entretener o distraer a su audiencia, o de crear un drama para la posteridad. Es más, aparentemente solo hubo una función de “Los Patriotas de Lima...”, la del estreno (12).

En cambio, consideramos que lo encendido del discurso pretendía incentivar el patriotismo. No obstante, sí concordamos con Isola cuando afirma que la obra es un

ejercicio modélico de lo que más tarde se llamará “agitprop” (término nacido de la unión de las palabras “agitación y propaganda”, acuñado en la Rusia de la revolución bolchevique). Es decir, como un instrumento de información (en un momento donde era escasa y contradictoria) y de incitación a la unión de los patriotas limeños frente a un enemigo que aún estaba muy lejano de la capitulación (14).

Creemos que esto es verdad porque toda la representación es argumentativa y reúne elementos clave de la *agitprop*: mensajes directos con elementos de la vida cotidiana, y una crítica feroz a lo que se considera que debe cambiar, en este caso la autoridad virreinal, presentando diatribas con una argumentación maniquea. A diferencia de otras obras de este periodo, al ambientarse claramente en el presente sin elementos fantásticos, la propaganda es mucho más efectiva.

También coincidimos plenamente con Isola cuando asegura que la obra cumple «una clara función de agitación política, reproduciendo diversas actitudes de los limeños frente a la llegada del ejército libertador y culminando en un homenaje a la flamante Patria Nueva» (7), pero discrepamos cuando añade que «estos dos hechos, analizados en detalle más adelante, demuestran la voluntad de creación de un nuevo teatro, que tenga una función formadora y propagadora de ideas, llevado adelante por actores y actrices conscientes del valor cívico de sus interpretaciones» (7), porque este *contenido cívico*

parece vacío de fundamento y esconde otra manera de clasificar a las personas por sus ideas, su origen o su clase social.

Al ya mencionado conflicto casi inexistente, es posible añadir que la retórica argumentativa de la pieza se desarrolla con diálogos repetitivos y extensos para brindar información incuestionable, como una propaganda sostenida a lo largo de la puesta en escena. Por ello, es oportuno revisar primero la evolución de los hechos y los actos de habla, para después establecer algunas conclusiones.

Por otro lado, Cosamalón (1996) considera que hay una crítica al sistema de castas virreinal, proponiendo la unión en este diálogo de Pepa:

Lo primero que hicieron [los españoles] fue introducir nuevas castas en la América, lo que motivó una rivalidad constante entre los habitantes de todas las colonias (...) aquí han nacido los odios, las enemistades, los rencores entre los americanos: despreciando unos a otros embidfando [*sic*], han venido a ser unos rivales declarados: de aquí se ha originado el egoísmo y una prosecución de males incalculables; hasta estos últimos tiempos han venido a ser los Americanos más enemigos entre sí, que de los Españoles, a quienes siempre trataron. Aún los más ricos y nobles, con mucho más consideración que a los suyos, franqueándoles sus caudales, dándoles sus hijas en matrimonio, y en fin anteponiéndolos en todo a sus conciudadanos, a quienes trataban de canallas de mulatos, etc. (Ugarte Chamorro 1974b, 20).

Sin embargo, el enfrentamiento no será solo contra España. Y las relaciones entre los grupos sociales son lo que nos interesa más.

2.4.2. Imagen de las mujeres, los patriotas, españoles e indígenas

En el primer acto, los personajes van reuniéndose en la botica. Cada escena incorpora a uno o más personajes, y hablan sobre la llegada del ejército libertador a Lima, brindando asimismo noticias sobre las fuerzas virreinales. En esta enumeración de datos y opiniones, se percibe cómo sacrifican o anulan sus intereses personales y su propia intimidad, como su

trabajo, su cansancio o sus necesidades afectivas individuales, por su compromiso con la causa independentista. Su valor es cumplir su función en la guerra. El lector/público no sabe casi nada de ellos como personas.

En este *dejar de ser* para entregarse a una causa, es relevante mencionar el aspecto subordinado de los personajes femeninos, sobre todo las dos mujeres con papeles más extensos. Ellas están dispuestas a hacer grandes sacrificios por la independencia y la patria. Por ejemplo, Pepa asegura que se casará solo cuando se haya proclamado la independencia, pues no quiere distraerse ni distraer a su esposo de su trabajo en la causa independentista. A su vez, considera que podría dar su vida por la causa, y en lo perlocutivo insta a otras mujeres a cumplir un papel activo dentro de la lucha independentista: «Yo soí muger, pero si llegara el caso, no sería la última en correr a los peligros y en consagrar a la Patria mi sangre, mi vida, mil vidas» (Ugarte Chamorro 1974b, 15).

Rosa es un ejemplo más radical. Ella es rabona —como explicamos, una mujer que acompaña al ejército patriota— y afirma que quisiera ser más bella para satisfacerlos mejor. Los hombres en la botica le dicen que brinda un buen servicio a la patria. Rosa asegura que

Quisiera ser la muger mas hermosa del mundo, estar adornada de todas las gracias propias de mi sexó [sic] y poseer inmensas riquezas, solo por ofrecerme en premio al valiente que mas se distinguiese en servicio de la Patria, aunque fuese un simple soldado (Ugarte Chamorro 1974b, 14).

Así, la única necesidad y el único propósito en la vida de Rosa es servir a los patriotas. En lo ilocutivo, ella misma se convierte en un objeto y está feliz con ello. En lo perlocutivo, podría ser una manera de convencer a los hombres de que se alistén en el ejército patriota, pues el mensaje puntualiza que los soldados patriotas ofrecen un valioso servicio sin importar su jerarquía ni militar ni social, y las mujeres —representadas por Rosa— los recompensarán con sexo y devoción.

De esta manera, la mirada sobre los patriotas subordina lo femenino y se hace enteramente masculina y machista. Y siempre es positiva, pues presenta a los patriotas generosos hasta con sus enemigos, tanto que inclusive liberan a un religioso español del

Loquerío de San Andrés, donde había sido recluido «por preferir el evangelio a Ricafort». A su vez, mediante esta operación, la obra aprovecha para colocar a Mariano Ricafort, un enemigo político y militar, como opuesto a la fe religiosa.

Asimismo, se presenta a los patriotas como honrados y organizados, usando como ejemplo la toma de Lima, contradiciendo el temor de que esta toma generase caos en la ciudad. Por el contrario, los personajes de la obra afirman que Lima vivió un júbilo absoluto a la entrada de los patriotas, sin desmanes ni saqueos, con miles de patriotas ondeando banderas por las calles lanzando vivas a la patria y a la religión católica —como si la autoridad española fuera atea o enemiga del cristianismo—, a los jefes militares y a las tropas, olvidando sus diferencias sociales y culturales. Manuel dice, desafiante, como si les hablase a sus adversarios políticos:

Y vosotros malignos que creísteis que el pueblo de Lima dividido en castas opuestas, aspiraba solo á la revolución para ejercer venganzas, estupro y violencia; admiradlo, que solo embebido, transportado en el bien del presente, olvida generosamente las ofensas, y si hubo alguno que quiso quebrantar el orden, miles de hombres virtuosos se oponen a su intento (Ugarte Chamorro 1974b, 29)⁶⁵.

Del mismo modo, no solo es moralmente correcto y socialmente meritorio ser parte de la causa independentista, sino que además esta causa brinda una energía, una mística especial. José Alfonso, un soldado chileno que acaba de salir de la cárcel, afirma que «los trabajos por la Patria engordan» (Ugarte Chamorro 1974b, 26), y asegura que está sano a pesar de sus nueve meses de prisión y las malas condiciones alimentarias en ella.

En otro plano, se desarrollan dos operaciones contra la imagen del bando virreinal. En la primera, se ridiculiza al ejército enemigo. Así, se afirma que es correcto realizar ejercicios militares pese a que es Cuaresma, porque cualquier tiempo es bueno para defender a la patria, colocando a la patria al nivel de la religión. Esto legitima la causa independentista, y se hace un contraste mencionando que hay soldados españoles

⁶⁵ Sin embargo, esta afirmación se contradice con lo descrito más adelante, cuando se afirma que los patriotas «con grandes piedras daban en las puertas de las casas y tiendas que se hallaban cercadas, bien que tenían a sus dueños por sospechosos» (Ugarte Chamorro 1974b, 44).

escondidos en un templo, a lo que sigue una calumnia a la Iglesia bajo la autoridad virreinal, pues aseguran que esta iba a permitir que las monjas se casasen (Ugarte Chamorro 1974b, 17).

La segunda operación de ataque a la imagen virreinal es una serie de quejas sobre las instituciones virreinales regidas desde la metrópoli y aun sobre los ciudadanos peninsulares. Por ejemplo, se menciona que el gobierno virreinal prefería emplear a ciudadanos españoles en los cargos públicos, al igual que los españoles empleaban solo a españoles en sus negocios privados. Asimismo, en lo ilocutivo, se convierte a los españoles en extranjeros, al afirmar que los trabajadores españoles se llevan fuera del virreinato el dinero que ganan. Lo perlocutivo es expulsar del Perú a los españoles y a sus formas de organización. Más adelante, se dice que el gobierno virreinal ha dividido a los americanos (Ugarte Chamorro 1974b, 18).

No obstante, en una operación más compleja, se justifica la lucha alegando que, si la administración española hubiera tenido otra actitud, no hubiera sido necesario emprender una guerra por la independencia, cuando Rosa dice «¡Qué hombres tan tercos! ¿No podían haber vivido con nosotros como hermanos, mereciendo todo nuestro aprecio?» (Ugarte Chamorro 1974b, 22), mientras Francisco añade que los españoles «creen que el carácter suave de los americanos procede de cobardía» (Ugarte Chamorro 1974b, 22). En lo ilocutivo, se afirma que, si los españoles hubiesen sido generosos, los criollos los hubieran mantenido en el poder, pero sus acciones son las que motivaron la independencia. También en lo ilocutivo, sentencian a los peninsulares como culpables del origen de la revuelta y de no haber previsto la fuerza que esta obtuvo. En lo perlocutivo, avivan los ánimos de quienes apoyan la independencia. La crítica llega a niveles de ataque feroz cuando Francisco dice

Por desgracia han sido pocos los Españoles sensatos y de ilustración que han venido á estos países; los que degenerando de la multitud de soeces marineros que aquí se han radicado, siendo otras sus maneras y otras sus costumbres; ha bastado para que los desprecien, sin lograr hacer suerte (Ugarte Chamorro 1974b, 23).

Sin embargo, no solo consideran que ese desprecio a los españoles es merecido, sino que legitiman su opinión colocándose como personas de bondad y capacitados para ejercer justicia. Hipólito dice «savemos apreciar las virtudes en los hombres, sea el que sea el lugar de su nacimiento, y que solo detestamos a aquellos que alientan almas ferinas y se complacen en destruir la humanidad» (Ugarte Chamorro 1974b, 22).

En otra operación donde se critica la mirada virreinal, los personajes aseguran que los españoles maltratan a los indígenas, y condenan esta actitud. Es una posición liberal, como la que señala Rojas (2017) de tutela hacia los indios, pero desde una mirada lejana. Pepa asegura haber escuchado a un médico español diciendo que era necesario «acabar con toda la costra de indígenas y regenerar estos Países con el nombre de la Nueva España» (Ugarte Chamorro 1974b, 24). Hipólito se indigna, tacha a los españoles de bárbaros por esta actitud, pero no plantea argumentos para defender a los indígenas. Más adelante, Pepa menciona la bondad de Belgrano⁶⁶ con sus soldados indígenas y deplora que estos fueran después masacrados por los españoles.

Hay un gran acto perlocutivo que se construye con lo descrito hasta ahora: diferenciar entre los personajes —los criollos patriotas— y los españoles, como si se tratara de grupos completamente separados, negando cualquier vínculo familiar, social o económico, por más que la clase criolla era descendiente de españoles y estaba fuertemente vinculada a ellos de manera cultural y comercial. Esto es porque así se hacen más claras las diferencias entre los bandos en disputa, pero también para reclamar una legitimidad absoluta —planteando la idea de que, si los españoles encarnan el mal, los criollos no tienen nada de españoles— como los administradores de la nueva república⁶⁷.

⁶⁶ Manuel Belgrano (Buenos Aires, 1770 - Provincias del Río de la Plata, 1820) fue un militar que defendió el virreinato de los ataques ingleses de 1806, pero posteriormente participó en la lucha por la independencia de Argentina y en las campañas independentistas del Alto Perú —hoy Bolivia—, donde reunió a un grupo de indígenas al cual, dice la leyenda, trató sin discriminarlos.

⁶⁷ Rodríguez Gómez (2001) afirma que el triunfo de la revolución burguesa supuso que los grupos dominantes fueran sustituidos por los burgueses, mientras los grupos dominados fueron reemplazados por los proletarios. El Perú no fue una excepción, y cabría señalar que, si bien los criollos tomaron el poder, los españoles que se declararon respetuosos con la república no fueron expulsados, incluso muchos de ellos conservaron sus vínculos con la autoridad y los adinerados preservaron sus fortunas. Asimismo, los criollos harían una administración excluyente. Como asegura Valero (2005), «Concluida la Independencia en 1824, en la famosa batalla de Ayacucho, la perpetuación del orden colonial en un período de bonanza económica producida por el descubrimiento de los yacimientos de guano fue la señal inequívoca de que, a diferencia de otros países latinoamericanos como Argentina o México, aquí no se habían producido alteraciones

A su vez, su mirada hacia el indígena como algo exótico y el hecho de hacer invisibles a los afroperuanos, legitima a los criollos como únicos dueños del Perú. Es decir, reclaman el país para ellos, un país que niega parte de su identidad y a las otras culturas peruanas.

2.4.3. *Una épica nacional vacía*

El Acto Segundo se desarrolla en casa de María. En los diálogos se percibe que los criados están cerca y que están trabajando, pero estos no aparecen nunca. Entonces se desarrolla el amague de conflicto mencionado por Isola: Pepa ve a Tomás, su prometido, entrar del brazo de Luysa, y se molesta, hasta que sin ningún vericuetos en la historia se aclara que Luysa es la esposa de Manuel y Tomás simplemente la acompañaba por la calle agitada ante las noticias.

De esta manera, el drama burgués irrumpe unos breves instantes en los ideales mayores, y es válida la idea de Isola de que esto ocurre para hacer más interesante la acción, pero también es una manera de vincular la obra a la burguesía. Esto podría indicar una intención de relacionarse con un público similar al de los personajes, para persuadirlos de integrarse al independentismo.

Más compleja es la contradicción al representar la condición económica de Rosa, quien, a pesar de tener sirvientes, afirma que obtenida la independencia ella y los suyos «Ya no moriremos de hambre: la abundancia sucederá a tantas miserias como hemos padecido» (Ugarte Chamorro 1974b, 34).

A esto le sigue una enumeración de características positivas que tendrá el futuro una vez lograda la independencia. Por un lado, Hipólito habla de injusticias coloniales contra las mujeres —aunque no da detalles sobre estas—, que serán superadas pues en la nueva república «tendrán un trabajo proporcionado a sus fuerzas, como en todos los países cultos» (Ugarte Chamorro 1974b, 37). Esto representa la visión liberal de la época y no se contradice con la subordinación del papel de la mujer en la misma obra, ya que se trata de

substanciales, con lo que la clase criolla oligárquica y descendiente de la española siguió detentando el poder y monopolizando la cultura» (352).

la idea liberal correcta en el horizonte de sentido de esos años, que veía a las mujeres como sujetos irracionales a tutelar pero que tenían ciertos derechos, como el de trabajar.

Volviendo al tema del futuro, de manera recurrente se defiende que la república es civilizadora y pondrá al Perú al nivel de las potencias mundiales. Hipólito destaca la agricultura, los minerales y otras riquezas del país, y asegura que «a todas las naciones les es conveniente el guardar con nosotros la mejor armonía» (Ugarte Chamorro 1974b, 38). En lo ilocutivo, esto implica que la fuerza militar republicana es temible, y sugiere un fuerte militarismo. Y ello queda aún más claro cuando Hipólito dice «sin auxilio de Naciones extranjeras, podemos poner en los mares dentro de poco tiempo, respetables escuadras» (Ugarte Chamorro 1974b, 38). Lo perlocutivo es avivar un militarismo agresivo como identidad nacional.

Hipólito también resalta que la independencia y la libertad pondrán al Perú «en estado de competir con lo más ilustrado de la Europa» (Ugarte Chamorro 1974b, 38), mientras Lorenzo pregunta quién podría enfrentarse a las naciones americanas (Ugarte Chamorro 1974b, 45). Asimismo, Manuel considera que la América libre llegará al nivel del mundo clásico, si no lo ha superado ya: «si hasta hoy presentó la historia á Griegos y Romanos por modelos del patriotismo, los substituyesen los americanos en todo, ya que en mucho los hán excedido» (Ugarte Chamorro 1974b, 41). Y es que los personajes consideran que el patriotismo es un movimiento americano, como queda claro cuando Salvador, un italiano, dice «adopté desde un principio el sistema de América» (Ugarte Chamorro 1974b, 43).

En el siglo XIX nacen las identidades nacionales en Estados fuertes, de acuerdo con Chatarjee (2007), tras siglos de nacionalismo en Occidente. Sin embargo, la propuesta insinuada en esta obra es menos concreta que lo ocurrido con el romanticismo en Francia, Alemania o los países nórdicos, porque no recurre a mitos fundacionales ni al folclore⁶⁸, como sí intentó, de manera un tanto exagerada, la obra de Monteagudo, *Diálogo entre*

⁶⁸ López Facal (2013) considera que, en el continente europeo, desde el siglo XIX tanto intelectuales como políticos buscaron construir una identidad patriótica para sus naciones, y aunque su investigación desmitifica muchas de estas ideas nacionalistas, reafirma que estos pensadores buscaron persuadir a la población incluyéndola en su discurso. Por otro lado, es oportuno recordar los temas de óperas o composiciones musicales que incluían mitos populares. Esta situación fue muy diferente en los primeros años de la república peruana.

Atahualpa y Fernando VII en los Campos Elíseos. En cambio, existe un nacionalismo que propone una idea de autóctono, pero, en el dilema americano, incapaz de pensarse fuera de la dependencia de Occidente.

En un nivel más concreto, los personajes alaban a San Martín, a quien llaman *Señor General*. Luysa afirma sobre él que «Sus mismos enemigos cuando han sido sus prisioneros, han regresado haciéndole tantos elogios, que fueron reconvenidos por su Gobierno á fin de acallarlos, pero en vano» (Ugarte Chamorro 1974b, 42).

Estas imágenes sobre el futuro son ideales abstractos, que se fundamentan en la emoción, y van reafirmandose constantemente hasta llegar a un breve conflicto entre Manuel e Hipólito. Manuel, que parece menos adinerado que los demás, recuerda que, a diferencia de otros, no peleó en la campaña independentista por intereses particulares, mientras Hipólito recuerda que «hay patriotas de circunstancias», que «han de allanar méritos», y Rosa considera que estos «entes tan miserables son acreedores del más alto desprecio» (Ugarte Chamorro 1974b, 42), criticando a los aprovechadores, otorgándole misticismo al patriota *de verdad*. Finalmente, la disputa no llega a pelea, y la obra termina con un coro abstracto y algo etéreo al estilo neoclasicista, descrito en las acotaciones como *Pueblo*, sin detallar si se trata de una figura o de un coro. Este Pueblo repite los mensajes independentistas y las loas a San Martín, vaticinando que, después de tomada Lima, la independencia será cosa sencilla.

Apunta Cosamalón que el final de la pieza propone una unidad americana alrededor de símbolos patrios como la bandera, en una mención a la entrada de los patriotas a la ciudad que hace Rosa, bandera «acompañada de más de dos mil personas de todas las clases y sexos» (Ugarte Chamorro 1974b, 34). Concordamos en la idea de la reunión alrededor del símbolo, como se verá en otras piezas que analizaremos más adelante, pero se trata de un símbolo que no representa nada concreto, solo sueños y aspiraciones abstractos de la clase criolla.

La realidad desmentirá este optimista acto de propaganda. Como mencionamos, los patriotas perderán todas las batallas importantes durante tres años hasta obtener sus únicas dos victorias, con las cuales conseguirán el triunfo final, en una situación siempre de inferioridad logística y material, como detalla Morote (2003). El triunfalismo de esta pieza

puede nacer de una fe ciega o por la necesidad de hacer propaganda para la causa, ofreciendo un panorama agradable a posibles nuevos reclutas o aportantes al ejército patriota, que se encontraba buscando dinero, alimentos, armas, municiones y tropas⁶⁹.

En el horizonte de sentido de este tiempo, según lo visto en la revisión de las obras sobre la independencia, así como dentro de la lógica de una campaña militar, no era muy factible que buscaran la integración con las comunidades indígena o afrodescendiente, ya que la campaña nació de este movimiento criollo marcado por los prejuicios de raza y cultura de la época. Tampoco era concebible una mirada hacia las mujeres similar a lo políticamente correcto en el siglo XXI tras varias propuestas feministas. Y desde luego, al ser propaganda, no podría mostrarse el desorden del ejército patriota ni las pugnas internas en este, ni siquiera en los actos ilocutivos y perlocutivos de los diálogos.

De esta manera, la pieza intenta trazar una épica nacional, un mensaje de estar construyendo una nueva sociedad con el brillo de las grandes civilizaciones, como se aprecia en otras piezas de la época. No obstante, es una épica nacional sin valores más definidos que los de la independencia, ya que ni siquiera se hace hincapié en qué es una democracia o los valores democráticos. Es más, no se representan ideas republicanas o liberales concretas.

Pero esto no quiere decir que *Los patriotas de Lima...* no tenga contenido. Es necesaria una analogía con las ideas de Mario Bunge (1985) sobre los conceptos de ciencia e ideología, cuando define a la ciencia como una disciplina que busca la verdad y se cuestiona a sí misma con frecuencia, mientras ve a la ideología como un ideal absoluto e incuestionable. Bajo estos conceptos, la propuesta de *Los patriotas de Lima...* es claramente ideológica, y por ello reclama fe ciega a ideales vacíos y le entrega el poder sin cuestionamientos a San Martín. De igual manera, construye la imagen de que el único patriota legítimo es un hombre criollo, y aun las mujeres criollas están en una jerarquía menor. Esto es, los gestores de la independencia son, en primer lugar, caudillos como San Martín y, en sentido amplio, la clase criolla. Otras piezas de este periodo también rinden

⁶⁹ Morote (2003) narra las peripecias del ejército de San Martín para conseguir suministros y detalla episodios en los cuales las clases altas de Lima eran asaltadas por los soldados, o eran forzadas de manera violenta a colaborar. El ejército que Bolívar llevaría al Perú sería protagonista de episodios tan o más violentos con la población local.

pleitesía a los caudillos —como las loas a Bolívar—, algo muy común en el teatro en época de guerra en cualquier lugar del mundo, pero llama la atención la ausencia de obras con otros ideales. Asimismo, es importante remarcar que estas son las primeras piezas de teatro peruano, que deberían constituir un canon.

Esta suerte de búsqueda de caudillos con poder absoluto, desde los grupos criollos, será lo recurrente en la historia del Perú hasta la actualidad, como han señalado Morote (2003 y 2007), Manrique (2005) y muchos otros. El Perú ha sido gobernado casi la mitad de su historia por dictadores no electos o que se quedaron de manera antidemocrática en el poder, situación que solo ha empezado a emparejarse desde el año 2000.

Así, esta épica nacional hace invisibles tanto las pugnas por el poder como a los indígenas y afrodescendientes, y coloca a las mujeres criollas como sujetos completamente subordinados a las voluntades de los hombres. Esto se da negando sus estéticas e ideas, dándoles papeles poco importantes o ninguna presencia en escena, y obviando por completo que estos sujetos subordinados tienen una identidad concreta de valores e ideas.

Retomando la comparación con la tradición del teatro burgués, obras como *Los patriotas de Lima...* palidecen no solo en la forma, sino en la misma trama y su desarrollo, y tampoco tienen la furia crítica mediante la ironía y el desarrollo de técnicas mixtas que caracteriza a las obras de *agitprop* del siglo XX.

2.5. OTRAS PIEZAS NEOCLASICISTAS SOBRE LA INDEPENDENCIA DE LOS PRIMEROS AÑOS DE LA REPÚBLICA

Así como *Los patriotas de Lima...*, las demás piezas republicanas funcionaron dentro de la lógica de propaganda durante la guerra en curso, la inmensa mayoría con estética neoclásica. Muchas de ellas presentan alegorías en vez de tramas. Por ejemplo, *Lima Libre* («*Drama Alegórico*»), anónimo de 1821 cuyos personajes son Lima, Libertad y Tirano. También figuran como personajes Pueblo y Patriotas, pero nunca se les describe en las acotaciones ni tienen diálogos. Quizá podría considerarse que entre estas generalidades

podrían aparecer indígenas o afrodescendientes, pero como decorado, como escenografía sin voz ni movimiento.

En la *Loa en celebridad de la jura de la independencia* (1821) de Manuel de Santiago Concha, sí se aprecia un vínculo con el pasado, solo que no de la manera más orgullosa, en la voz narradora liberal:

¡Que puedo hablar sin susto con mis hijos, / A traerlos cariñosa á mi regazo, /
Hacerles que conoscan sus derechos / Y que sepan invictos conservarlos! / ¡Que recobré mi
primitivo origen / Y de Nación en elevado rango / Me he de hacer respetar el mundo todo! /
¡Que mi riqueza, mi poder, mi ornato, / El valor de mis tropas invencibles, / Harán
escarmentar al temerario / Que se atreva á invadir estas regiones! (Ugarte Chamorro 1974b,
3).

De esta manera, se representa la idea de que una nación se funda en sus orígenes, aunque proponiendo que las culturas originarias están atrasadas, a la vez que un militarismo final. No obstante, esto se matiza al final cuando la voz afirma «Pues la América libre, á nadie asusta: / Que havite en nuestros pechos la alegría / Fraternidad y unión es lo que nos gusta, / Ea, pues, olvidemos dicensiones / Y hagamos uno nuestros corazones» (Ugarte Chamorro 1974b, 6). Así, el militarismo anterior contrasta con valores liberales como la fraternidad, la unidad y el perdón.

Esta búsqueda de un nuevo destino se aprecia también en *Defensa y triunfo de Tucumán por el general Belgrano* (1821), del argentino Luis Ambrosio Morante. Presenta a Belgrano como organizador ético, perdona errores y lanza vivas a la patria como ideal, que inspira a sus tropas pese a los pleitos entre estos por cuestiones personales, es como un padre y guía. Cuando lo vivan, Belgrano responde «No, hijos: / las vivas de vuestros labios / pertenecen á la Patria / digna tan solo de lauros» (Ugarte Chamorro 1974b, 240), y los demás personajes responden «Viva el Sud / Independiente / á pesar de los tiranos» (Ugarte Chamorro 1974b, 240). Sin embargo, al igual que en las piezas peruanas, no aparecen personajes indígenas pese a la fama de ser generoso con ellos, y la figura central también es el caudillo adoctrinador y su bonhomía.

Cuando terminó la guerra en 1824, las obras cambiaron de la lógica de propaganda a la de alabanza a los vencedores, mas su valor artístico continuó siendo muy bajo. Diarios de la época dan cuenta de que se representaron loas a la batalla de Ayacucho, episodio final de la guerra, algunas veces escenificadas por soldados veteranos, algunos de los cuales habrían peleado en ella. Ha quedado el registro de la *Loa en Memoria del Primer Aniversario de la Batalla de Ayacucho* (1825), de Manuel López Lissón, laudatoria a líderes militares como Sucre, Córdova y Lara, también a los Húsares de Junín⁷⁰, pero sobre todo a Bolívar. Probablemente son elogios por conveniencia, pues eran políticos importantes, y se hacen de una manera didáctica para difundir la historia desde el punto de vista criollo.

Otras loas son aún más laudatorias. Por ejemplo, *Introducción a la función de teatro* (1825), de José Joaquín de Olmedo, que ensalza a Bolívar, entonces dictador del Perú, mediante un monólogo escenificado por la Libertad. Dice la primera acotación: «el teatro será un campo espacioso; en un lado estará el templo de la Victoria, y dentro de este el retrato de Bolívar. Al otro lado estará el templo de la Libertad» (Ugarte Chamorro 1974b, 325). Finalmente, como símbolo de ascenso al parnaso de la historia, el retrato de Bolívar es llevado al templo de la Libertad. Estas acotaciones parecen interesantes por su ambigüedad, aunque lo más probable es que se hayan representado apenas mediante una lectura.

La obra es una alegoría con toques clásicos, que busca legitimar la república dentro de lo considerado culto y valioso: llevar a Bolívar a un templo sagrado como los grecolatinos. Se trata de la misma operación ideológica que en el virreinato habían utilizado cronistas españoles, como Pedro Peralta y Barnuevo⁷¹, para, en el acto ilocutivo, igualar al imperio español con los de Roma y Grecia, y proponer a la república que sucede a este imperio como la continuidad de esta grandeza. Lo perlocutivo es generar lealtad hacia un Bolívar que es elevado a la categoría de los grandes líderes de la historia.

Más adelante, cuando abordemos el costumbrismo, nos detendremos con mayor énfasis en la obra de Felipe Pardo y Aliaga, pero consideramos necesario mencionar ahora

⁷⁰ Cuerpo militar que enfrentó a los españoles en las batallas de Junín y Ayacucho.

⁷¹ En *Lima fundada* (1732), de este autor, el conquistador Francisco Pizarro es una suerte de Eneas en *La Eneida*. Incluso tiene un romance con una princesa chimú como lo tuvo el héroe de Virgilio con la reina Dido, como prueba antes de cumplir con su heroico destino.

algunas de sus piezas menores y algo de su biografía. Viajó de niño a España, pues su familia debió huir de las multitudes exacerbadas durante la revuelta de los hermanos Angulo. Pardo y Aliaga formó parte de una sociedad secreta libertaria en Madrid, Los Numantinos, durante el segundo absolutismo de Fernando VII, en la década de 1820. Esto marca sus primeros escritos a su regreso al Perú, con sentido liberal esperanzado, como «Al aniversario de la independencia del Perú» y «Vuelta de un peruano a su patria». Poco a poco su sentimiento de pertenencia liberal irá agriándose conforme iba viendo el caos político en el país, y en su *Loa en memoria a la independencia del Perú* (1825 o 1828), menciona con detalle las batallas de Junín y Ayacucho, en una reivindicación de los incas, pero con la idea de que los indios del presente son una «raza degradada»:

La tierra hizo morder al fiero hispano; / Y en brazo poderoso / A un vasto continente hizo dichoso. // Allí en su luz guiaba / La-Mar imperturbable; / Cual del Olimpo la sublime cumbre, /P Los bravos, y mandaba / La muerte formidable / Con letal planta hollar la muchedumbre: / Vencerlos, destrozarlos / Y, librando a la nada / Su raza degradada, / Del olvido en la cima sepultarlos. / Y con esta victoria / Devolver a los Incas su alta gloria (Ugarte Chamorro 1974b, 280).

En lo ilocutivo, coloca a los indígenas como carne de cañón en ambos bandos de la independencia y en lo perlocutivo degrada a los indígenas y los coloca como sujetos que no pueden incorporarse a la vida nacional hasta que no se les devuelva a su «alta gloria», a la que deberían llegar siendo educados por el mundo criollo.

Seis años después de la derrota española, se publica *Un pedazo de entremés* (1830), del cuzqueño José Domingo González de Matos. Es una pieza que insinúa elementos costumbristas, con diálogos muy largos entre Madre, Padre e Hijo, como personajes arquetípicos. La idea general en sí es cómica, como el detalle de la Escena Primera en un jardín sin flores, y líos con explicaciones científicas del dolor de un golpe con la madre dándole coscorrónes al hijo, con mucho de comedia física simple.

En la pieza se mezcla la idea de que el Hijo es un duende que tiene ideas políticas, con que la obra se publique originalmente en el número 12 de la revista *El Duende*. En esta

confusión, aparece un representante de los duendes a aclarar que no es malo ser un duende con características andinas. Así, se aproxima a la cultura indígena de su tiempo. A su vez, la obra critica que «de nada serviría la libertad de imprenta si sólo se empleara en panegíricos y adulaciones, ó en la infame distracción» (Ugarte Chamorro 1974b, 309). Así, en lo ilocutivo, cuestiona la literatura de panfleto. También critica a los españoles que, habiéndose pasado al bando patriota, no siguen las normas de fidelidad a la república. Y en lo perlocutivo, busca que la audiencia no crea a pies juntillas lo que lee o ve en el teatro⁷².

Esta pieza de González de Matos contrasta con las obras analizadas hasta este momento, que evocaban un pasado incaico glorioso pero distante, perdido en el tiempo. Ello evidencia cómo la evocación del pasado no se mezcla con la representación de un presente andino.

Cabe mencionar que, en general, estas piezas sobre la independencia carecían de la distancia necesaria para interpretar lo que estaba ocurriendo. Son obras emocionales, del momento. Por ello, son el termómetro de las ideas dominantes en el caos de la época, que irán siendo cuestionadas, así como irán surgiendo nuevas visiones del proceso de independencia y de cómo debería ser la república peruana.

Consideramos preciso hacer un contrapunto con las definiciones sobre el teatro y la política que planteara Alfonso Sastre (1956) más de un siglo después, en una línea próxima a la de Brecht. Sastre considera que el teatro social aborda «realidades dramáticas en que están interesados grandes grupos humanos» (126), mientras que el teatro político supone «una denuncia de horror y miseria, por un lado; esperanza en nuevas estructuras sociales por otro» (127). Estos términos propios del siglo XX, influenciados por el marxismo, están bastante lejos de las obras vistas en estos subcapítulos. Del lado del discurso, entendemos que su estética neoclasicista —o el teatro burgués en *Los patriotas de Lima...*— no alcanza a proponer nada nuevo y sus significaciones son pobres y carentes de ideales reconocibles.

⁷² De acuerdo con Ugarte Chamorro (1957), otras piezas sobre la independencia de aquellos años, aunque ya no encontró los textos, fueron *La fuga de Canterac en los campos de Junín*, representada el 9 de agosto de 1827 en el Coliseo de Lima; *La Antígona, Composición de uno de los finados ministros de esta República*, drama en cinco actos, del 11 de octubre de 1827, que Ugarte Chamorro atribuye a José Faustino Sánchez Carrión; *La Cora o la virgen del Sol*, del 10 de julio de 1830, con asuntos históricos del Perú; *A los asesinos de Sucre*, el 31 de julio de 1830; y *La victoria de Junín por las Armas de la Patria*, a fines de julio de 1830, según Ugarte Chamorro una nueva versión de *La fuga de Canterac*. La existencia de estas piezas se prueba con datos encontrados en el diario *El Mercurio Peruano* menos *A los asesinos...* que se verifica en *La Miscelánea*.

Es así como no cumplen la propuesta de Sastre: las denuncias son ligeras y normalmente interesadas, y la propuesta de una nueva estructura social es abstracta y vacía. Se trata casi siempre de un teatro de mitin, que, como planteara Bilbatúa (1976) sobre ciertos tipos de teatro durante la Guerra Civil Española, no busca acercarse a otro público ni construir públicos.

Ricoeur (1989) afirma que la ideología funciona en cuanto «un interés social puede ser “expresado” en un pensamiento, en una imagen o en una concepción de la vida» (53). Así, considera que una ideología cumple primero un papel para integrar a una colectividad, pero después se deforma para defender intereses de las clases dominantes. Si bien los valores republicanos que encontramos en las obras de teatro analizadas en este capítulo proponen una idea de peruanidad al inicio, van perfilando una mirada excluyente. La discriminación será legitimada por la ideología original, es decir, que en nombre de los ideales republicanos la peruanidad no incluye indígenas ni afroperuanos. Añade Ricoeur (1989) que

La estructura misma de la legitimación asegura el necesario papel de la ideología. La ideología debe superar la tensión que caracteriza el proceso de legitimación, una tensión entre la pretensión a la legitimidad por parte de la autoridad y la creencia en esa legitimidad por parte de la ciudadanía (56).

Por ejemplo, la patria, la libertad y la independencia son valores asociados a la utopía republicana. No obstante, la república se afianzará en valores que no proponen medidas inmediatas y van cambiando el discurso de cuál es la historia común, los valores pasados y del presente, y las jerarquías de los ciudadanos. Podría decirse que las obras a favor de la república copiaron la mayoría de los valores virreinales, como su concepción racializada del mundo.

Para enfocarnos en la idealización del futuro, pensamos otra vez en Ricoeur (1989), cuando afirma que las utopías no se pueden definir, ni tampoco se puede ver su estructura funcional solo por sus contenidos, pues estos pueden ser muy divergentes. En el caso de la utopía criolla, se combinan valores que hoy nos parecen opuestos, como libertad y

militarismo, felicidad y actitud vigilante, así como desprecio y admiración hacia la herencia colonial.

Si bien Ricoeur (1989) destaca la capacidad de una utopía para repensar la vida y desarrollar nuevas perspectivas posibles en un mundo mejor, advierte asimismo sobre su lado negativo, cuando esta se convierte en «la fantasía de otra sociedad posible exteriorizada en “ningún lugar”» (58), y así evita los cambios sociales. De manera más explícita, dice:

El “ningún lugar” de la utopía puede llegar a ser un pretexto de evasión, una manera de escapar a las contradicciones y ambigüedades del uso del poder y del ejercicio de la autoridad en una situación dada. Esta posibilidad de evasión que ofrece la utopía corresponde a una lógica de todo o nada. No existe ningún punto de conexión entre el “aquí” de la realidad social y el “otro lugar” de la utopía. Esta disyunción permite que la utopía evite cualquier obligación de afrontar las reales dificultades de una sociedad dada (59).

Entendemos que las utópicas libertad y bonanza económica que prometía brindar la república peruana eran, asimismo, herramientas para evitar pensamientos disidentes, en especial los de las culturas indígena o afroperuana.

En este orden de ideas, creemos oportuno tomar la idea de Eagleton (2005a) sobre lo que llama *política de la amnesia*, refiriéndose a la era contemporánea. Lo que se ha revelado como más dañino, al menos antes de la emergencia del movimiento anticapitalista, es la ausencia de recuerdos de acción política colectiva y eficaz. Así, al inicio de la república peruana no fue necesario excluir legalmente a nadie, pues en vez de ello se buscó obviar las características de los sujetos subordinados como actores sociales importantes en la constitución de la república. Al mismo tiempo, se olvidó, tal vez conscientemente, su historia y su cultura.

A pesar del papel importantísimo de las comunidades indígena y afroperuana dentro del virreinato y en la misma gesta independentista, en las obras de autores peruanos

simplemente se les excluyó⁷³. Los personajes de estas etnias no tienen diálogos, ni siquiera aparecen como extras. Sus historias, bajo la estética neoclasicista, no revisten épica para los criollos. La exclusión de las mujeres ocurre de maneras más sutiles; si bien aparecen siquiera en unas cuantas obras, cuando lo hacen se les quita personalidad y poder de decisión. Por ejemplo, las decisiones de las mujeres subordinadas a las de sus parejas hombres en *Los patriotas de Lima...*, o Micaela Bastidas como una indefensa damisela en apuros y no como una lideresa, según la obra de Monteagudo.

Por otro lado, hubo una política de inclusión sin pensar en el otro. Esta se ejemplifica cuando Simón Bolívar entregó títulos de propiedad a los indígenas antes organizados en comunidades, alterando su dinámica social sin explicarles cuáles eran sus derechos y deberes frente a esta propiedad. Ello resultó contraproducente a los pocos años, cuando gran número de indígenas, los que no hablaban español ni conocían de leyes, fueron engañados por mestizos que se apoderaron de sus tierras mediante artimañas legales. Esto, sumado al vacío de poder y a la ausencia del Estado en muchas regiones andinas, permitió un régimen de haciendas en el cual la población indígena quedó en condiciones de semiesclavitud o esclavitud a secas, en algunos casos peores que bajo las autoridades virreinales.

Estos son modos de excluir a los subordinados y de entender la ciudadanía que irán variando en las siguientes décadas. Por ello, en esta tesis se interpretarán obras emblemáticas sobre la independencia a lo largo de toda su historia republicana, y se irá viendo cómo cambian la representación de este proceso y los sujetos involucrados en él, tanto como quiénes merecen ser ciudadanos y su manera de aparecer en las obras. Y en la Historia con mayúsculas. A su vez, este teatro neoclasicista, que ve el futuro con optimismo, no duró muchos años. Se fue diluyendo conforme la república peruana iba enfrentando los problemas del periodo formativo.

⁷³ Más improbable era la aparición de poblaciones indígenas amazónicas que no estuvieron demasiado incorporadas al mismo virreinato, y mucho menos a las luchas por una independencia. Estas serán incorporadas a la vida nacional a inicios del siglo XX por la explotación de recursos naturales.

A MODO DE BALANCE

Recapitulando, las obras a favor y en contra de la independencia tienen muy baja calidad estética, en parte por la premura en presentarlas para utilizarlas como herramientas de propaganda, en parte por la dificultad de representar un contexto complejo como una sublevación o una guerra mientras esta ocurre. Del mismo modo, complicaba estas representaciones la ausencia de una tradición teatral o narrativa propias del país. Así, las obras en contra de la independencia deslegitiman la causa patriota acusándola de interesada y destructiva de valores cristianos, mientras las obras a favor idealizan un futuro republicano, generando una épica nacional, pero sin ideas claras ni valores definidos.

Al igual que la poesía, el teatro de la independencia se destaca principalmente por sus herramientas de agitación y propaganda, con personajes maniqueos y poco definidos que brindan largos discursos, para atacar o ridiculizar al bando enemigo, al mismo tiempo que presentan la nobleza y la valentía del bando propio.

El teatro sobre la independencia presenta búsquedas estéticas menos ambiciosas y con una menor heterogeneidad que la poesía. Ideológicamente, sin embargo, muestra una mayor complejidad, pues las obras de ambos bandos guardan una similitud clave: tanto independentistas como virreinales justifican sus argumentos en la fidelidad a su patria, sea esta Perú o España, y a su cristiandad, y buscan generar miedo al otro bando, así como hacen promesas poco concretas. Solo difieren en que los independentistas ofrecen un futuro diferente, aunque este nunca se representa ni se expone con claridad, ni siquiera con conceptos. Esta es una de las claves de la exclusión de los sujetos subordinados.

Otro detalle relevante es que encontramos poetas indígenas y afroperuanos, e, independientemente de esto, la poesía incluye a las poblaciones indígena y afroperuana, como personajes y como temas. Esto podría explicarse en que el teatro de sala era un espectáculo urbano, y aunque está documentado que algunas personas de las castas asistían a salas como el Corral de Comedias de Lima, al parecer los creadores teatrales no consideraban necesario hacer propaganda para convencerlos. En una mirada comparativa, De la Fuente Monge (2013) considera que en el caso de la España del siglo XIX el teatro era un entretenimiento más al alcance de la mano de las clases populares que el libro —por

el precio, la falta de bibliotecas y el analfabetismo—. Sin embargo, la poesía de la independencia fue publicada en pasquines, libelos o pegada en edificios públicos, con lo cual llegaba de manera más eficiente a las mayorías, y de forma gratuita⁷⁴.

Lo más evidente al revisar estos textos teatrales, es que estas piezas están escritas desde la mentalidad criolla. En ellas, los sujetos subordinados, es decir, afroperuanos, indígenas y mujeres, tuvieron papeles secundarios, con poco poder de decisión, sin diálogos o, incluso, solo aparecen nombrados por otros. Esto nos habla de una república que nace excluyendo a la mayoría de sus ciudadanos no solo en el plano político, sino también en el de la representación.

Por ejemplo, *Los patriotas de Lima en la Noche Feliz* (1821), deja un precedente en la representación de estos hechos: no se acerca al pasado y se concentra en detalles del presente, mientras postula motivos vacíos para cambiar al sistema republicano, sataniza a los peninsulares y a su gobierno, e idealiza a los patriotas. A su vez, idealiza el futuro como un tiempo en el cual Perú se convertiría en una potencia económica y militar, sin presentar ideas de cómo llegar a esa situación. La utopía se construye excluyendo a las mayorías, en un militarismo caudillista que será muy común en las primeras obras republicanas.

La mirada criolla excluyente continuará en los textos teatrales peruanos después de proclamada la independencia, hasta bien entrado el siglo XIX. Como si la estructura del colonialismo que distingue por raza se mantuviera intocable y los afroperuanos e indígenas no pudieran aparecer en las representaciones del hecho fundacional de la república⁷⁵. La imagen que se representa de los sujetos subordinados y los modos de excluirlos e incluirlos en el teatro sobre la independencia serán analizados en detalle durante de los siguientes capítulos.

⁷⁴ Ya hicimos la distinción entre el teatro de sala y el teatro indígena del mundo rural, y queda en la incógnita cuánto se ha perdido del teatro indígena rural sobre la independencia en aquellos años, pues no ha quedado registro de este, ni tampoco en épocas posteriores, salvo un ejemplo referido por Beyersdorff (1988) que analizamos en OBJETOS DE ESTUDIO PENDIENTES.

⁷⁵ Ojeda (2012) estudia obras teatrales sobre la independencia del Virreinato de Nueva Granada, hoy Venezuela, Colombia y parte de Ecuador. Considera que también los criollos neogranadinos intentaron también fomentar una conciencia nacional, y utilizaron el teatro para tales propósitos. En cuatro tragedias, *La Pola*, *Guatimoc*, *Doraminta* y *Sulma*, encuentra la exploración del amor a la patria, el odio y la venganza, la virtud y el amor filial, así como la negación del otro en el fanatismo indígena. Situación muy similar a la peruana, pero con un proceso diferente de exclusión de los sujetos subordinados: se les hace aparecer para condenar al pasado prehispánico.

CAPÍTULO 3

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA HISTORIA NACIONAL. COSTUMBRISMO Y ROMANTICISMO

3.1. CONTEXTO DEL COSTUMBRISMO. UN PAÍS EN FORMACIÓN

En sus primeras décadas de vida republicana, Perú vivió una democracia nominal, no real. Las instituciones públicas no se habían terminado de organizar y los gobiernos no se consolidaban, sucediéndose diversos golpes de Estado, conspiraciones y persecuciones que afectaban a las políticas económicas y a la vida cultural. Durante sus primeros treinta años el Perú tuvo más de treinta gobernantes, ninguno democráticamente electo y muy pocos elegidos por cabildo abierto o por el Congreso. La mayoría tomó el poder mediante golpes de Estado o por la ausencia del anterior presidente.

Ríos Burga (2019) asegura que en este caos comenzó a construirse una nación criolla que seguía el imaginario de Europa, según el cual la nación era «el desencuentro entre el civilizado occidental y el indígena en nombre de la unidad del cosmos, la naturaleza y la sinrazón de su vida» (283). Sin embargo, Ríos Burga apunta asimismo que en estas décadas comenzaron a formarse otros modelos de nación anticoloniales, como «el nacional indígena, que, en el siglo XIX, negocia con los proyectos estatales que intervienen en sus territorios reclamando nuevos derechos individuales y colectivos, identidades y clasificaciones bajo distintas figuras de liderazgo y tipos de articuladores» (283).

Para Flores Galindo (2005), la sociedad peruana se recompone de la guerra por la independencia apenas en las décadas de 1840 y 1850, con mucho poder concentrado en la oligarquía de la costa, en especial la limeña. Señala que las leyes de igualdad no se cumplían, dando poder a pequeñas oligarquías locales:

La desaparición de curacas y corregidores, la postergación del clero y la debilidad de los aparatos policiales y burocráticos republicanos, permitieron que los terratenientes, a la propiedad de sus haciendas añadieran el monopolio del poder político local. Con la república adquirieron un poder que no habían tenido antes (Flores Galindo 2005, 247).

En este vacío estatal crece el poder de estos hacendados, lo que aumenta la desigualdad pues actuaban al margen de la ley. Queda como tarea investigar las diferentes etapas de dominación de los indígenas a manos de los hacendados y el propio Estado, y los desarrollos del capitalismo y la ciudadanía en las diferentes regiones del Perú⁷⁶. En este contexto, Flores Galindo (2005) recuerda el peligro constante de insurrecciones y levantamientos de estos movimientos nacionalistas indígenas, que eran reprimidos constantemente, y ofrece datos que evidencian un fuerte militarismo, pues en la república

La violencia continuó siendo un elemento vertebral en la dominación social. Tanto la que podía ser ejercida abiertamente sobre migrantes chinos o habitantes de la Amazonía, como la que se realizaba cotidianamente en las haciendas. Durante los años en que se cristaliza el discurso racista, un porcentaje significativamente alto del gasto público estará destinado a finalidades militares: 48% en 1849, 37% en 1851 y 51% en 1862 (253).

Por otro lado, si bien la república se mantuvo en medio de estos golpes de estado, aun cuando se desarrollaban elecciones el derecho a voto no era exactamente universal, pues, como en todo el mundo, las mujeres no podían votar, y entre los hombres, los analfabetos en español —la inmensa mayoría de indígenas y afroperuanos— en el mejor de los casos solo podían elegir representantes que votarían por ellos. Era una república sin ciudadanos.

De la Cadena (2014) analiza el racismo de la aristocracia criolla contra los indígenas al revisar la oposición contra Andrés Santa Cruz, presidente de la Confederación Peruano-Boliviana (1836-1839), pues, pese a la ventaja que representaba para ambos países tener más territorio y abrir nuevas rutas comerciales, esto amenazaba a los circuitos comerciales del mundo mercantil y letrado de Lima y el sur costero. Así, estos dirigieron sus ataques contra el presidente Santa Cruz en medios de comunicación, los cuales

⁷⁶ En el caso boliviano, Langer (2009) propone que las comunidades andinas de ese país estuvieron a favor del libre comercio, integradas al Estado-nación. Asegura que para la década de 1850 hubo tal prosperidad en el comercio que los miembros importantes de las comunidades indígenas preferían no ser autoridades pues esos cargos les tomaban mucho tiempo, que preferían dedicar al trabajo. No obstante, postula que las expropiaciones de tierras a partir de la década de 1860 empobrecieron a los indígenas y volvieron marginales a los campesinos bolivianos en un Estado racista. En cambio, en el Perú estas expropiaciones se dieron desde el inicio de su vida republicana.

controlaban casi en su totalidad. Por ejemplo, la sátira «La Cacica Calaumana», de Felipe Pardo y Aliaga, donde se acusa a Santa Cruz de extranjero, más por tener rasgos físicos indígenas que por su nacionalidad boliviana, refiriéndose a él con frases como «Alejandro Huanaco» —este adjetivo vinculado a un camélido americano andino— o «La Jeta del Conquistador».

Afirma De la Cadena que «El delito no era ser conquistador, sino que un “indio” se atreviese a serlo» (117-118). Y añade que lo brutal del racismo es que no se trata de una enemistad política, sino que «El enemigo no era un par sino un ser ubicado en un plano inferior» (125). Asegura asimismo que este discurso satírico presenta al indígena como una fuerza y amenaza externa: el indio era visto como un extranjero invasor.

De igual manera, De la Cadena menciona los cambios en la percepción y representación del indígena a fines del siglo XVIII, cuando nace el nacionalismo criollo:

la propia existencia de una aristocracia indígena impedía una ecuación exacta del indio con ser inferior... Pero las cosas cambiarían mucho tras la derrota tupamarista, en 1781, que fue seguida de la paulatina extinción de la nobleza incaica y, en lo inmediato, su deslegitimación (137).

La extinción definitiva de esta aristocracia se dio cuando Bolívar abolió los curacazgos indígenas en 1825. Ya sin aristocracia, los indios eran vistos como una clase inferior, pero, más importante, De la Cadena afirma que la rebelión de Túpac Amaru II generó miedo en los criollos, quienes tuvieron fantasías de horror. Estos discursos perviven hasta el siglo XXI, como pudo verse en la reacción de las poblaciones criollas blancas al conflicto armado interno en los Andes y la Amazonía y la percepción negativa y temerosa que aún tienen de las protestas indígenas actuales.

En el caso de los afroperuanos, la esclavitud fue decreciendo, pero inferimos que esto venía dándose desde el virreinato. Aguirre (1996) asegura que en 1792 existían 13 483 esclavos en Lima, la cuarta parte de la población, cifra que disminuyó «a 12 263 en 1812, a 8 589 entre 1818 y 1820, y, ya en el periodo republicano, solo a 7 922 en 1839 y alrededor

de 4 500 en 1845, que constituían, respectivamente, 21.8, 15.9, 12.2, y 6.9 por ciento de la población de la capital» (406).

Arrelucea y Cosamalón recuerdan que, si bien las constituciones de 1823, 1828, 1834 y 1839 «señalaron que nadie nacía esclavo en el Perú», la esclavitud continuó existiendo «al amparo de los resquicios legales» (98). Por ejemplo, la Constitución de 1839 obligaba a los nacidos después del 28 de julio de 1821 a servir a sus amos hasta los cincuenta años. Estas contradicciones eran utilizadas por los patrones, de acuerdo con Aguirre, para mantener la fidelidad de los esclavos, retenerlos en el espacio privado y evitar que se acerquen a las ideas liberales, mientras los esclavos buscaban expandir sus horizontes.

En una mayor contradicción del Estado peruano con sus ideas liberales, se siguió trayendo esclavos desde la Gran Colombia, y en 1845 llegó a debatirse en el Congreso la posibilidad de reanudar el tráfico de esclavos desde África. Durante estas pugnas, Velázquez (2005) apunta que desde la independencia se exacerbaban los conflictos sexuales interétnicos y los afroperuanos se vuelven más agresivos contra la clase alta limeña: los hombres negros portaban armas y las mujeres negras denunciaban ante la ley los abusos que sufrían. Aguirre recuerda que la ley protegía a las esclavas, prometiéndoles libertad a las que eran víctimas de violencia sexual.

Así, en este ambiente que Aguirre define como *de negociaciones*, hubo bandolerismo, revueltas y fugas de esclavos, como en las haciendas de Pomalca y San Pedro de Luis. Rodríguez Asti (2003) recuerda que, finalmente, durante el gobierno de Ramón Castilla, en 1854 se da libertad a los esclavos negros, en un proceso gradual en el cual, hasta 1860, el Estado liberó a 25,505 esclavos negros, pagando por ellos 7,651,500 de pesos. Podemos decir que las reformas del Estado se deben más a una adaptación ante la pérdida de control que a ideales liberales.

Y es que la esclavitud como tal no desapareció del todo. Cabe recordar los abusivos contratos laborales dados a los miles de trabajadores chinos a mediados del siglo XIX, en condiciones similares a las de los antiguos esclavos afroperuanos. Del mismo modo, Aguirre recuerda la modalidad de servidumbre indígena, de niños o jóvenes del campo enviados a Lima y otras ciudades importantes para trabajar en casas, sin pago, a cambio

solo de casa y comida, y la posibilidad de entrar a una urbe. Asimismo, décadas más tarde, en un episodio vergonzoso poco consignado por la historia, una expedición militar peruana capturaría decenas de indígenas de Isla de Pascua para esclavizarlos.

Esto se produce en el pensamiento de la Ilustración. Acevedo (2009) asegura que la Ilustración hispanoamericana tuvo como conceptos clave «la razón como única capacidad para conocer la naturaleza y su convivencia con la fe, el patriotismo, el enciclopedismo, la lucha contra la tradición, la idea del sujeto letrado y moral, y la idea de progreso y de modernidad» (72). Agrega que fue una moral que reprimía el cuerpo, y que impuso la instrucción educativa y el arte como única idea de modernidad. Acevedo toma como ejemplo las publicaciones en *La Miscelánea*, diario fundado y dirigido por Pardo y Aliaga, para mostrar los valores ilustrados en el Perú. Afirma que este periódico buscaba «no sólo educar al pueblo, sino convertirlo en un sector instruido capaz de ingresar a la idea de Nación que el diario construye» (73).

Retomando las características de la Ilustración en el Perú, estamos plenamente de acuerdo con Acevedo cuando dice que «El intelectual letrado de la década de 1830 se constituye como el gran Otro de la sociedad debido a que delimita la mirada, la palabra y la sensibilidad de toda la sociedad con respecto a los sujetos ignorantes (no letrados), a los que construye como subalternos» (79). Velázquez añade que

La confianza ciega en la escritura para forjar identidades y comunidades no puede obviar el lado oscuro del proyecto ilustrado, la voluntad de control y disciplinamiento ejercida contra el *bárbaro* (el indio y el negro) y el *ignorante* (los sectores populares). Herencia ambivalente que será capital de las tecnologías políticas de los proyectos culturales del XIX (92).

Si bien el pensamiento ilustrado peruano no defendió abiertamente la esclavitud, su mirada de condescendencia hacia los sujetos subordinados habla de una división de clases marcada por el fenotipo y la cultura. Es decir, las ideas de educación, instrucción, progreso, modernidad, igualdad de todos en unas directrices generales que vienen de arriba, conllevan una voluntad de control sobre el bárbaro, que en el Perú eran el indígena y el

afrodescendiente. Desde esta mirada excluyente, la esclavitud pudo pervivir en la contradicción evidente de los ilustrados en cuanto a los derechos civiles.

A su vez, el pensamiento de la Ilustración tenía un punto de vista particular sobre la mujer: la concebía como madre. De acuerdo con Villavicencio, pese a la nueva educación del Estado dirigida a las mujeres, esta nueva política «tampoco cuestionó su confinamiento al ámbito privado ni su función dentro de él» (37). Por ejemplo, a mediados del siglo XIX, Francisco de Paula González Vigil consideraba que la mujer debía estar sometida al marido, en textos como *Importancia de la educación del bello sexo* (1858, publicado por entregas). Esto dentro de una lógica que veía a la mujer como «un sujeto a medias, alguien sin discernimiento propio, que carece de conciencia del alcance y la dimensión de su rol, y que debe ser moldeado por otros» (Villavicencio 40).

En el mundo criollo también había fricciones, que revelan aspectos de cómo se ubicaban los criollos dentro del país. Whipple (2007) señala la confusión legal en los primeros años de la república por los cambios en el sistema judicial colonial y las normas impuestas por el nuevo régimen. Menciona que en los numerosos litigios la *gente decente* pagaba para que se publicaran artículos en periódicos que los favorecieran ante la opinión pública y la misma administración de justicia:

decent people's constant resistance to republican laws created a double morality that dissociated the discourses and practices of decency towards republican institutions. This was evident, for instance, in the elites' rejection of police regulations. They claimed that a moral superiority granted them immunity from police enforcement; at the same time, however, they constantly demanded that authorities enforce the law among the rabble. As a consequence, in Peru a double legality existed: a formal and an informal one. Contrary to what republican laws promoted, the informal legal system was based on social conditions, capacity to corrupt the system, and the chance to manipulate public opinion by publishing articles that complemented the actions over judges and judicial officials. (Whipple iii).

Whipple considera que esto evidencia que las élites buscaban inmunidad para sus actos al mismo tiempo que reclamaban mayor autoridad a la ley. Y añade que el sistema

legal se basaba en las condiciones sociales y la capacidad de corromper que tenían las personas. Esta es una idea clave para ver cómo entendían los criollos la justicia y cómo defendían su superioridad.

Acerca del papel de las mujeres, Fell (1999) recuerda que los modelos que toma el Perú del siglo XIX son el francés y el inglés, según los cuales incluso las mujeres burguesas no gozaban de libertad completa, pero ahonda en las prohibiciones morales y sociales de las peruanas de esa época, desde el vestir hasta el hablar. Por ejemplo, una mujer criolla de clase media o alta no podía salir sola a la calle, debía al menos ir acompañada de una criada. Tampoco podía tomar un carruaje, ir al teatro sola o cargar paquetes en la calle.

Asimismo, la mirada racista tendría una nueva base científica, que puede apreciarse desde las ideas del ya mencionado Hipólito Unanue, destacado médico de inicios del siglo XIX. En un libro que ya insinuaba cierto positivismo —aunque sin la búsqueda de leyes universales—, *Observaciones sobre el clima de Lima y sus influencias en los seres organizados, en especial el hombre* (1806), analiza el clima y sus influencias en los seres vivos, pero es relevante su opinión respecto a cómo han marcado las capacidades de los humanos. Unanue considera que todos los hombres descienden del mismo padre, pero considera que «la diferencia de climas, usos, y alimentos á los que los redujo su primera dispersión, fue introduciendo tal diversidad en sus facciones y propiedades, que al comparar en el día varias naciones, parecen derivadas de distinto origen» (LVI-LVII). A su vez, hace una distinción física, mental y espiritual *per se*, con ventaja para el europeo y en menor medida el americano, con desprecio hacia el africano:

El color blanco salpicado de carmín en las mejillas, pelo rubicundo, ojos azules, facciones hermosas, solidez en el pensamiento, y un corazón lleno de una fiereza generosa son los caracteres del Europeo en su perfección y cultura. // Un color cobrizo o amarillejo, pelo negro, y largo, ojos negros, facciones delicadas, ayre melancólico, imaginación pronta, y fuerte corazón sensible, y tímido: he aquí el retrato general del Americano. Un pelo enraizado que no se levanta del casco, facciones salvajes, color negro, espíritu pesado, y un corazón bárbaro, han tocado en triste herencia á la mayor parte de los Africanos (LVII).

Por otro lado, Unanue afirma que la mujer salvaje no atrae tanto al varón como la civilizada, aunque no aclara si se refiere solo a las africanas o también a las indígenas. Afirma que el color de la piel depende del clima. Considera que las tres razas están mezcladas en la capital, y tiene una opinión negativa sobre ello. En ideas algo contradictorias, asegura Unanue que los europeos tienen el ingenio más desarrollado en general, pero defiende a los americanos: «Á este Nuevo Mundo ha tocado el privilegio de ejercer con superioridad la imaginación, y descubrir quanto depende de la comparación» (LXXXVIII), mientras asevera que los africanos son más salvajes y hace una salvedad sin explicación sobre el barbarismo de los europeos del norte.

Estos discursos, desde luego, han bebido de las teorías europeas del siglo XVIII, pero adaptados para destacar a los criollos por sobre indígenas y los propios europeos. Por un lado, bajo una mirada paternalista, estuvo la idea del buen salvaje de Rousseau, así como la defensa de los indígenas como sujetos a tutelar en los escritos jesuitas tras su expulsión legal de España y de los virreinos americanos en 1767. Por el otro, encontramos teorías que planteaban una superioridad natural europea, como las de Cornelius de Pauw, quien definía al indio como bárbaro degenerado. Ette (2013) sintetiza la posición de De Pauw en que transfirió la oposición entre el viejo y el nuevo mundo, es decir, cuestiones culturales, a las de europeo y americano, ergo, a sujetos estáticos. De esta manera, apunta Ette, De Pauw y otros plantean una superioridad europea inamovible. Interpreta Ette que esta ideología propone que

Las potencias europeas se enfrentan a las americanas. Y el desenlace de este choque está predeterminado por la naturaleza. La cultura, por lo tanto, es convertida en naturaleza. Y más todavía: el mundo americano se reconvierte en un reino de la naturaleza, mientras que Europa se encuentra bajo el signo de una cultura con avances triunfales (38).

Vemos cómo en el primer intento de construir una nación peruana, el concepto de *patria* no nació incluyendo a las mayorías, sino, al contrario, la clase criolla dominante hizo esfuerzos para distinguirse de las demás, reclamándose blanca, y esto tenía ya literatura que lo fundamentara. La república peruana, entonces, pese a sus ideas liberales, mantuvo una

especie de sistema de castas, bajo el control de autoridades criollas, pero con tensiones intermedias entre mestizos, indígenas, afroperuanos y los recién llegados asiáticos. Si bien la movilidad social era posible, esto también se daba durante el virreinato, con límites similares. Y en otra similitud con la era colonial, la dominación de un grupo sobre los demás se fundamentaba en la raza. Muy pronto esto crecería con la llegada a América del racismo científico de Gustave Le Bon y Gabriel de Tarde, quienes consideran que las características de cada raza se heredan de generación en generación, como una base científica para justificar la inferioridad de los africanos e indígenas americanos. Estas ideas influirán en la obra de pensadores americanos que veremos en el capítulo 4, como el argentino Carlo Bunge.

Seguimos a Ricketts (1997) cuando afirma que el pensamiento ilustrado está muy presente en el teatro, pues se le consideraba un género idóneo para inculcar virtudes, sentimiento nacional y erradicar los vicios de la mentalidad colonial. Encontramos estas características en el teatro costumbrista peruano.

3.2. UNA DRAMATURGIA SOBRE EL PRESENTE

3.2.1 Definiciones generales

En lo que concierne a esta investigación, al cabo de unas pocas décadas de vida republicana el teatro peruano habrá perdido el interés por el tema de la independencia. Como mencionamos, no hemos encontrado registro de teatro indígena rural con piezas sobre nuestro tema en el siglo XIX. Como asevera Silva-Santisteban (2001b) hasta la aparición del costumbrismo, en el Perú, el teatro criollo no marcará una gran ruptura con el virreinal. Y esto se daría en un contexto de censura al teatro y frente a un público igualmente conservador.

El público, de acuerdo con Sotomayor (1990), mantuvo su gusto anterior por las óperas y, sobre todo, por las zarzuelas. La cartelera limeña incluía pocos dramas, ese elemento moderno que no terminaba de cuajar en el país. Rivera Saavedra (2005) apunta

que se montaba una gran cantidad de obras con escaso público, y las autoridades no tenían ningún interés en fomentar el teatro.

Sin embargo, el teatro sí tomaría partido para defender ideas. En el Perú, Ricketts considera que, en las salas teatrales, desde fines del siglo XVIII y durante el siglo XIX, se reunían todas las clases sociales y era un espacio de discusión. Añadimos que el costumbrismo era una posición ideológica y política que surge en medio de un debate, como menciona Ricketts, donde los liberales propusieron continuar con las comedias populares mientras los conservadores buscaban imponer obras morales⁷⁷. En 1832 el gobierno de Agustín Gamarra se alinea con los conservadores y emite un decreto que ofrece fondos para un teatro moralizador, en 1833 impone la existencia de un censor de obras y en 1834 publica un Reglamento de Teatros. Todo esto probablemente para controlar a sus enemigos políticos, como fue el caso de la censura a *La Pepa* (1833 o 1834) primera pieza de Manuel Ascencio Segura, de corte antimilitarista y crítica a Gamarra, la cual nunca pudo ser representada. A su vez, continúan las loas a gobernadores, como las recitadas a la llegada del general Santa Cruz a Lima tras haber tomado el poder.

La corriente del costumbrismo nace en Francia con dos volúmenes de apuntes de Louis-Sébastien Mercier, en 1781. Esa tendencia llega a España a inicios del siglo XIX con Serafín Estébanez Calderón, Ramón Mesonero Romanos y Mariano José de Larra. Se trata de una narrativa sobre el presente, ligera y cómica, que representa los defectos cotidianos de una sociedad mediante personajes arquetípicos, con propósitos moralizantes. Llegaría poco después, con diferentes matices, a América Latina, en el momento en que estos países intentan construir sus literaturas nacionales.

Seguimos a Cuvardic (2008) cuando establece que los costumbristas buscaron construir tipos sociales, es decir, describir la «profesión o función social de un personaje, por lo general situado en una escena» (38), y apunta que estos autores, con «la intención de construir retratos autóctonos, contribuyeron a fortalecer las identidades nacionales de países

⁷⁷ Navarrete (2015) recuerda que otro gran debate entre conservadores y liberales fueron la profundidad y alcances que debía tener el programa de integración de los indígenas. Los conservadores no deseaban cambiar las distinciones de casta mientras los liberales deseaban políticas de cambio cultural. En el costumbrismo veremos estos matices en cuanto a la representación de los sujetos subordinados.

que se habían independizado recientemente» (39). Menciona como ejemplos de tipos sociales al acaparador social, el gaucho, el romántico, la solterona y la coqueta.

El costumbrismo sería el primer estilo literario que se popularizaría en las décadas iniciales de la república peruana, esto es, la primera literatura hegemónica de la república, a través de artículos y cuadros de costumbres, mientras en artes escénicas hubo comedias, sainetes y piezas breves. Fue un movimiento muy fuerte en la capital, y, aunque hubo autores costumbristas en otras ciudades como Cuzco, estamos de acuerdo con Vara (2015) cuando asegura que en el costumbrismo «Lima es asumida como la nación, y las preocupaciones de la nación están en relación directa con los intereses de los criollos limeños» (123).

Para García Calderón (1938), los costumbristas peruanos intentaron reproducir la vida popular, describir un carácter o evocar una costumbre. Refiere que el contexto social era de una vida anodina de vez en cuando sacudida por una revolución breve, lo cual cree es mal asidero para el teatro y la novela.

Siempre de acuerdo con Vara, el costumbrismo peruano será una estética «más impuesta por los criollos y las circunstancias que buscada por todos los grupos sociales que integraban la Colonia» (117). Esto no es motivo para negar la relevancia del costumbrismo y lo importante del cambio que genera. Porras Barrenechea afirma que en el Perú de estas décadas

El idioma, la cultura, el sentimiento religioso y con ellos las costumbres, las fiestas y los trajes, y hasta las leyes, siguen siendo españoles... En la literatura, la única señal de transformación son los periódicos, desbordados y procaces, que injurian la verdadera concepción republicana, y los ensayos más cultos e inspirados de crear un género criollo, alegre y costumbrista, sobre el perenne pedestal de la agudeza limeña (42).

Bajo otro punto de vista, según Cornejo Polar (1989) el costumbrismo fue una literatura incapaz de mirar al pasado, centrada en el presente y con un fin moralizador de cara al futuro. Considera que «se trata, por lo pronto, de una literatura dedicada casi exclusivamente a la representación de la actualidad, lo que implica un sintomático descuido

del pasado, pero cuya intencionalidad social suele desplazarse al futuro: la costumbre que hoy se corrige garantiza un mañana mejor» (Cornejo Polar 25) y añade que «El costumbrismo no intentó siquiera una aproximación a la literatura colonial» (29).

Rojas (2017) concuerda con que el costumbrismo no muestra el pasado y minimiza los problemas del presente, pero apunta que no es una literatura neutra, pues construye una idea urbana que favorece a Lima. Por su parte, Jorge Cornejo Polar (1999) considera que, en medio de esta búsqueda presentista, no obstante, los principales referentes del costumbrismo no tenían un proyecto nacional. Y es que, para él, esta literatura nace

del descubrimiento (asombro, gozo y curiosidad) de la propia realidad y de los que conducen a la definición de las nacionalidades y a la formación de los correspondientes estados, a la búsqueda y afirmación de las identidades nacionales, al surgimiento de los incipientes pero enconados nacionalismos, al cultivo del sentido de la diferencia (521).

En el caso de la narrativa, se publicaron cuadros de costumbres, pequeñas narraciones e incluso novelas de diferentes géneros en periódicos, pero poco hubo de narrativa histórica en el Perú hasta la aparición de las tradiciones de Ricardo Palma a mediados de siglo XIX, y podríamos quedarnos con la idea general de Aparicio y Esteban (2014) de que el costumbrismo fue una literatura con necesidades ideológicas, que se hibrida con la historia, cuando aseguran que

Las novelas históricas del siglo XIX hispanoamericano son fundamentalmente discursos de legitimación de la ideología liberal, de conservación del poder establecido y de afirmación contemporánea frente al pasado colonial, al que se desea poner en su sitio. Las nacientes repúblicas carecían de historia, por lo que ella debía ser construida... Desde la literatura, entonces, la historia también se declina en el plural y esta pluralidad vuelve imprecisos los contornos antes nítidos del modelo, desdibuja el antes discernible horizonte de expectativas (184).

Desde luego, los textos costumbristas, en su sátira, poseen una gran complejidad ideológica al representar una nueva sociedad con una estética basada en la ironía, pero, al mismo tiempo, afrontan la dificultad de construir una literatura sobre un mundo que no había sido pensado ni representado antes. Interpretamos que es un contexto complejo para pensar a largo plazo y, en efecto, en el Perú no existía ni una idea de nación, ni un canon literario, ni un lenguaje propio. Sin embargo, para Vara, estas construcciones criollas se van «transformando en signo de la identidad peruana durante el siglo XIX» (131).

Vara destaca al periodismo como el género más importante en Sudamérica para educar, «orientar y movilizar a las masas. Los escritores y periodistas criollos fueron los primeros en pensar e imaginar a la nación bajo ciertas premisas culturales y hasta raciales, que los lectores y la opinión pública fue asimilando como propios» (Vara 126). Así, un género donde el costumbrismo fue muy popular fue el cuadro de costumbres, textos de no ficción que, mediante una historia, se aproximan a hechos cotidianos.

Watson Espener (1980) diferencia entre el artículo de costumbres y el cuadro de costumbres. Para ella, el artículo tiene más trama y un final definido, mientras el cuadro es más un ejercicio para reconstruir un ambiente que para contar una historia. En el Perú los autores no hicieron esa distinción. Watson Espener destaca cuatro autores de cuadros de costumbres: Felipe Pardo y Aliaga, Manuel Atanasio Fuentes, Manuel Ascencio Segura y Ramón Rojas y Cañas. Considera que estuvieron fuertemente influenciados por el costumbrismo español, en especial por Mariano José de Larra y Ramón de Mesonero Romanos. Encuentra el vínculo común en un Yo subjetivo, que busca fijar la historia de lo social: «Sus descripciones nos presentan un Perú agobiado por problemas sociales y económicos donde la antigua dependencia de España ha sido sustituida por una nueva dependencia, esta vez de los países europeos» (Watson Espener 54).

Consideramos que el artículo de costumbres es complejo, pues reúne características de diferentes corrientes. Se relaciona con la no ficción, en parte, por el formato de los diarios donde se publicaban, pero también por el discurso de la historia. Es realista con tendencia a la sátira, con manejo de ironía. Para Watson Espener, comparte con el romanticismo «su ideal de libertad formal y expresivo obedeciendo a la subjetividad del autor, que se asoció al clasicismo al intervenir por la educación y por el empleo de la

literatura como instrumento de conocimiento histórico y científico» (26). Creemos que eso lo relaciona también con el teatro neoclasicista de la independencia, con la idea de mensajes velados en operaciones de propaganda. Cabe señalar que hubo narrativa de ficción costumbrista, como *El hijo del crimen* de Julián M. del Portillo y *El padre Horán* de Narciso Arréstegui, ambas novelas publicadas en 1848⁷⁸.

En lo que respecta a las artes escénicas, Versényi (1996) remarca que el teatro costumbrista en América Latina creó figuras populares nacionales, como el gaucho en Argentina. Mientras, en Chile hubo piezas teatrales costumbristas donde se combinaba baile con dramas de la vida popular, representadas en locales pequeños donde podían ocurrir peleas entre los asistentes. Era un teatro tan de pueblo que los autores e intelectuales cultos lo cuestionaban, como el venezolano Andrés Bello.

A su vez, Versényi considera que

Las nuevas formas populares, con características nacionales diferenciadoras, que comenzaron a surgir hacia mediados del pasado siglo, inauguraron esta tendencia al examen de las estructuras de clase que se crearon en el momento de sacudirse el yugo colonial. Estas nuevas formas reflejaban la oposición existente entre la nueva oligarquía criolla que ahora ocupaba el poder y las masas (96).

Como ejemplos de estos desarrollos populares durante el siglo XIX, Versényi menciona el teatro bufo en Cuba, satírico y representando prejuicios de la época, incluidos los raciales. A su vez, remarca la influencia del circo en el desarrollo del teatro argentino a inicios del siglo XIX como primera expresión de un teatro nacional: «Lo que daba vitalidad al espectáculo circense era la inocencia y el entusiasmo que aportaba el público al participar en la historia, a ver su propio destino reflejado en ese héroe preindustrial» (Versényi 119). De la misma manera, afirma que, aunque este costumbrismo latinoamericano era muy

⁷⁸ Sin embargo, el primer intento de novela en el Perú fue un texto histórico, vinculado a la conquista: *Gonzalo Pizarro*, de Manuel Ascencio Segura, publicada como folletín durante el mes de mayo de 1844 en el diario *El Comercio*. Presenta un narrador en primera persona algo íntimo, como buscando incorporar al lector —o en clave dramática, al público— con diálogos largos muy teatrales. Queda pendiente para futuras investigaciones aproximarse a la narrativa de la independencia, a partir de esta novela.

distinto a la tragedia del neoclasicismo, compartía el objetivo de dar una enseñanza moral y en ocasiones, política.

Al igual que en la mayoría de los países latinoamericanos, el teatro costumbrista peruano fue influenciado especialmente por el teatro costumbrista español y sus propósitos moralizantes, como en la obra de Mariano José de Larra. Para Varela (1969) el costumbrismo español retrata su sociedad mediante un narrador que compara el pasado con un presente con influencias foráneas, en una mirada a la sociedad donde aparecen algunas imágenes románticas. Sin embargo, Rivera Saavedra considera que en el Perú no se intentó imitar el teatro costumbrista peninsular, sino que se buscó una expresión nacional propia, y afirma que «sus textos en prosa y verso se caracterizaron por la temática, usos y costumbres de una localidad, el tono festivo que va desde el sarcasmo hasta la exageración grotesca o la ironía demoleadora» (87). Por el contrario, escribe Silva-Santisteban que

aunque el Perú se encontrara emancipado políticamente de España desde 1824, literariamente continuó ligado y dependiente de ella. Este hecho también motivó que se mantuviera la tradición de la comedia colonial en las obras dramáticas de los dos mejores representantes de lo que se conoce como teatro criollo, que cuenta con representantes como Felipe Pardo y Aliaga y Manuel Ascencio Segura, mientras en otros lugares de América el teatro decaía o casi desaparecía (Silva-Santisteban 2001b, XIII).

En aspectos estéticos, el teatro costumbrista peruano se caracterizó por tratar de representar la vida cotidiana de la urbe, y le importaba más la historia que el discurso, en un estilo sencillo. A su vez, Vara encuentra tres tipos de personajes arquetípicos en el costumbrismo peruano, todos criollos, que se disputaron el poder tanto político como ideológico del país: militares, comerciantes e ideólogos y escritores. Agregamos que son recurrentes también miembros de la plebe como empleados y empleadas del hogar, y amas de casa.

Este teatro costumbrista no presenta conflictos graves o trascendentes, o, en todo caso, estos se desarrollan de manera ligera. No hay épica ni siquiera cuando se describen

hechos históricos. Asimismo, en detalle, se representan tanto añoranzas coloniales como nuevos modos de vida liberales.

Vara asegura que el costumbrismo peruano se nutre del presente popular, con su caos social y político, pero, al mismo tiempo, ubica al costumbrismo en el sistema letrado, pues cree que este «asimila la estética neoclásica europea y convive con los primeros escritores románticos peruanos» (115).

Concordamos en la continuidad de la comedia colonial y las influencias extranjeras, pero reafirmamos las características particulares del teatro peruano, especialmente en cuanto a concepción del mundo. Esto lo veremos en los dos dramaturgos costumbristas más importantes.

3.2.2. *Felipe Pardo y Aliaga*

Nació en Lima en 1806 —y falleció en la misma ciudad en 1868— pero, como se detalló en el capítulo anterior, de niño viajó a Cuzco pues su padre fue nombrado regente de la Audiencia de esa región. Después debió huir a España con su familia poco antes de la proclamación de la independencia, y solo volvió al Perú en 1828. Desde muy joven, Pardo y Aliaga trabajó como periodista, como mencionamos, especializándose en artículos de costumbres, donde destaca su texto «Un viaje» (1840), en el cual critica a la clase alta peruana presentándola como engreída y aniñada, incapaz de cambiar de costumbres antiguas e infantiles, en la figura del protagonista del relato (Pardo y Aliaga 2007).

De igual manera, participó activamente en política, apoyando y criticando a diversos gobernantes, eludiendo órdenes de deportación y exiliándose en Chile una temporada. Destaca su furibunda campaña contra el presidente Santa Cruz y la Confederación Peruano-Boliviana. A su vez, escribió poesía. Muchos de sus versos critican al sistema democrático en todos sus estamentos, desde la ciudadanía hasta las autoridades máximas, pero al mal funcionamiento del modelo, no al modelo. Por ejemplo, el soneto «Dedicatoria a S.E. El Presidente de la República», cuando afirma «Qué Mecenas hallar más eminente / Patriota y liberal ardorosísimo, / Justiciero, económico, purísimo, / Sabio, inflexible, enérgico y valiente //... ¿Y quién será esa octava maravilla / No lo sabes, lector? Pues yo tampoco» (en García Calderón 1910, 8).

Fue empresario de teatro, hizo representar obras de Lope de Vega, Moratín, Voltaire y otros referentes de los ilustrados. Su primera puesta en escena fue su propia traducción de la tragedia *Doña Inés de Castro* (1830). Como autor teatral, además de las obras neoclasicistas como las ya analizadas en esta tesis, publicó la costumbrista *Frutos de la Educación* (1830), que no fue bien recibida, probablemente por su crítica a la aristocracia y sus costumbres coloniales. Para recuperar su imagen pública, ese mismo año se convirtió en editor del diario oficial, *El Conciliador*, y fundó los periódicos *La Miscelánea* y *El Hijo del Montonero*.

Más adelante publicó las obras teatrales *Una huérfana en Chorrillos* (1833, aunque nunca se estrenó) y *Don Leocadio y el aniversario de Ayacucho* (1833), ambas también de corte costumbrista. En las piezas de Pardo y Aliaga es recurrente que las acciones se realicen en el interior de viviendas de clase alta, las cuales son descritas como «amobladas decentemente». La mayoría de sus personajes protagónicos son rentistas, y en el argumento principal está siempre la idea de casar a una hija, que necesita aprender ciertos valores criollos de *gente decente*. Es decir, en sus piezas se utiliza a los personajes femeninos para propósitos didácticos. Por otro lado, siempre aparece un sirviente o sirvienta afroperuana, y el salvador de la situación al final de las obras es un hombre blanco criollo.

Al ser estas obras de mayor complejidad, consideramos aplicar el análisis pragmatista de actos de habla solo cuando sea pertinente, pues hay otros elementos más relevantes para analizar en cada pieza más allá de los diálogos.

Volviendo al tema, creemos necesario repasar la posición ideológica de Pardo y Aliaga en sus dos primeras obras antes de analizar la que compete a este estudio. Velázquez (2005) recuerda que el negro en el Siglo de Oro era un personaje cómico, del cual burlarse, entre lo absurdo y lo escatológico⁷⁹. En cambio, añade Velázquez que en el caso de Pardo y Aliaga se da una intención ideológica de deslegitimar lo africano como parte del Perú,

⁷⁹ Ivory (1979) considera que los efectos del ridículo del teatro español del siglo XVI, en piezas como las de Diego Sánchez de Badajoz, eran el discurso, el color y la vestimenta de los negros, que eran utilizados como «comic relief in serious theatrical productions or are featured members of short farsical works» (613). Posteriormente, Castellano (1961) recuerda poemas de Góngora, entremeses como *Los Negros*, de Simón Aguado, y varios anónimos donde los esclavos africanos son «negros corteses y ceremoniosos, negros descarados, negros supersticiosos, negros sensuales, negros guitarristas que cantan y bailan, negros ridículamente vestidos, un negro que habla por los codos, una negra que se hace la muda hasta que llega el momento de pedir, etc.» (59).

mostrándolo como lo bestial, lo que debe ser adoctrinado, si es posible, aunque esta comunidad presente resistencias.

En *Frutos de la educación* se percibe un discurso anti negro en todos los niveles. El conflicto central es que Eduardo no se quiere casar con Pepita tras verla bailar zamacueca, una danza asociada a la cultura afroperuana con movimientos que en la época serían considerados muy sensuales. Ese erotismo es considerado peligroso, bajo la idea de que la sensualidad es negativa y está asociada a lo africano.

En la familia protagónica, salvo Pepita, los personajes muestran un profundo desagrado con el mismo cuerpo de los esclavos negros. Se refieren a ellos como tontos y carentes de razón, implicando que no se les puede siquiera educar, y que son solo carnalidad. Manuel, el padre de Pepita, repite constantemente que los negros no pertenecen a la gente decente. Asimismo, ante el fracaso del compromiso de su hija con Eduardo, desea casarla con Bernardo, otro rentista. Sin embargo, Bernardo está casado secretamente con una mulata y tiene tres hijos con ella. Perico, el único personaje negro, es descrito como un negro bozal⁸⁰, y solo él sabe el secreto de Bernardo, pero no dice nada hasta que se revela el embuste. Esto implica una unidad de grupo, en la uniformidad de malas costumbres de los afroperuanos, y, si bien aparece el mestizaje en el enlace y los hijos de Bernardo, su familia permanece fuera de escena, dentro de lo irrepresentable.

Otro detalle relevante es que Perico tiene un habla propia, construido a partir de palabras y contracciones del habla popular de los afroperuanos limeños, lo cual pretende generar efectos cómicos. Coincidimos con Velázquez cuando destaca la verosimilitud que crea Pardo, aunque, ideológicamente, en el caso de Perico afirmamos que los momentos de incomprensión lingüística presentan a la jerga como bárbara, y se hace énfasis en que es un bozal. Por su parte, Smith (2009a) afirma que no es un intento de dar representatividad a los afroperuanos, sino que «The fictional Perico thus allows Pardo to represent Afro-Peruvian speech as a manifestation of what he believed to be an underlying cognitive deficiency of Blacks in general» (63), proponiendo que los aparentes *defectos* de Perico son comunes a toda la comunidad afroperuana.

⁸⁰ Se llamaba *bozales* a los esclavos africanos llevados recientemente a América, con poco contacto con las lenguas y las culturas occidentales.

Por otro lado, para Smith (2009a), el propósito original de casar a Pepita con Eduardo es porque este es un inglés blanco. De esta forma, se confronta lo afroperuano como indeseable con lo blanco como lo deseable⁸¹. Lo explica así:

While African descendants like Perico should be avoided, and Europeans like Eduardo should be welcomed, the key to Peru's entrance into modernity lies in useful citizens like Manuel, who understand the urgency to establish a progressive image of Peru and to shed its antiquated colonial ideology, as well as its shameful contemporary customs (69).

Agrega Smith (2009a) que la obra de Pardo y Aliaga construye imágenes de los grupos humanos para mostrar quiénes son peruanos y quiénes no, o quiénes no deberían serlo. Así, considera que los textos de Pardo y Aliaga definen a la *gente decente* —es decir, que pertenecen a la sociedad peruana— como blanca, y afirman que el país debe ser blanco. A su vez, asevera que en sus piezas los afroperuanos, indígenas⁸², judíos y gitanos no son vistos como ciudadanos viables. Y añade que «Pardo attempted to establish a national identity based on European ideals in general, and based on whiteness in particular. Whiteness, in fact, was framed as Peru's key to entering modernity» (Smith 2009a, 44)⁸³. La adopción de lo blanco como identidad única era su idea de entrar a la modernidad.

Cabría hacer una digresión para recordar lo expresado por Portocarrero (2007) sobre la idea de que se ha logrado un verdadero presente, de que ha nacido una nación, cuando es posible modificar un pasado doloroso y llegar a una memoria feliz. Como se ha apreciado,

⁸¹ Cabe remarcar que sus poemas también contenían referencias contra los indígenas, como en el largo «Constitución política»: «Y en pueblo de Indios, quiere nuestra dicha / Que el culto nade en piélagos de chicha» (Pardo y Aliaga 751). En general, tenía una visión negativa de lo popular y de las decisiones de las mayorías, como se aprecia en el poema «El rey, nuestro Señor»: «Invención de estrambótico artificio, / Existe un rey que por las noches vaga: / Rey de aguardiente, tabaco y daga, / A la licencia y el motín propicio; // Voluntarioso autócrata, que oficio / Hace en la tierra de ominosa plaga: / Príncipe de memoria tan aciaga, / Que a nuestro Redentor llevó al suplicio: // Sultán que el freno de la ley no sufre / Y de cuya injusticia no hay reintegro; / Rey por Luzbel ungido con azufre; // Czar de tres tintas, indio, blanco y negro, / Que rige el continente americano, / Y que se llama – Pueblo Soberano» (García Calderón 1910, 16).

⁸² Sobre las piezas teatrales con personajes del imperio incaico, considera Smith (2009a) que Pardo y Aliaga busca en cambio marcar una distancia con cualquier pasado indígena.

⁸³ Sin embargo, la imagen que construye sobre España tampoco es positiva. En el poema «El aniversario de la independencia del Perú» (1853), todavía se ve la virulencia y el desprecio hacia los españoles: «Entonces del horrendo despotismo... ver que clavado en la rendida frente / de la fiera española» (Miró Quesada 1971, 543).

esto no se da con la independencia y, de hecho, la república no facilita este estadio por la reconfiguración de modos de exclusión basados en un racismo individualizado. Portocarrero (2007) señala que el último objeto fantasmático no es tanto lo que se mira, sino la mirada en sí, y entendemos que lo más visible en la obra de Pardo y Aliaga es la mirada contra lo afroperuano y contra el mestizaje.

En su segunda obra, *Una huérfana en Chorrillos*, se da un conflicto similar: Flora es una huérfana criada por su tía Faustina, bajo la influencia de su tutor, Custodio, quien desea que se case con su sobrino Quintín. Mientras tanto, Ricardo ama a Flora, pero no está seguro de casarse con ella porque piensa que pueden sospechar de sus intenciones, ya que la familia de Flora ha perdido mucho dinero, y porque la ve muy alterada. Jenaro, tío de Flora, es quien salva a la familia de la ruina dándoles apoyo económico desinteresado, como el hombre blanco representante de la razón.

En esta pieza, Pascuala es la sirvienta negra que continúa atendiendo a la familia por elección, pese a que ya no es esclava. La gran diferencia es que Pascuala no tiene un habla diferente y es sensata. En algunos pasajes afirma que, aunque sufrió, no siente vergüenza de ser mulata ni reniega de la esclavitud, y se considera católica legítima por tener santos mulatos. Sin embargo, estamos de acuerdo con Smith (2009a) cuando afirma que «her language resembles the discourse of the —faithful slave: similar to the —faithful wife, the faithful slave’s loyalty denotes the internalization of the White male’s subordination» (88).

Así, parece que se incorpora a la vida social a un personaje con varias características de subalternidad: mujer y exesclava afroperuana. Sin embargo, el discurso de Pardo y Aliaga iba dirigido a la gente de la clase alta criolla, por lo cual la aceptación de Pascuala intenta presentar que la esclavitud fue buena para patrones y esclavos por igual, legitimando el sistema esclavista. Pero Smith (2009a) va más allá y considera que uno de los sentidos del texto implica que, si una persona trata bien a sus esclavos, estos le ayudarán en tiempos de crisis. Nosotros añadimos que de esta manera el texto legitima al mismo tiempo la desigualdad y la condición de inferior de los afroperuanos, quienes, según esta ideología, deben seguir bajo la tutela de los criollos blancos.

Ya en lo que concierne a nuestro tema, tenemos a *Don Leocadio y el aniversario de Ayacucho* (1833), que desarrolla las secuelas de la batalla final de las guerras de la independencia. «La idea fundamental de esta comedia está tomada de un vaudeville francés», (Pardo y Aliaga 466) afirma el mismo autor, pero, como veremos, bajo la ideología criolla peruana. Se ambienta en casa de Don Anselmo en el cercado de Lima, un 9 de diciembre, aniversario de la batalla de Ayacucho. El conflicto principal es que el hermano de Anselmo, Nicomedes, tiene problemas económicos y quiere casar a su hija Rosa con Leocadio, un viejo hacendado que fue comerciante proveedor del ejército virreinal, y su cumpleaños es el mismo día del aniversario de la batalla. Por otro lado, Anselmo y su hijo Juan desean enlazar a Rosa con Carlos, un coronel patriota que peleó en Ayacucho. Rosa, aun siendo de clase alta, es un personaje subordinado de manera absoluta, pues nadie pregunta su opinión y ella tampoco la dice en algún monólogo. Esta condición tendrá muchas variables a lo largo de las piezas de este periodo.

Sobre los afroperuanos, Nicomedes⁸⁴, quien en ningún momento aparece como villano, se refiere con desprecio a sus esclavos negros en una hacienda, afirmando que son perezosos y traidores. Estos insultos son genéricos, no tienen destinatarios concretos y, así, eliminan la individualidad de los personajes. Solo aparece un criado sin diálogos ni mayor descripción. A su vez, es relevante Juana, la criada negra, quien es descrita como una «típica mulata de convento», mientras no se define la vestimenta ni las características físicas de ningún otro personaje. Es así como parece imprescindible darle ese toque para distinguirla de los otros afroperuanos.

Es pertinente detenernos en Juana. Es un personaje con chispa y personalidad propia, lista, astuta y leal. Se le distingue de los otros personajes por su habla, pero consideramos que esta es una marca de identidad como parte de la comunidad afroperuana, no como un individuo. Por ejemplo, cuando dice «No se haga Sumesé el tonto: / yo vengo a haced los medengues... Los que Sumesé encadgó. / ¡Jesús! Y los que hago yo, / son de chupadse los dedos» (Pardo y Aliaga 495), líneas que dice para legitimar su condición de subordinada leal y hábil.

⁸⁴ En la pieza, considera Velázquez, se plantea asimismo una visión anti industrial, propia de la Ilustración peruana: Nicomedes está harto de la agricultura, confía en la industrialización y ha inventado una máquina que hace salchichas. El texto parodia sus anhelos cuando su hermano se burla de su fe en las máquinas.

De la misma manera, otro detalle importante es que todos los personajes interactúan con ella para darle órdenes pese a que puede transitar libremente por la casa: una contradicción donde se sublima su subordinación, que, de nuevo, asume feliz. Para Smith (2009a), es muy diferente siendo Juana un personaje afroperuano femenino:

Through the process of subjectivization, the *sujeto esclavista* tends to treat the female slave like a person with rights, desires, and the capacity to make decisions in order to diminish her difference. Conversely, through the process of dehumanization, the male slave is often denied a human identity and is assigned to an intermediate position somewhere between animal and human (71).

Estamos de acuerdo con la idea de que la mujer afroperuana, en la obra de Pardo y Aliaga y en la de otros creadores criollos, siquiera tiene la dignidad de aparecer con toques individuales y de ser deseable por hombres criollos, como Bernardo y su esposa mulata en *Frutos de la educación*. Estas características «positivas» no las tienen los personajes masculinos afroperuanos. A su vez, en detalle, Juana es mucho más inteligente que Perico. No obstante, pese a los matices, la exclusión es clara contra hombres y mujeres afrodescendientes. Volvemos a estar de acuerdo con Smith (2009a) cuando asegura que «The nation imagined by Pardo was one of reason and intellectual prowess, of European-style modernization and progress, a nation to which the tainted minds, souls, and bodies of African descendants did not pertain» (91).

Por otro lado, los personajes blancos parecen ser los únicos que han peleado en la guerra de la independencia. Nunca se menciona el papel de los personajes subordinados en estos episodios históricos. Mientras, los criollos blancos se desviven en elogios para ellos mismos. Por ejemplo, el capitán Mariñán describe a Carlos de manera heroica por su papel en la batalla de Ayacucho, destacando su temple frío y calmado:

¡Cáspita! ¡Si se portó / como un tigre en Ayacucho! // Cuando soldados sin fin / caer alrededor miraba / por momentos esperaba / cada cual su San Martín. // Pues, amigo, el

coronel / estaba en medio del fuego, / con tal calma y sosiego, / cual si no fuese con él
(Pardo y Aliaga 517).

Después de intrigas sencillas con episodios de humor, Nicomedes acepta que Rosa se case con Carlos, más por el papel que cumplió este en la guerra de independencia que por la voluntad de su hija, y, sobre todo, porque Carlos tiene al menos algo de dinero. Un detalle muy importante es que, pese a que no recibirán la fortuna de Leocadio, Nicomedes asegura que «Y en fin, aunque perdí mucho / en grano, negros y reses, / con el tal triunfo no escucho / la voz de mis intereses / y brindo por Ayacucho» (Pardo y Aliaga 593). Más allá de que los afroperuanos son vistos como animales o propiedades inanimadas, como algo apenas de valor de cambio, aquí el acto ilocutivo es aceptar el destino que eligieron en familia, mientras el perlocutivo persuade de que Carlos y la heroicidad militar patriota criolla que representa, es mejor que Leocadio y su dinero. Así, por un momento, Nicomedes aparece como un personaje que prefiere la gloria patriota de un héroe al dinero, rompiendo el estereotipo de los personajes avaros del costumbrismo. Y de otro lado, se presenta la victoria de lo patriota republicano asociado a la juventud, lo nuevo, por sobre lo virreinal, asociado a la vejez, lo antiguo.

Los diálogos finales se refieren de manera mucho más concreta a los significados de la independencia y los ideales de la república. Cuando el mismo Leocadio acepta su destino, empiezan las loas que vinculan al militar y su amor con el Perú y el patriotismo. Juan dice que «Fue el Perú, que al fundar su bienandanza, / como a él hizo a otros pueblos soberanos, / cuando caer miraban sus manos / la capa exhausta de la esperanza» (Pardo y Aliaga 587). De esta manera coloca al Perú en el centro del americanismo⁸⁵.

Por el lado patriota, Mariñan pide gloria para Carlos, y este responde en una idea de unidad americana universal: «Eso es burlarse de mí: / ¿gloria a un triste subalterno? // Gloria a los que la adquirieron: a las legiones peruanas / que en Ayacucho vencieron / con las legiones hermanas / que con ellos combatieron» (Pardo y Aliaga 589), en una

⁸⁵ Una idea bastante extendida entre historiadores peruanos y latinoamericanos es que solo con la independencia del Perú se garantizaba la autonomía de la región, al ser este el centro del poder virreinal, lo que da realce al triunfo en la batalla de Ayacucho. Creemos que esta idea aparece claramente en la obra de Pardo.

perspectiva americanista. A su vez, del lado de los exaliados de los realistas, Leocadio dice, antes de la boda: «Desde entonces en derrota / vi mi cariño a la Iberia. / Desde entonces a la nota, / con la decisión más seria, / aspiro de gran patriota. // Y como mi aniversario / unió al de Ayacucho, Dios, / lo que da por corolario, / que común sea a los dos / el Santo del calendario» (Pardo y Aliaga 591). Así, Leocadio se convierte en simpatizante de la república, mientras la obra busca persuadir de que las ideas virreinales antiguas son compatibles con la república. La unidad trasciende el continente e integra a España, de manera sutil⁸⁶. De esta manera, se produce una reconciliación con los españoles, en un intento de reconciliación con el orden virreinal y sus valores, que parecen todos comunes. La *gente decente* resuelve los problemas y se reconcilia de manera ordenada y amable.

Estas operaciones de exclusión son una constante en la obra de Pardo y Aliaga. Smith (2009b) estudia dos de sus poemas contra los afrodescendientes, «A la Beata» y «El Tamalero», en los cuales se exagera estereotipos negros para atacar a un enemigo literario. A su vez, analiza dos poemas antijudíos, «La nariz» y «Bilis narices», dentro de una serie en la cual ataca al fiscal Manuel Antonio Colmenares, con una exageración de rasgos físicos. Smith (2009b) considera que Pardo y Aliaga representa al Otro racial o étnico, es decir, los sujetos no blancos criollos, para producir asombro y repugnancia, para excluirlos de la sociedad, pero, al mismo tiempo, para construir la idea de un Perú blanco. Afirma que «La nación imaginada por Pardo y Aliaga era un colectivo regido por la razón y la capacidad intelectual, deseosa de progreso y modernización al estilo europeo, una nación donde los cuerpos, almas y mentes manchados de los negros y los judíos no tenían cabida» (Smith 2009b, 114).

En general, en los textos de Pardo y Aliaga, como asegura Velázquez, «Se concede voz al esclavo y se le representa verosímilmente, pero siguen operando los procesos de deshumanización» (122). A su vez, añade Velázquez que desde los procesos por la independencia hasta la República Aristocrática (1895), desciende dramáticamente la población afrodescendiente, y «la cultura afroperuana de signo de la barbarie se convierte gradualmente y mediante una serie de mixtificaciones en un elemento distintivo de lo

⁸⁶ Hay una única imprecación contra España, en palabras de Mariñán, el militar más radical: «Y que por fin con el brío / con que en la lid vencedores / rompimos el cetro impío / de los godos opresores» (Pardo y Aliaga 590).

criollo popular» (Velázquez 19). Apreciamos que estos cambios no se perciben en los diferentes personajes afroperuanos de las piezas estudiadas del siglo XIX. Esto porque con la estética romántica los afroperuanos desaparecerían de las obras sobre la independencia, en la estética realista aparecerían a cuentagotas en una pretensión más verosímil, y solo en el teatro contemporáneo veríamos esa evolución hacia lo popular criollo.

Por otro lado, Velázquez considera al afroperuano como el *otro* más significativo de la república peruana hasta la Guerra del Pacífico en 1879. Estamos de acuerdo con ello, pues son décadas en que se percibió a lo indígena como algo más cercano, al menos en el pasado incaico, como se apreciará en la estética romántica, hasta el replanteo del papel de los indígenas producto de esta guerra. Mientras tanto, en el siglo XIX, afirma Velázquez que

El personaje esclavo no aparece como un sujeto definido en relación con un objeto de deseo, sino como un nexo, un intermediario que porta y transmite signos que pertenecen a la élite criolla limeña. Cuando son configurados como agentes que obtienen su objeto de deseo, convirtiéndose en protagonistas del recorrido narrativo, el desenlace los sanciona violentamente porque siempre desean lo prohibido (Gorriti, Casós, Lavalle, Palma)» (190).

Si bien el otro dramaturgo emblemático del costumbrismo tendría una mirada muy diferente sobre lo afroperuano, no escaparía de configurarlos según sus objetos de deseo.

3.2.3 Manuel Ascencio Segura

Segura nació en Lima en 1805 y murió en esa misma ciudad en 1871. Hijo de un teniente del ejército español, también hizo carrera militar, y combatió al lado de su padre, en el bando virreinal, en la batalla de Ayacucho. Ya en la era republicana, llegó a ser teniente coronel de la Guardia Nacional, mientras desarrolló su carrera como periodista en diarios como *El Comercio* y *La Bolsa*, donde publicó destacados artículos de costumbres. En 1842 dejó la vida militar También participó en política, y llegó a ser diputado por la región

Loreto en 1860, durante dos años, aunque parece que no fue elegido democráticamente (Segura 2005).

Se le reconoce junto a Pardo y Aliaga como uno de los fundadores del teatro peruano. Un tema recurrente en su dramaturgia es el de padres que quieren casar a sus hijas con alguien adinerado, mientras las hijas están enamoradas de una persona más joven y que se piensa es pobre. A diferencia de lo que ocurre en las obras de Pardo y Aliaga, sus personajes son de clase media y sus historias tienen desarrollos diferentes. A su vez, varias de las piezas de Segura son críticas a la autoridad militar.

Velázquez (en Segura 2017) compara a Pardo y Aliaga con Segura. Apunta que el primero es europeísta, aristocrático, autoritario, hispano colonialista⁸⁷ con ausencia de voces populares, mientras el segundo es nacionalista, popular, democrático, mestizo criollo e inserta giros populares. En cambio, propone que los textos de Segura marcan la oralidad de palabras mal pronunciadas con cursivas, como *afusilado* por fusilado o *gutifarra* por butifarra). Y afirma Velázquez que «Segura incorpora las voces populares; pero no las integra plenamente al discurso, sino que las distingue del resto de palabras convencionales» (Segura 2017, 298), como se aprecia en ese uso de las cursivas en los textos originales. Pese a esta diferencia, todos sus personajes utilizan un habla coloquial, mientras en las obras de Pardo y Aliaga solo emplean las criadas afroperuanas tienen un habla particular.

Una de las obras más conocidas de Segura es *Ña Catita* (una versión en tres actos de 1845 y otra ampliada a cuatro de 1856 que comentaremos ahora). La protagonista, que da nombre a la pieza, es una anciana mestiza que hace de celestina en una familia de clase media limeña. En esos enredos, don Alejo, un hombre arrogante y supuestamente adinerado, desea casarse con Juliana, quien prefiere a Manuel, un joven de ideales nobles que no tiene abolengo y, aunque no queda claro, podría ser mestizo. Si Manuel representa a la juventud idealista, Alejo representa a los antiguos modales virreinales. Pese a que los padres de Juliana, Jesús y Rufina, intentan convencerla de casarse con Alejo, se descubre que este en verdad es pobre y solo entonces permiten que se case con Manuel.

⁸⁷ Creemos, sin embargo, que la posición de Pardo y Aliaga era más ambigua, como se percibe en algunos poemas celebratorios de la independencia y el final de *Don Leocadio...*, que celebra la república.

La criada de la casa, Mercedes, funciona como consejera de Juliana, a quien ve como a una hija y busca su bienestar. De Mercedes solo se dice que es negra, y todos los personajes salvo Juliana y Manuel la tratan con insultos animalizantes.

Estamos de acuerdo con Smith (2009a) cuando afirma que, en esta pieza, si bien los personajes son de clase media, aparece también la sombra de la exclusión. La burguesía urbana en los personajes prefiere huir del mestizaje para proteger su honra, su ser *gente decente*. El personaje de Catita es visto como manchado racialmente y peligroso, y reconoce los prejuicios que se ciñen sobre ella, por lo cual, para defenderse, intenta que se reconozca su fe cristiana. De esta manera, concordamos en que, de acuerdo con este texto, las instituciones del siglo XIX están marcadas por la idea de pureza de sangre y el fenotipo blanco: «Her insistence indicates an urgency to be accepted by the members of Jesús' household, just as it reminds us that colonial institutions like blood purity still played a significant role in the mid-nineteenth century» (Smith 2009a, 113-114)⁸⁸.

Dos piezas de Segura abordan aspectos de la independencia. En *El Sargento Canuto* (2017, original de 1839), aparecen personajes de clase media que trabajan en diversos oficios, a diferencia de los de Pardo y Aliaga que son rentistas. Al igual que en las obras de Pardo, esta pieza se ambienta en el interior de una vivienda, aunque no tan *decentemente amueblada*.

En la obra, Canuto, un exsoldado patriota que combatió en Ayacucho, quiere casarse con una joven, Jacoba, haciéndose pasar por adinerado —argumento que vimos en *Ña Catita*, *La Pepa* y otras comedias de Segura—, pero ella desea casarse con el joven Pulido.

Canuto recuerda frecuentemente episodios de la guerra de la independencia, donde participó en el bando patriota. Galantea a Jacoba en la quinta escena con esos recuerdos, infructuosamente. A su vez, Sempronio, el padre de Jacoba, amigo del militar, es un gran taurófilo, y recuerda las corridas de toros antiguas, sobre todo en la escena 2. Un detalle marca a Canuto como antiespañol y patriota, cuando este dice «¡Vayan a un demonio todos,

⁸⁸ Asimismo, asegura Smith (2009a) que en las piezas de Segura se aprecian los conflictos económicos de la época, con prejuicios negativos sobre los chinos y los judíos, por lo cual le resulta sorprendente que escoja como protagonista de esta obra a una viuda empobrecida y mestiza como Catita.

/ los toros y toreadores, / y también los defensores / de esa diversión de godos, / pues estoy fresco!» (Segura 2017, 226).

El balance en esa relación cómica pero tensa entre ambos hombres nos parece una metáfora caricaturizada de los simpatizantes del virreinato y su relación con los republicanos. Sin embargo, ser republicano no exime a Canuto de prejuicios racistas, como se ve en sus frases contra los afroperuanos, por ejemplo, «Canastos! desaire tanto / no lo aguantara ni un negro; / la moza se me da un canto» (Segura 2017, 269), o «Mire usted; cada galón / nos cuesta a nosotros, suegro, / sudar lo mismo que un negro / que trabaja en el galpón» (Segura 2017, 274). A su vez, Canuto acusa a Pulido de salir con una mulata, Ña Aguedita, como si esto fuera un demérito mayor a la infidelidad. Y no queda claro si Pulido es o no un afrodescendiente, pero Nicolasa, la hermana de Jacoba, se indigna ante las palabras de Canuto⁸⁹.

Para Velázquez (en Segura, 2017), los personajes de esta obra no dialogan entre sí. Recordamos la escena dos entre Sempronio hablando en código de toros y Canuto en códigos militares, cada uno recordando su pasado sin prestarle atención al otro. Más adelante, Jacoba y Pulido nunca hablan de su amor entre ellos, siempre son otros los que debaten el futuro de ella. Así, Velázquez concluye que

Esta incomunicación, identificada en el plano discursivo con la convivencia de múltiples lenguajes que no se vinculan entre sí, formaliza de manera eficiente la sociedad limeña durante los años posteriores a la independencia... La incomunicación en la esfera privada y el desastre en la esfera pública son metáforas que formalizan simbólicamente los lentos y dolorosos procesos de constitución de una nación peruana en el siglo XIX (Segura 2017, 299).

Canuto alardea demasiado, reta a Pulido a un duelo y, aunque se arrepiente, después lleva a su subordinado Cazoleta para que se encargue de Pulido, pero le quitan el arma y el duelo no se celebra. La caricatura del militar es así exagerada y cómica.

⁸⁹ Tanto Canuto como Sempronio repiten frases racistas contra judíos y musulmanes, pero nunca contra indígenas.

Al final, Sempronio, convencido de que Canuto lo engañó pretendiéndose más adinerado de lo que es, quiere casar a Jacoba con Pulido, y a Nicolasa con Juan, otro joven. Sin embargo, se pone de realce el poder femenino, cuando en el último diálogo Nicolasa dice «Vamos, Jacoba, a dormir / que tenemos que reír / mucho de esta bufonada» (Segura 2017, 278). Es importante cómo aun cuando su opinión no haya sido incluida durante toda la obra, Nicolasa tenga la última palabra. Y quedan fuera de escena las posibles reacciones de sus padres ante esa afrenta, en la ligereza de la comedia. No consideramos que esto ponga de realce el poder de decisión de la mujer, pero sin duda es un matiz interesante en el humor respecto a la rigidez del neoclasicismo previo.

Sin embargo, en una comparación sencilla, encontramos la misma necesidad de los patriarcas familiares de controlar el destino de sus hijas en Segura y Pardo. Es una visión de la mujer como ente a ser tutelado propio de la época, como apreciamos también en los incas de la nobleza que desean controlar el destino de sus hijas en las piezas incaístas.

La segunda obra de Segura que nos compete es *La Espía* (original de 1854, para esta tesis tomaremos una edición de 2005), que, si bien mantiene el humor y la crítica del costumbrismo, no se ambienta ni en el presente ni en un área urbana como es usual en el teatro peruano. Se ambienta un día después de la batalla de Ayacucho, en Ocros, un pequeño pueblo cercano al escenario de guerra, y las acciones se desarrollan en menos de veinticuatro horas.

La pieza se inicia con una queja sobre la situación del pueblo, no por la guerra sino como una constante en el pueblo mismo. Dice Petuca en el primer diálogo, «Tan harta estoy de este pueblo / y de todos sus vecinos / que me parece que aquí / estoy viviendo hace un siglo. / Diera un ojo de la cara / por poder volverme hoy mismo / a Huamanga. ¡Pero qué!, / si es casa del enemigo» (Segura 2005, 189). Este detalle revela un origen social diferente de la familia de Petuca y su sobrina María, la protagonista. Ambas parecen ser de la ciudad y haber salido de allí, probablemente por la guerra, y marcan su posición patriota sincera, ya que se menciona a Huamanga, tomada por los españoles, como *casa del enemigo*. Son los personajes más sensatos e inteligentes de la obra, y es María quien lleva la acción dramática con sus decisiones.

Petuca y María no guardan ningún respeto por la autoridad, en claro efecto cómico, y ridiculizan la cobardía masculina, aunque siempre para sí y para el público. Esto es, que deben manejar de manera discreta a los hombres, quienes tienen el poder nominal. Así, las mujeres critican a los hombres ridiculizándolos, pero siempre en voz baja, representado en los diálogos por estar entre paréntesis. Petuca le dice al Alcalde: «(¡Habría hombre más flojonazo!)» (Segura 2005, 189) y «(¡Flojonazo!)» (Segura 2005, 203). El representarlo como flojo lo ridiculiza no solo por no tener capacidad de liderazgo, sino con un defecto que disminuye su masculinidad. A su vez, María dice en voz baja: «(¡Maricones!)», y Petuca responde también casi en silencio: «(Le diera yo mi pollera y tomara sus calzones)». Es otro matiz donde el liderazgo femenino se produce desde fuera de las posiciones de poder, pero mimetizándose con lo asumido como masculino. Ellas reivindican su valentía como un atributo que, en el horizonte de sentido de su tiempo, debería ser de hombres.

El argumento tiene dos conflictos. En el primero, el alcalde, un regidor y Petuca, los tres probablemente de rasgos indígenas aunque su habla es idéntica a la de los europeos, se enteran de que un grupo de españoles ha llegado al pueblo y no saben qué hacer. El alcalde piensa en encarcelarlos, pero desiste de hacerlo pensando que el ejército español podría tomar represalias. «A mí nadie me aventaja / en ardor y en patriotismo, / pero no es bueno exponerse, / así nomás, por caprichos» (Segura 2005, 190). De las frases épicas de las obras neoclasicistas pasamos a la caricatura del patriotismo. Sin un contexto de guerra, es posible hacer comedia sobre las conveniencias personales durante el conflicto.

Petuca y María son quienes más intención tienen de enfrentar a los españoles. María siente deseos de venganza, pues piensa que militares virreinales mataron a su madre. Así, María acepta el plan de espiar a los españoles Aguilera y Fernando, de quien se piensa son generales, pero en verdad son sargentos. Este último se enamora de María y le coquetea, y la relación de estos será el segundo conflicto, el que hace avanzar la obra. Aunque no hay una descripción física ni por habla de las características de los personajes, Aguilera dice de María, en voz baja «No parece de la sierra» (Segura 2005, 195), refiriéndose a que no tiene rasgos indígenas. Este detalle perdido en los diálogos nos parece de suma importancia, pues es como si la obra permitiera el mestizaje porque ella no es un gran Otro, sino que es probable que tenga rasgos occidentales.

Mientras van enamorándose, María rechaza un abrazo de Fernando, pero se sonroja ante su galantería y acepta sus coqueteos, aunque no le confiesa su nombre real. Más adelante, le pide que le revele una carta que él venía escribiendo, con el pretexto de que cree que es para otra mujer, en un ataque de celos que no puede decirse cuán fingido es, pues le miente diciéndole que no sabe leer. Al leer la carta en voz alta, Fernando la hace pasar como una orden donde se dispone que nadie salga a la calle en ese pueblo durante la estancia de la guarnición, que será de dos meses o más. María le permite tomarle la mano. No obstante, ella sí es alfabeta, así que puede leer la carta verdadera, en la cual Fernando anuncia al ejército español que huirían la mañana siguiente a la región de Cuzco. Ante eso, María va a contarle esos hechos al alcalde, pero este no se arriesga a arrestarlos.

María sí se enfrenta al alcalde sin temor. El alcalde no la escucha, en cambio decide escribir una carta donde miente diciendo que dirigió al pueblo en un enfrentamiento contra quinientos cincuenta españoles, buscando aprobación y premios del alto mando militar patriota —guiño a la corrupción del tiempo en que la obra fue publicada, de que los ideales se subordinan al beneficio personal—, y promete capturar a los españoles por la mañana.

Más adelante, el alcalde insinúa sus intenciones de casarse con María, cuando se refiere al dinero que espera recibir por fingir haber enfrentado a muchos más españoles de los que están en el pueblo, y le dice a esta «Pero un buen dote pillaremos. Y como has de ser mi esposa...», a lo cual María replica «¡Eso! (Se verá despacio)» (Segura 2005, 203). María logra engañar al alcalde que la vio besar a Fernando, diciéndole que «fue solo una escena cómica / y que estaba ejecutando mi papel de ESPÍA» (Segura 2005, 210). Esto no se desarrollará como triángulo amoroso. El alcalde es un personaje cómico que no representa peligro alguno para el romance original, y más bien se le ridiculiza al burlarse de sus pretensiones.

Como clara protagonista, María también demuestra sentimientos por Fernando en un monólogo:

Por una loca esperanza / la idea casi renuncia / de mi empeñada venganza, / aunque
aquí, de desconfianza, / tenía no sé qué anuncio. / Pero mi infausto destino / me arrastraba
hasta el infiel, / y puesto el pie en el camino / iba a hacer un desatino / cuando leí ese papel.

/ En fin, si él tuvo el intento de seducirme y burlarme, / yo ya en mi pecho no siento / el menor remordimiento / al insistir en vengarme (Segura 2005, 199).

De esta forma, la acción gradualmente introduce el dilema de los rencores colectivos contra los afectos individuales. Rebuscando entre las cosas de Fernando, María descubre una carta cuya letra reconoce: es de su madre, quien sigue viva pues afirma haber sido atacada en su pueblo por montoneros saqueadores del bando patriota, después llegaron los españoles y continuaron el saqueo, pero su vida fue salvada por un soldado español, quien no es otro sino Fernando. Por eso María le pide perdón y hace de espía doble al contarle el plan del alcalde.

Por otro lado, Fernando demuestra lealtad a sus compañeros y no acepta la idea de María de huir él solo, prefiere continuar con sus soldados. Aguilera se queja de la volubilidad de los civiles en el área: «Si la victoria brillara en nuestros pendones, / a otros llamarían ladrones» (Segura 2005, 207). Este detalle histórico rompe la versión maniquea del español villano que fue habitual en el teatro durante las guerras por la independencia. Y representa que el bando patriota no necesariamente era el más popular durante el conflicto.

A continuación, ocurre un juego de espejos, pues Fernando y María deciden separarse por lealtad a sus bandos, y son el alcalde y el regidor quienes los espían, pero no escuchan toda la conversación y creen el descargo de María de que sus besos de despedida fueron parte de su rutina como espía. Retomando la idea de Velázquez (en Segura 2017) sobre la incomunicación, clásica en la comedia, en este caso se da por diferencias en la forma de ver al Otro, que revelan, como los entremeses andinos vistos en el Capítulo 1, lo complejo de esta sociedad, pese a que muy probablemente Segura no conociera bien la diversidad de las castas.

María tiene su propio plan. Manipula al alcalde para tocar la campana por la mañana y así alertar a los españoles, para que estos puedan huir y evitar la batalla, y enviar la carta al nuevo gobierno republicano diciendo que los hicieron retirarse tras una lucha ardua. Sin embargo, Aguilera asalta el campanario y secuestra a María para llevarla a España, contra su voluntad. La tensión crece con el arribo inminente de montoneros patriotas para matarlos, pero cuando estos llegan, demuestran una actitud pacífica. En ese

momento, María está dispuesta a irse a España con Fernando, sin que le importe la oposición del Alcalde.

Cuando el Jefe patriota revela que todos los españoles pueden quedarse en la nueva república sin represalias, María pregunta «Fernando, ¿qué dices? Habla». Fernando retruca «Yo no tengo otro deseo / que darte gusto. Si quieres / ir a España, nos iremos; / si acaso quieres quedarte, / también estoy pronto a hacerlo. / Lo que te agrada me agrada, / lo que quieras, eso quiero». María pide, incapaz de dejar explícito su deseo, «Fernando, mi pobre madre... / desearía...» y Fernando acepta al decir «Te comprendo. / Te conduciré a sus brazos / y con ella viviremos. / Y si el amigo Aguilera quisiera favorecernos...», lo que acepta María diciendo «Partiríamos con él / de un pan que nos diera el cielo» (Segura 2005, 221). La lealtad al amigo militar es compartida por María. Esta no debe esforzarse en convencer a Fernando del lugar donde vivirán. Se trata de un enlace horizontal, sin una posición de poder dominante en la pareja, algo sumamente extraño en la literatura de la época.

Las vivas del final incluyen hasta a los personajes cómicos, con propaganda clara en frases que funcionan como conclusiones, como una exaltación del patriotismo. El Regidor dice «¡Qué viva la patria!», el Pueblo responde «¡Viva!», mientras el Jefe propone «¡Soldados, qué viva el pueblo!», y estos contestan «¡Qué viva». El Jefe ordena «¡Corneta, marcha! / Felicidad, caballeros!», y los soldados responden «¡Viva el Perú independiente!», para que el pueblo culmine con la viva militarista «¡Gloria y honor al Ejército!» (Segura 2005, 222).

Esta pieza tiene un argumento muy diferente a los de las obras vistas anteriormente en esta tesis. Primero, se presentan abusos de ambos bandos, patriota y español. Más adelante aparecen personajes españoles dignos y leales. A su vez, los montoneros, el lado más indígena del bando patriota, aparecen finalmente en escena, y aunque son indistinguibles de los demás personajes sin peculiaridades de etnia o cultura, son presentados como civilizados.

Asimismo, María, el personaje femenino, si bien no es tomado en cuenta en un inicio por la autoridad local, es la inteligente, la poderosa, y finalmente la que guía las

acciones. Incluso ella escoge el futuro de Fernando. Esto nos hace discrepar de Smith (2009a) cuando asegura que

Segura creates characters who do not conform to racial purity in the way that Pardo's characters do; however, this does not mean that he advocated equal rights for those of African, indigenous, or mixed descent. In his comedies, mestizaje may be a more prominent part of reality in some respects, but it is still scorned and called to attention (141-142).

No estamos de acuerdo porque en *La Espía* encontramos como conflicto central al mestizaje celebrado incluso en un matrimonio. No obstante, es probable que ese *no parecer de la sierra* de María sea la clave que hace concebible el enlace sin que los demás personajes lo critiquen o por lo menos mencionen que es extraño.

Es precisa una digresión. La última pieza de Segura es *Las tres viudas* (1862), que trasciende el costumbrismo por construir personajes más complejos y una elaboración de las acciones más profunda a la vez que sutil. En el Capítulo 5 analizaremos un montaje de 2015 de esta pieza, que adapta el texto ambientando la acción durante las celebraciones por el centenario de la independencia del Perú.

3.3. CUESTIONAMIENTOS A LA MIRADA CRIOLLA

La política peruana se estabilizaría en la década de 1850, cuando por primera vez un presidente, Ramón Castilla, pudo completar su periodo en el poder, y su sucesor, José Rufino Echenique, fue el primer presidente proclamado por elecciones democráticas. En estas décadas llegaron masivamente inmigrantes chinos, en condiciones deplorables, similares a las de la esclavitud.

Los inmigrantes chinos trabajaban en haciendas azucareras, construcción de vías de comunicación y en la explotación del guano de las islas, producto exportado como fertilizante. El Estado peruano aplicó diferentes políticas de impuestos o arrendamiento

para la rentable extracción guanera, lo cual generó un caudal suficiente para desarrollar obras públicas. Se vivía un auge económico.

Ante ello, en 1864, una expedición naval española invadió las islas de Chincha, ricas en guano, generando inestabilidad política otra vez, así como una guerra de pocos enfrentamientos que culminaría el 2 de mayo de 1866, cuando la armada española intentó tomar el puerto del Callao y fue derrotada definitivamente. No obstante, el terremoto político se prolongaría, y Perú tendría cinco presidentes solo durante el año 1868. A partir de esta fecha se realizarán nuevas obras públicas, como ferrocarriles y edificios estatales.

Sobre las relaciones entre Perú y España, Holguín (2017) afirma que para permanecer en el Perú los ciudadanos españoles debieron obtener permisos especiales o cartas de naturaleza hasta la década de 1830 y 1840, y después de ello la cantidad de españoles en el Perú no aumentaría en proporción significativa. Estos países solo establecieron relaciones diplomáticas sin condiciones en 1879. En el Perú todavía permanecían los rencores de guerra y la necesidad criolla de marcar su distancia con España en un ambiente antihispano, con pocas excepciones, como la fascinación por su literatura. Por ejemplo, se reproducían textos románticos de la *Revista de Madrid* o la *Revista Española de Ambos Mundos* en el diario *El Comercio* de Lima.

Rojas y Zapata (2013) recuerdan que en la segunda mitad del siglo XIX hasta la mitad del siglo XX existieron dos modos de racismo en el Perú. El primero seguía las ideas del religioso Bartolomé Herrera, quien consideraba que el indígena no tenía desarrollada una conciencia política y por eso no merecía el derecho a voto. Este prevalecería en el sistema electoral, y serviría como base para evitar la incorporación del indígena en la vida política. El segundo fue el racismo científico, propuesto por Gustave Le Bon, que pensaba que las razas tenían atributos intelectuales desiguales⁹⁰. Estas ideas llegarían incluso al siglo XX en pensadores latinoamericanos como Carlos Bunge y Alcides Arguedas, quienes

⁹⁰ Cabe destacar que en el siglo XIX los valores de Kant justifican el racismo y el colonialismo al afirmar que solo la raza blanca tenía a los principios de igualdad como característica hereditaria. Asimismo, en estas décadas surgen corrientes poligenistas, que aseguran que cada raza tuvo un origen distinto. O, por otro lado, la craneometría de Cesare Lombroso, quien en *L'Uomo delinquente* (1876) considera que cada persona está determinada por tendencias innatas, observables en sus rasgos físicos, aunque también considera que influyen aspectos climáticos, socioeconómicos y culturales. Ambas teorías consideran que las razas son como son por condiciones hereditarias.

tuvieron posturas que discriminaban a lo indígena, y llegaron a pedir favorecer la inmigración europea para, en sus argumentos, «mejorar la raza».

Portocarrero (2007) recuerda la exclusión de los indígenas pese a ser la mayoría de la población:

A mediados del siglo XIX, el mundo criollo, pese a su insignificancia demográfica (de acuerdo al censo de 1876 era un país andino y rural, Lima no tenía ni cien mil habitantes, es decir, representaba el 4% de la población total), se asume como la encarnación del Perú (381).

Acto seguido, Portocarrero (2007) afirma que, para la mirada criolla, la problemática *redención* del indígena tendría que hallarse solo en su educación y occidentalización. Es decir, en la desaparición de su cultura. Añade que el mundo criollo idealizó el pasado inca, pero, al mismo tiempo, consideraba que esta grandeza incaica había desaparecido por la Conquista, la crueldad española y el exceso de trabajo, condiciones que, argumentaban, degeneraron a los indígenas contemporáneos, proceso negativo que continuó por las fiestas populares y el alcohol. Sin embargo, el mundo criollo también veía al periodo colonial como una época de quietud social y de fusión de culturas, donde se formó el Perú. Ante esto, Portocarrero (2007) asegura que la narrativa criolla va evidenciando sus límites al buscar lo extranjero y negar su pasado indígena. Así, afirma que la primera narrativa criolla sufre de autodesprecio y por ello no le era posible elaborar narrativas nacionales⁹¹.

Emergería entonces otra narrativa, donde destaca la figura de Sebastián Lorente. Aunque en sus *Pensamientos sobre el Perú* (1855) opina en contra de los indígenas, considerándolos, entre otros adjetivos, «indolentes», «cobardes», «ignorantes», «incapaces», «rateros» o «salvajes sin dios», puede verse el cambio en la elaboración de sus prejuicios en su *Historia de la civilización peruana* (1879), donde presenta ya un análisis

⁹¹ Por otro lado, afirma que, desde el mundo indígena, en su desprecio por lo criollo, se ve el mismo proceso a la inversa: «Al extranjeroizar lo criollo, al satanizar lo foráneo, la “idea crítica” da lugar a una identidad mutilada e imposible. En realidad, se reivindica una anacrónica pureza andina» (Portocarrero 2007, 389).

positivista, que analiza la influencia del clima y la historia en las razas, aunque no de manera determinista.

En este texto, empleando fuentes de cronistas coloniales como Blas Valera, Lorente define el pasado prehispánico estudiando a los incas, a quienes considera un gran imperio organizado, constructor y productor de bellas artes⁹². Interpreta que las religiones prehispánicas, incluso el culto monoteísta al sol, eran primitivas, pero también que este mundo prehispánico fue una civilización solidaria en la cual, al momento de la conquista, se gozaba de un bienestar superior al de los países europeos. De esta manera, idealiza el pasado, pero a partir de una investigación sobre este, con datos, hallazgos arqueológicos y fuentes literarias. Sobre el presente indígena, considera a los peruanos, sean costeños o andinos, como de tamaño proporcionado, y distingue vagamente pueblos como los chankas, los wankas o los collas⁹³, sin criticarlos ni considerarlos inferiores.

Turner (2009) investiga los elementos literarios y conceptuales que construyen la idea de que Perú es un colectivo singular y genético, en el sentido de que puede reproducir una historia común desde su pasado. Esto es, analiza la repetición de palabras como *Perú* o *peruanos*, y lo que estas significan (113-114). Propone que la peruanidad se inicia con los relatos de Sebastián Lorente sobre los incas. Considera que Lorente interpreta al progreso no como algo que llega con la conquista o la Europa moderna, sino como la renovación histórica del «nombre primitivo» del Perú en «la nueva nación» peruana germinada por la cultura virreinal tras la conquista (Turner 150). A su vez, considera este un giro importante en la percepción de lo peruano, pues, a diferencia del mundo criollo de las primeras décadas republicanas, Lorente comienza a indagar sinceramente en el pasado:

⁹² En general, los primeros historiadores republicanos entendieron todo el pasado prehispánico como parte de la cultura inca. Solo en el siglo XX, tras importantes descubrimientos arqueológicos, se intentaría comprender a las otras culturas prehispánicas, y se vería la diversidad cultural y política del continente antes de la llegada de los españoles.

⁹³ No obstante, Lorente no clasifica por razas sino por pueblos (civilizaciones). Por ejemplo, considera a los tártaros como un pueblo con poder más físico que moral, cuya grandeza desapareció ante el surgimiento de la industria, y a los árabes y judíos como de gran influencia en el mundo civilizado, pero asegura que perdieron su gran cultura por ser individualistas. Asimismo, afirma que los europeos eran los más adelantados del planeta, pues llevaron a nuevos niveles a Grecia y a Roma, trasladando después eso a India y América. Asegura que Europa y, en segundo lugar, América, estaban a la vanguardia de la civilización.

Frente a un indigenismo criollo que, durante el periodo inmediatamente posterior a la independencia, erigió una leyenda negra antiespañola sobre el “coloniaje”, en efecto convirtiéndolo en “un paréntesis retrógrado y letárgico” en el desarrollo nacional del Perú, Lorente defendió una visión filosófica del desarrollo histórico de la civilización peruana. Tal visión historicista jamás pudo admitir una negación tan “superficial” y “cínica” en la larga historia de la civilización del pueblo peruano (Thurner 152).

Para Thurner, es a partir de Lorente que se rompe la idea del glorioso pasado inca y el miserable presente del indígena. A su vez, menciona la relevancia de los descubrimientos arqueológicos y de sitios prehispánicos como La puerta del sol, estudiados por intelectuales, así como representaciones artísticas de emperadores peruanos o incas hechas por artistas del siglo XIX, pues estos estudios defienden la idea de que Perú es un país de larga historia. Añade Thurner que Lorente comprendió que la nueva Edad de las Revoluciones suponía una nueva poética histórica del pueblo y para el pueblo (117).

Si la vida republicana, en teoría, debía proponer la posibilidad de construir una identidad propia, creando ciudadanos libres que al conocer su historia pudieran decidir sus destinos, para Thurner esto solo fue posible gracias a la generación de Lorente y sus ideas liberales. Aparecerían ideas en defensa de la cultura indígena, y aun hechos concretos, como cuando en 1867 Juan Bustamante Dueñas, puneño que había sido congresista, funda en Lima la Sociedad de Amigos de los Indios⁹⁴.

3.4. EL ROMANTICISMO. NUEVAS MIRADAS HACIA EL PASADO

A pocas décadas de la proclamación de la independencia, llega con fuerza a América Latina la corriente del romanticismo, con su exaltación del pasado heroico, y una estética y temática que podía apuntalar una identidad nacional. Martel Paredes (2011) nos recuerda que el romanticismo tiene origen en Francia en el siglo XVIII, como respuesta a la tradición grecolatina y al racionalismo, de autores pobres con nostalgia por una aristocracia ida.

⁹⁴ Esta visión optimista cambiaría con la crisis económica y la Guerra del Pacífico, y tomaría matices más complejos tanto desde la mirada liberal como desde la conservadora.

Oviedo (1997) propone que el romanticismo europeo nace «contra una concepción normativa e inmutable del arte, y una exaltación de las potencias de la fantasía individual y de las formas con las que el pueblo se expresa artísticamente» (14).

No obstante, a diferencia de lo ocurrido en Europa, en el Perú, dice Martel Paredes, el romanticismo «floreció en medio de tranquila protección, época de prosperidad y bonanza» (84). Para Oviedo (1997), el romanticismo en América es muy diferente al europeo, pues «se da en procesos de emancipación y la fe en el liberalismo para existir como naciones» (14). Este romanticismo es, siempre en ideas de Oviedo (1997), un primer nacionalismo literario, movido por la «curiosidad por la historia y la exaltación de la naturaleza americana. Por un lado, *evocación*; por el otro, *descripción*» (16).

Otra diferencia que encuentra Oviedo (1997) es que

El historicismo romántico europeo había despertado el interés por el pasado como una fuente de motivos tradicionales, legendarios, misteriosos y heroicos; en América sirvió además para dar a las nuevas sociedades una noción de continuidad y pertenencia a un pasado (16)

Por su parte, Gálvez Acero (1988) concuerda con Oviedo, pues considera al romanticismo latinoamericano como un movimiento renovador que se acercó a temas locales en una mirada de larga duración:

Tras un periodo de inevitable imitación de modelos foráneos, el romanticismo hispanoamericano fue acentuando su personalidad sirviéndose de unos temas cada vez más propios: desde su pasado autóctono (indígena, colonial) hasta los acontecimientos de la lucha independentista (75).

Oviedo (1997) destaca del romanticismo americano virtudes como la renovación del lenguaje poético, el que hiciera popular al género novelístico, su amplitud de registros, y el «auge que otorgó al teatro como una de las formas de entretenimiento doctrinal» (17). Sin

embargo, cuestiona sus límites, pues cree que la mayoría del romanticismo hispanoamericano tuvo un carácter «imitativo y espurio» (17), pues «lo que domina en América será también un sentimentalismo enfático pero que no alcanza a brindar una visión» (18).

Los artículos de costumbres y las piezas de ficción costumbristas continuarían en boga en el Perú, pero con la llegada del romanticismo en la década de 1850, dejarían de ser la única estética dominante. Vara (2015) recuerda que los autores costumbristas y los románticos tempranos convivieron en un mismo contexto, en posiciones a veces antagónicas, mas tienen en común ser criollos y estar «envueltos en un mismo campo intelectual que los legitimaba e interrelacionaba bajo los mismos códigos estéticos e intereses culturales» (Vara 115).

Sobre la llegada del romanticismo al Perú, Oviedo (1997), considera que fue tardío y endeble, y sus frutos, poco memorables. Solo destaca a Ricardo Palma. A su vez, Holguín (2017) afirma que los románticos peruanos son el primer grupo de escritores «animados de ideales, estética, sentimientos, etc., semejantes y hasta comunes, lo que ha permitido hablar de la “generación romántica”, algo no muy exacto pues pertenecieron a más de una» (268). Así, se afirman no solo intentos aislados por acercarse al pasado prehispánico, sino una búsqueda programática en una estética que se identifique con este.

Para Fernández (1998), los románticos peruanos buscaron una Ilustración real y construir un país nuevo. Por ello, pese a que se sentían como europeos fuera de Europa, estos autores rompieron con los valores conservadores del romanticismo europeo. Afirma que los peruanos «lo hicieron suyo en la medida en que pudieron relacionar la nueva estética con la fe en el progreso, con la democracia e incluso con el socialismo, pero renegaron de él cuando lo identificaron con el catolicismo y con las evocaciones de la Edad Media» (Fernández 1998, 12-13).

Estos escritores, a quienes Ricardo Palma en su texto *La bohemia de mi tiempo* (1948, original de 1886) bautizaría como *bohemos*, eran lectores de Hugo, Chateaubriand o Lamartine, pero también de Espronceda, el Duque de Rivas y Zorrilla —el diario *El Comercio* reprodujo muchos sus poemas—, pues no existía prohibición alguna a los textos hispanos. Asimismo, de acuerdo con Esteban (2003), es notoria la influencia fundacional de

Bécquer en el romanticismo, no solo en el Perú, donde encuentra grandes lazos con Ricardo Palma, sino en toda América hispana, en autores como Martí.

En detalle, la poesía romántica en el Perú, para García Calderón (1938) nació con la independencia, en las elegías y cantos dolorosos por el amor perdido de Mariano Melgar, a quien analizamos en el capítulo 1, y, podríamos agregar, en el patriotismo de sus poemas. Como afirma Tamayo Vargas (en Palma 1948), en Melgar «se conjugan los ideales de libertad política y libertad literaria; busca los motivos vernaculares; y plantea al individuo dentro de una naturaleza» (Palma 1948, 12).

Figuroa (1991) asegura que el romanticismo en Hispanoamérica, al no tener un pasado medieval, buscó una lengua propia y un pasado americano en las raíces autóctonas y en lo cotidiano. Como consecuencia, aparecen en el escenario personajes de gran importancia —el indio, el gaucho y el negro— que se proyectarán en la literatura como «indianismo literario, literatura gauchesca y negroide» (Figuroa 45). No obstante, en las obras románticas peruanas no aparecerían personajes afrodescendientes y del mundo indígena solo se exploraría el pasado. Por otro lado, seguimos a Figuroa cuando afirma que durante el virreinato y aun en las primeras décadas de la república, el indio no es importante en la vida política y social, solo el indio noble, idílico, representado en el teatro, como el soberano Atahualpa, pero añadimos que durante el romanticismo aparecerían más personajes secundarios indígenas de la plebe, como los ya vistos en el costumbrismo.

Algunos ejemplos de lo comentado hasta ahora son el poema de José Arnaldo Márquez, «Leyendas peruanas» (en García Calderón 1938, publicado originalmente en *La Revista de Lima*, en 1862), en el cual usa a Manco Cápac, mítico primer soberano inca, como protagonista épico, como figura mágica y misteriosa que aparece para fundar un mundo, para civilizar gentes, en una lógica de fundación de una nación. Dice el poema:

todos los hijos nómadas y crueles / del bosque, la llanura y la montaña, / revestidos
de plumas y de pieles / en pintoresca muchedumbre extraña, // en torno acuden de este ser
divino / cuya voz los seduce y los encanta / más que del ave el melodioso trino / que en el
silencio de las selvas canta // Él les muestra la aurora en el Oriente / de claro sol el
resplandor bendice, / y en su lenguaje grave y elocuente / así a la turba prosternada dice: //

“Ese sol es mi padre: el que fecunda / el bosque, la montaña y la colina, / y con su brillo y su calor inunda / cuanto abarca esa esfera cristalina” (García Calderón 1938, 91).

Así, se reconoce a Manco Cápac como «hijo del cielo». Posteriormente, desarrolla la idea del amor fundador en su relación con su pareja Mama Ocllo, de carácter espiritual: «Juntos Manco y Ocllo, y en una alma / la de entreambos esposos confundida: / él, fuerza y genio; ella, piedad y calma, / su raza ven a la virtud nacida» (García Calderón 1938, 107). Es el amor fundacional de una nación, en este vínculo entre las relaciones amorosas y la formación de naciones. Y este es un origen prehispánico, actualizado.

Otro poema, «Al árbol de la quina», de Constantino Carrasco, presenta imágenes románticas a partir de la contemplación de la naturaleza, a la que se dota de humanidad y contenido simbólico. Este árbol forma parte del escudo nacional de Perú, y de la quina se produjeron medicamentos curativos antibióticos que antecedieron a la penicilina. Dice el poema: «Líbrese siempre de tormenta airada / tu frente perfumada; / y entre tus bellas flores / tejen su leve nido / colibríes y arpados ruiseñores» (García Calderón 1938, 220). De esta manera se apuntala la fuerza de un símbolo patrio, autóctono, cercano al patrimonio natural del mundo indígena.

Asimismo, en el panegírico «A la muerte de S.M. el rey Afonso XII», de Luis Benjamín Cisneros, apreciamos una reconciliación con España, una reafirmación de la herencia cultural que presenta a España como una tierra de historia grande, sin negar la soberanía americana. La sangre es el elemento de la guerra independentista que los une, pero con el militarismo enfocado en España:

No eres tú quien oía / la baja adulación sin que encontrara / desdén o burla en tu mirada fría; / mas cuando franco y afectuoso el hijo / de americano pueblo / iba en i a saludar tu estirpe gregaria / brotaba en tu semblante la alegría, / comprendías el gozo / del que, súbdito ayer y hoy soberano / estrechaba en la suya / tu noble, augusta y generosa mano // ... ¿Qué importa que las jóvenes naciones / en cuyas venas hierve / sangre de España bajo el sol de América / ostentan sus variados pabellones / por tierra y mar en la extensión esférica / si hay uno que a los vástagos / a la madre es común, si hay una sola /

bandera que, cubierta / del prestigioso polvo de los siglos / el mundo admira y teme / doquiera que tremola / y es lábaro de amor y de esperanza / para todos sus hijos: la española? (García Calderón 1938, 197-198).

Para Porrás Barrenechea (1969), el romanticismo se deja sentir sobre todo en el teatro, con exitosas obras que evocan de manera exótica el medioevo, como las de Nicolás Corpancho (Lima, 1830 – Mar Caribe, 1863). Aunque no nos detendremos mucho en este autor, pues no ha sobrevivido ningún texto teatral suyo relacionado con la historia del Perú, cabría mencionar su obra, al ser uno de los primeros románticos, cronista de viajes, liberal, americanista y republicano, y porque nos da una idea general sobre este periodo.

En la poesía de Corpancho destaca la «Lira patriótica al Perú» (1853), dedicada al presidente José Rufino Echenique, en la cual incita a hacer una guerra contra Bolivia por las ofensas que hacía al Perú el dictador boliviano Manuel Isidoro Belzú. También es relevante su crónica *Carta a Magallanes* (1853), donde narra un viaje de Europa a América por el Cabo de Hornos, lleno de exotismo y deslumbramiento ante la naturaleza.

En su teatro es importante *El templario ó los godos en Palestina: drama caballeresco en cinco actos y en verso*. El propio texto describe que «La escena pasa en el siglo XII, 14 de junio de 1099. La acción comienza en la víspera de la batalla, y concluye después de la toma del Santo Sepulcro. Los actos 4 y 5 pasan en las atalayas moriscas tomadas por los cruzados». Presenta ideales caballerescos idealizando a los cristianos, con fidelidad a los señores y a la amada.

Corpancho reproduce la estética del romanticismo europeo, así como sus temas recurrentes, en una literatura donde se aprecian pocos elementos peruanos, tanto en lo temático como en lo discursivo. Sin embargo, es necesario recordar ese interés histórico, vinculado a la épica caballeresca, que autores posteriores incorporarían al mundo prehispánico.

Después nacería la tendencia indigenista con piezas como *Abel o el pescador americano* (1854) y *El pueblo y el tirano* (1862) de Carlos Augusto Salaverry. Sobre esta nueva tendencia indigenista, Favre (1998) nos recuerda que «El indigenismo está estrechamente ligado al nacionalismo. Incluso es la forma privilegiada que éste adopta en

América Latina» (Favre 8). Esto, considera, porque «la fuerza del indigenismo no reside en la persistencia más o menos considerable de los valores culturales indígenas en las sociedades latinoamericanas. Depende de la significación simbólica que esos valores pueden adquirir dentro de ellas» (Favre 9).

A su vez, Favre afirma que el indigenismo es un movimiento que se manifiesta en tomas de posición favorables a los indios, desde los primeros contactos entre americanos y europeos. «Arrastra la mala conciencia que los conquistadores europeos, los colonos criollos y los mestizos sienten frente a los indios, sin lograr tranquilizarla» (Favre 7). No obstante, añade que, pese a que el indigenismo es un movimiento progresista, este mismo indigenismo no considera que el futuro deba imitar al pasado precolombino. «Busca en éste un punto de apoyo para construir un futuro en ruptura con Europa, lo que haría nacer una civilización nueva y diferente de la que la conquista ibérica impuso a la región» (Favre 9-10).

En los años de formación del indigenismo, el teatro romántico se apropiaría del Inca y su cultura, como señalaba Gálvez Acero. Formalmente, el romanticismo rompe con el neoclasicismo que también se aproximó a esos temas, desde que no utilizan solo tres actos ni un solo ambiente. Y consideramos que las obras indianistas se emparentan más con el romanticismo.

En contraste, para Silva-Santisteban (2001b), el romanticismo en el teatro no alcanzó el mismo nivel que en la poesía, y asegura que es un reflejo de lo romántico español y francés, considerándolo una corriente arrebatada, espontánea y sentimental, que se opone a la rigidez del teatro neoclásico mientras intenta adoptar una visión histórica.

Sobre esta visión histórica y los temas indígenas, Valero (2005) considera que, en el Perú, si bien el costumbrismo borró adrede el pasado para que el discurso moralizante funcionara de manera más directa en las nuevas repúblicas, después de ello el romanticismo peruano pudo enfrentarse a una incapacidad para entender el pasado:

Una nación, para construir los cimientos de su identidad, debe recuperar y asimilar sus raíces e integrar su historia en el presente. Obviamente, el momento de la Emancipación hubo de cancelar el pasado colonial que significaba la opresión y la dependencia. Pero

pasados los años, hacia mediados del siglo, el proceso de recuperación histórica se hizo necesario. Y en ello la literatura iba a desarrollar un papel fundamental. El cauce fue, sin duda, la llegada del romanticismo (Valero 354).

Por otro lado, coincidimos con Balta (2000) en su análisis de los aspectos discursivos y de contenido del romanticismo peruano, de idealización del pasado:

A diferencia del costumbrismo, los argumentos de los románticos no tienen diatriba alguna, escapan de su realidad social revestidos por un abuso de elementos antitéticos. Esto da como resultado un teatro anodino, sin carácter decisivo. A pesar de ello, *Atahualpa o la Conquista del Perú* (1854), de Carlos Augusto Salaverry, siguiendo los originales lineamientos del romanticismo sobre el sentido del acontecer histórico, logra una obra de interesantes evoluciones. También aparece un rebrote de piezas alegóricas de amor patrio, como *El Pabellón Peruano* (1855), de Luis Benjamín Cisneros (Balta 122).

De acuerdo con Moncloa y Covarrubias (1905), el teatro de sala se desarrollaría en una república con pocas salas, la mayoría caseras, y apenas algunas que se inauguran fuera de Lima, como las de Arequipa (1827), Lambayeque (1850), Huacho (1867), Trujillo (1867, antes tuvieron el Teatro Antiguo), Ica (1874), Chiclayo (1878), Paita (1887), Iquitos (1888, duró pocos años), Piura (1890), Cuzco (inicios del siglo XX), y el Teatro Chino en Lima (inicios del siglo XX). Esto es, un crecimiento gradual y pequeño del alcance del teatro de sala.

Mientras, Holguín (1994) considera que el teatro era el entretenimiento preferido de la aristocracia, en especial las óperas, aunque los mestizos y gente de clase baja asistían el teatro ocasionalmente. A su vez, afirma que el teatro era estimado como la «verdadera escuela de moralidad y corrección de costumbres» (Holguín 1994, 281), pero era un oficio en general poco rentable y mal organizado. A su vez, afirma que, según el Reglamento para los teatros públicos del Perú de 1849, una junta de censores de tres o cuatro personas revisaba los textos antes de su montaje. Por otro lado, había un pequeño apoyo a los

creadores con un concurso anual organizado por la Municipalidad de Lima para autores teatrales.

Estudiaremos autores de dos generaciones de dramaturgos románticos, la mayoría de los cuales escribió sobre algún episodio de la independencia, de la conquista, e incluso ucronías con personajes indígenas.

3.5. RICARDO PALMA Y LA APROXIMACIÓN HISTÓRICA

3.5.1. Tradicionista y dramaturgo

Ricardo Palma (Lima, 1833 – 1919) fue un destacado gestor cultural, destacando su paso como director de la Biblioteca Nacional y su reconocida campaña para reconstruirla tras la ocupación chilena. Considerado uno de los escritores peruanos más importantes de todos los tiempos, cultivó el teatro, la narrativa, la poesía y el ensayo. Sobre su legado literario, Cornejo Polar (1989) le atribuye superar el costumbrismo y fundar una conciencia histórica, restableciendo el vínculo del país con la era colonial mediante su narrativa.

Palma inventó el género híbrido de la tradición, una suerte de crónica ficcional con elementos históricos, apoyada en documentos muchas veces citados, como también en mitos y leyendas urbanas. Sus primeras tradiciones guardan un exotismo romántico al retratar al imperio incaico, y las posteriores abordarían episodios del virreinato, varios de ellos sobre la guerra de independencia.

Creemos que Palma construye una identidad nacional desde un estilo literario propio, que trabaja el pasado no solo para registrarlo o como pretexto literario, sino, en su complejo contexto, para interpretar su presente. Son frecuentes las alusiones a episodios históricos relacionados con la Iglesia católica o de corrupción de la autoridad virreinal, los cuales funcionan enlazados con su tiempo. Asimismo, las tradiciones inventan un universo peruano a partir del cual los escritores que lo suceden pueden crear ficciones sobre el país.

Un joven Vargas Llosa, en un discurso leído en un homenaje a Palma en 1956, lo destaca como forjador de un imaginario, entendiendo su literatura como creativa dentro del

discurso histórico, para transgredirlo, y estamos de acuerdo en colocarlo como un fundador de la literatura peruana tras décadas de imitar otros modelos:

Durante años se repitieron aquí, y debemos lamentar que pocas veces con decoro, los motivos y la técnica en boga en literaturas foráneas; se cultivó también, casi piadosamente, un lenguaje y una técnica extrañas, que eran determinadas por una sensibilidad diversa de la nuestra. De este modo se elaboró toda una literatura débil y breve y se avanzó apenas hacia el objetivo de conseguir un modo de expresión artística que nos fuere auténtica. Lo que ya habían intentado con felicidad Pardo y Segura, la eliminación de lo postizo, el empleo de temas propios, directamente extraídos de nuestra realidad, fue amplia y bellamente logrado por Palma (Vargas Llosa 12-13).

En el tema que nos compete, entre otros ejemplos del tratamiento que da Palma a personajes históricos de la independencia, destacamos a «El resucitado». Esta tradición se aproxima al mundo rural y narra, refiriéndose a las secuelas de la rebelión de Tupac Amaru II, que en Arequipa unos jóvenes dieron muerte a uno de sus compañeros que en sus juegos había hecho de aduanero, hecho consignado históricamente.

Sin embargo, representó especialmente a los considerados héroes libertadores. Por ejemplo, escribe varias tradiciones sobre Simón Bolívar⁹⁵. En «Justicia de Bolívar», que parece ambientada poco antes de la batalla de Junín, se representa a este militar como un hombre recto y justo, que toma medidas para regular la actitud de los soldados frente a la población civil. Del mismo modo, la tradición «La carta de la Libertadora», es en la ficción una misiva escrita por Manuelita Sáenz, conocida amante de Bolívar, donde termina su relación con su esposo, el inglés James Thorne —interesante forma de minimizar a un europeo blanco frente a un criollo—, sin mayor dramatismo. Se trata, entonces, de una aproximación donde el humor costumbrista se enreda con detalles particulares propios de la

⁹⁵ Muchos tradicionistas abordan a Bolívar, como Luis Benjamín Cisneros en «La medalla de un libertador» (1863), sobre el francés Fyguett, quien ayudó a Bolívar consiguiendo barcos en una expedición camino a Venezuela. A su vez, Abelardo Gamarra en «Una minga patriótica» (1887), escribe acerca de un trabajo comunal donde participa el ejército libertador y el mismo Bolívar. Asimismo, Ciro Alegría en «Entre Bolívar, Espartero y un extra» (1888), narra los vínculos amorosos entre estos personajes y una famosa mujer arequipeña.

ficción, aunque esto siempre sobre la base de alguna memoria historiográfica: la capacidad organizativa de Bolívar y su fama de seductor.

Asimismo, en la tradición «Pan, queso y raspadura», que se ambienta en la Batalla de Ayacucho, parece haber una relación directa entre los hechos consignados y las *Cartas del Libertador. Memorias del general O'Leary* (1888). Por ejemplo, las arengas de los generales independentistas y el proceder de las tropas españolas evitando recibir desertores. En líneas generales, sobre la representación que hace Palma de Bolívar, estamos de acuerdo con Huárag (2006) cuando afirma que en sus tradiciones «No se hace un recuento de soldados y batallas. El narrador permite observar la dimensión humana del héroe, aquel que se encorajina, que ama, que se apasiona o el que despierta lealtades» (125).

De acuerdo con Sotelo (2005) —quien ha adaptado tradiciones para llevarlas a las tablas—, la inclinación de Palma por el teatro «se manifiesta en la estructura de las Tradiciones en donde encontramos los paradigmas que el teatro utiliza como son los personajes arquetípicos, situaciones y sobre todo los grandes conflictos sobre cuya base se mueven los acontecimientos y personajes» (22).

Cabe recordar que Palma debuta como escritor haciendo teatro. En *La bohemia de mi tiempo* afirma haber sido un dramaturgo romántico. Su primera obra fue *El hijo del Sol* (1849), que no se representó⁹⁶. Le siguió *La hermana del verdugo* (1851), en la cual considera que no hay «correspondencia entre la historia y la ficción dramática» (Palma 1948, 295) porque el reparto indica como personaje a un inquisidor, y la Inquisición no existía en los tiempos del personaje histórico Juan Enríquez, el verdugo. En detalle, el propio Palma afirma que *La hermana del verdugo* trata sobre el personaje real de Cuzco, que mató a Gonzalo Pizarro y a Francisco de Carvajal, pero dice: «Mi Juan Enríquez se parecía al de la historia como una góndola de pescador a un navío de tres puentes. Argumento y caracteres eran desatinados hasta dejarlo de sobra» (Palma 1948, 42). Ugarte Chamorro (1977) especula que Palma utilizaría este argumento para su tradición «El verdugo de Cuzco».

⁹⁶ Se anunció su existencia en el diario *El Comercio* de Lima el 28 de noviembre de 1849, junto a *El Barquero y el Virrey* de Nicolás Corpancho, en un texto que pedía que se representara en diciembre. Holguín (2017) considera que puede haber sido el argumento base para su tradición «El hermano de Atahualpa», donde se refiere a los incas como *hijos del sol*.

El tercer drama fue *La muerte o la libertad* (1851), y el propio Palma afirma de este que «el título no negará nadie que era campanudo y prometedor. El patriotismo de los parlamentos y una lamparilla de aceite que puso mi abuela... me salvaron de que el público me tirase los bancos a la cabeza» (Palma 1948, 42). Holguín (1994) menciona que esta obra se estrenó dentro de las celebraciones en la víspera del aniversario de la independencia, el 27 de julio. Añade que alrededor de veinte dramas se escribieron para esas fechas, se representaron obras europeas con temas patrióticos en el Teatro Variedades y hubo fiestas con bandas de música por la ciudad, corridas de toros y un espectáculo de fuegos artificiales: ello opacó las reseñas sobre la pieza de Palma.

Rodil (1852) sería su cuarto drama, de contenido histórico, y del cual nos ocuparemos más adelante. Ugarte Chamorro (1977) asegura que la pieza se representó el 13 de enero de 1852, pese a lo que escribe Palma sobre la fecha de estreno. Palma dice sobre esta obra que

El primer acto fue recibido con tibieza... pero en el segundo, ponía yo en boca del galán alusiones políticas de actualidad, zurraba la bandana al ministerio, y decía pestes contra la ley de represión dictada no cuando Rodil comía pan en el Callao, sino pocos días antes de salir a luz ese precioso fruto de mi numen (Palma 1948, 43).

Holguín (1994) menciona que un anuncio en el diario *La Prensa* del 19 y 21 de enero de 1859 comunicaba la próxima publicación de las *Comedias* de Palma, es decir, su teatro completo, pidiendo suscripciones a doce reales el ejemplar, pero el libro nunca se imprimió.

Asimismo, Palma escribió cuatro comedias: *Los piquines de la niña* (1855), *Criollos y afrancesados* (1857), *¡Sanguijuela!* (1858) y *El santo de Panchita* (1858, con Manuel Ascencio Segura, la única de la que queda registro junto a *Rodil*). Sobre esta última pieza menciona que hubo avisos promocionales en diarios que promocionaban que los autores eran anónimos, aunque es probable que mucha gente supiera de quiénes se trataba. A su vez, recuerda que Palma en su «Preámbulo biográfico y noticiero», asegura que su participación en la obra fue pequeña, limitándose a redactar una escena del segundo acto,

algo del tercero y ciertas variantes de uno de los personajes. Describe la pieza como una comedia de enredos amorosos con peruanismos y otros americanismos, que Segura usaba ya como parte de su poética y Palma emplearía después⁹⁷.

Después de sus comedias, Palma deja de escribir teatro. Dice: «Hice un auto de fe con mis tonterías escénicas y... c'est fini, no volví a escribir dramas» (Palma 1948, 43). Sin embargo, también se refiere a *Rodil* como «mi caballo de batalla, mi gran triunfo» (Palma 1948, 43)⁹⁸.

3.5.2. *Rodil, continuidad del proyecto político criollo*

El texto de *Rodil* estuvo perdido durante décadas, hasta que, en 1952, José Jiménez Borja encontró un ejemplar de la primera edición del texto en un volumen encuadernado junto a otras obras. Es un folleto impreso cuya carátula dice «Este drama, representado por primera vez en beneficio del actor D. Camilo Estruch⁹⁹, es propiedad de su editor», contrato inusual en la época. Otro detalle es que la pieza es dedicada al general de brigada Juan Crisóstomo Tónico, pese a cierto antimilitarismo en Palma, probablemente para aprobar la censura.

Consideramos pertinente revisar cómo se entendió la pieza al momento de publicada. En el prólogo de esta primera edición, el cronista Juan Sánchez Silva, también del grupo de bohemios de Palma, destaca la liberalidad y el patriotismo de los diálogos. Y afirma algo muy importante, que la trama es una pugna amorosa entre padre e hijo que «se resuelve al fin con la anagnórisis o reconocimiento —tal como en la novela de aventuras de la Edad Media y el Renacimiento—... la trama sentimental está escoltada de la trama cívica» (Jiménez Borja 1952, 38).

A su vez, asegura Sánchez Silva que la obra posee un enredo inverosímil, pero recuerda que los dramas históricos del romanticismo se desarrollaban con gran libertad imaginativa, y puntualiza que, en la época romántica, el torrente poético invadía la fidelidad

⁹⁷ Cabe mencionar que publicó dos traducciones: *La Favorite* (*La Favorita*, 1852), junto a José Toribio Mansilla, con música del italiano Gaetano Donizetti y letra de los franceses Alphonse Royer y Jean Nicolas van Nieuwenhuysen; y *Paris, le bohémier* (*El Gitano o la terrible venganza*, 1854), de Joseph Bouchardy.

⁹⁸ No obstante, en la tradición «El frayle y la monja del Callao», Palma escribe que esa obra se trata de uno de sus desatinos dramáticos, con versos ramplones, lirismo tonto, diálogo extravagante, entre otros defectos.

⁹⁹ Holguín (1994) afirma que este actor eligió la pieza que se representaría en su favor, y apunta que la obra se representó por la compañía del chileno Andrés Madrigal.

a la cultura de la época. Del mismo modo, apunta que *Rodil* tiene el lirismo de los románticos españoles, en especial el de Zorrilla, destaca las expresiones de emoción cívica y libertaria, y que los personajes tienen personalidades simples y una evolución psicológica elemental, pero en su contraste generan plasticidad y vigor dramáticos. Desde luego, era improbable una reflexión diferente sobre la manera de tratar la historia o concebir la independencia.

En detalle, *Rodil* (1953, original de 1852) se aproxima a un episodio particular en la lucha por la independencia ya con una distancia de veinticinco años, con la pretensión histórica propia del romanticismo y las sensibilidades románticas, pero también con elementos locales y presentistas muy claros. En *Rodil* se elabora la ficción a partir de la figura de José Ramón Rodil y Gayoso (Lugo, 1789 – Madrid, 1853), militar que participó en el ejército español defendiendo el virreinato en el norte de Chile. Posteriormente fue enviado al Callao como comandante. Pese a que los patriotas habían retomado ese puerto y la capital, producto de una insurrección de las propias tropas independentistas reclamando por sus salarios, Rodil y su legación alcanzan a retomar la fortaleza del Real Felipe en 1824. Delirante de poder, Rodil no acepta la rendición española y se encierra con sus tropas y algunos civiles simpatizantes del virreinato en la fortaleza —españoles y criollos—, dirigiendo de manera dictatorial. En enero de 1826 la mayoría de los soldados y civiles bajo su mando habían muerto, y solo entonces se rindió. Bolívar, entonces gobernador del Perú, le permitió regresar a España llevando las banderas de sus regimientos. En 1831 la Corona Española le otorgó el título de marqués¹⁰⁰.

La pieza está escrita en verso irregular y plantea alegorías sobre la visión del virreinato y de la república, así como de los españoles y los patriotas criollos. Estamos de acuerdo con Balta cuando asegura que la obra desarrolla un «conflicto sin mayores honduras en el tratamiento psicológico de los personajes» (123), pero, por otro lado, consideramos que los aspectos ideológicos que estos representan son reveladores. Es preciso destacar el carácter didáctico de la pieza en sus largos diálogos.

En esta línea, Holguín (1994) asevera que Rodil no es una obra histórica, pues «no recrea ningún hecho célebre del pasado; sí lo es, en alguna medida, en cuanto desarrolla un

¹⁰⁰ En la pieza se habla de Rodil como Conde de Orella, para colocarlo como noble y criticar a la nobleza, pero en realidad Rodil no tenía ese título y Palma lo sabía.

argumento cuyo telón de fondo es la lucha por la independencia del Perú y tiene como protagonista a uno de sus principales actores» (306). Estamos plenamente de acuerdo con esta idea, y creemos que el rigor histórico no está presente, permitiéndose más el vuelo de la ficción en las claves románticas.

Asimismo, Holguín (1994) encuentra los siguientes temas: crítica a la nobleza, sátira de la política y los políticos, reclamos de la juventud, elogio de lo americano y religiosidad. Pese a la polémica que hubieran podido generar los dos primeros temas, la obra escapó a la censura por la amistad de Palma con los censores de la época, como Miguel del Carpio. En un balance general, respaldamos las ideas de Holguín (1994) cuando afirma que en *Rodil*

Cada personaje, sobre todo los masculinos, representa determinados valores o antivalores: César, el patriotismo, el talento, el honor; Gilberto, el republicanism, la pobreza, la honradez y también el patriotismo; Rodil, la falsedad, la soberbia, la presión sin límites, la crueldad; y Vicente, el cinismo, la venalidad, el interés. Los principales papeles femeninos —María y Margarita— expresan la nobleza de los sentimientos puros, la ternura, la ingenuidad, el orgullo, la dignidad. El tema general de la obra es romántico, con profusión de sentimientos y expresiones de amor, desconsuelo, venganza, pasión, patriotismo, etc., en medio de lances propios del gusto de la época (305).

Analizaremos la pieza repasando su historia. En el «Prólogo. Pagar con oro el honor», ambientado en Lima a inicios del siglo XIX, la acción se inicia cuando Rodil niega la responsabilidad de haber embarazado a María, hermana de Gilberto, y toma la posición del noble despótico. Ante esta situación, Gilberto se queja de los nobles, diciendo: «Y esos nobles, ¡oh, María! / mientras el pueblo devora / su angustia desgarradora / gozan en lúbrica orgía» (Palma 1953, 14). Añade el mismo Gilberto: «A ser / sólo víctimas nacimos / Goza, pueblo, con tu yugo, canta al son de tu cadena / mientras el goce enajena / en la orgía a tu verdugo» (Palma 1953, 16), y «¿Y me habláis de vuestra honra? / ¿Desde cuándo / pagan los nobles el subido precio / de conducirla al templo, los amores / de una mujer liviana, hija del pueblo» (Palma 1953, 20). Más adelante, Gilberto jura venganza y amenaza

a Rodil. De esta manera, se diferencia a Rodil de los militares patriotas, pues pertenece a la nobleza. Creemos que esta es una crítica a los nobles en tiempo de Palma.

En el Acto Primero, «La espada y el pincel», ambientado en 1825 en un taller de pintura en Lima, Rodil desea un retrato que César pinta de Margarita y se lo lleva, arrogante, aun ante la negativa de los pintores, a quienes les avienta un bolsillo de oro. Los pintores piden un justo reconocimiento: fama, lo que pareciera un reclamo aplicable de los bohemios de la época de Palma. Posteriormente, César jura vengarse, con una épica que incluye la gesta por la independencia: «Patria mía! Si pudo la España / por tres siglos tu brillo oprimir, / tienes hijos que verte ambicionar / sin cadenas y libre y feliz / Del destino las leyes acaso / te reservan un gran porvenir, / que tus hijos sabrán conquistarte / o con honra el campo morir» (Palma 1953, 39). Finalmente, César lanza su amenaza: «De mi patria en la defensa / guárdate, Rodil, de mí» (Palma 1953, 42), llevando lo personal hacia una posición política independentista.

A su vez, en el Acto Segundo, «Los dos rivales», también ambientado en Lima en 1825, Gilberto usa referentes tanto andinos como clásicos que también hacen una analogía entre el independentismo y aspectos personales con Rodil. Dice Gilberto en un monólogo que «La cumbre de los Andes no colora / al padre de la luz y la alegría... Tal Israel el yugo del tirano / atado se miró: tú lo salvaste; / y con tu fuerte y justiciera mano / de Faraón las huestes destrozaste» (Palma 1953, 46). Lo ilocutivo ubica al Perú como el pueblo elegido, en símil con los judíos, y lo perlocutivo persuade de la crueldad de Rodil al mismo tiempo que destaca su poder, colocándolo como un poderoso tirano opresor.

Mientras, César demuestra un amor romántico por Margarita: «Tú mi reina serás, y yo el esclavo / que pida una caricia a tu altivez; y de la vida al encontrar el cabo / de amor tan sólo moriré a tus pies» (Palma 1953, 51). Margarita responde: «Tu amor, César, es el viento / que aspira mi corazón, / la más plácida ilusión / de mi débil pensamiento» (Palma 1953, 52).

En este acto aparece un personaje disonante con las honras y deseos de recuperar la honra de los otros, pues tiene una lógica más utilitaria y convenida. Es Vicente, un civil que trabaja para Rodil por dinero y conveniencia, y muestra una corrupción que bien puede aplicar como crítica tanto a la época en que se ambienta la pieza como al tiempo de cuando

se estrenó: «Que en política, un menguado / será aquel que de elemento / no cambie a cada momento: se venda al mejor parado // Por eso es que yo en conciencia, / al que me compra me vendo, / que el patriotismo... comprendo / cuando trae conveniencia» (Palma 1953, 58). De esta forma, la pieza critica el hacer política por interés, mediante un villano cómico, que permite hacer el contrapunto con la seriedad de Rodil.

Las operaciones ideológicas se van haciendo más complejas cuando Rodil cuestiona la independencia del país en un largo discurso en prosa —quizá esa disonancia con el texto mayoritariamente en verso sea para marcar un énfasis—, que también funciona como crítica a su época: «Nación, ¿qué harían con lograr esa independencia que el 28 de julio proclamaron? Servir de juguete a hombres que no comprenden lo que es libertad, lo que es democracia, sino del modo que favorece su ambición» (Palma 1953, 62). Sin embargo, esa crítica de Rodil también funciona como un cuestionamiento al mal manejo político, a una república que no funciona.

Es peculiar que la trama cambie hechos históricos al ser un hecho tan cercano a la fecha de publicación de la pieza y, por ende, conocidos. Y esto no es al azar ni por fines dramáticos: *Rodil* es un artefacto para cuestionar el presente desde el pasado, con una revisión histórica libre. Esta será la operación ideológica que emplearía Palma en sus tradiciones.

Asimismo, cuando César reta a Rodil por Margarita, reafirma la crítica a la nobleza, y marca una alegoría de la lucha por la independencia, además, peleando por un amor, diciendo: «El Perú es independiente, no reconocemos la nobleza de la sangre sino la del corazón y la inteligencia». Rodil contesta «Mucho os equivocais... Y qué es lo que aquí pretendéis? que os ceda el puesto? Eso es imposible» (Palma 1953, 66). Entonces Rodil manda a apresararlo. Interpretamos que se trata de una pugna por la sucesión en el control, sea de Margarita o del territorio peruano, pero también entre la nobleza bajo una monarquía frente a los ideales de independencia. Recordemos que el uso de la palabra *independencia* era poco frecuente treinta años antes, pero ya es de uso común en la década de 1850.

En el último acto, «El sitio del Callao», ambientado en esa localidad poco después del acto anterior, Rodil ha raptado a Margarita y se debate entre respetarla y castigarla: «Pobre niña! Tan pura y seductora / cometer una infamia horror me da... Si ella orgullosa

un día te ha humillado, / Rodil, véngate en su honra de muger» (Palma 1953, 71). Rodil extorsiona a Margarita para que se deje amar o si no fusilará a César. Margarita acepta, sumisa, diciendo: «Maldecid, Margarita, al cielo que os creó tan bella, para que la hermosura os hiciese desdichada» (Palma 1953, 74), donde se demuestra el ideal romántico de la belleza asociada al conflicto, a la tragedia.

Poco después se produce una revelación inesperada: Gilberto le dice a César que es hijo de Rodil y María cuando este está a punto de matarlo. Se presenta esta información sin sustento ni anticipo alguno. Este giro prefigura lo que continuará en obras como *Libertas, o la independencia del Perú* (1921) de Arturo Molinari, o *Ayacucho* de Guillermo Nieto (196?): un padre español enfrentado a un hijo patriota. Es decir, los combatientes son parte de una misma familia, una continuidad en conflicto.

Así, cuando Rodil acepta que César se quede con Margarita, aparece una analogía que justifica la independencia y el vínculo con España: los españoles ceden el poder y el territorio a los patriotas, pero están ligados por sangre y cultura, al igual que Rodil y César. Esto se reafirma cuando César defiende a Rodil de una multitud furiosa, para no ensuciar el triunfo patriota, y a Rodil se le permite ir a España. De esta manera se presenta una dicotomía entre el español con características negativas, como su crueldad, su autoritarismo o su lascivia, y la clase criolla bondadosa, permisiva y casta, tal cual se aprecia en Margarita y su familia. Sánchez Franco (2016) considera que esta obra tiene un aspecto político práctico: enfrentarse a los españoles que quisieran recuperar el poder.

Volviendo a la obra, Rodil dice que está arrepentido por haber tratado así a María, y afirma que ha buscado a su hijo durante décadas. Rodil asume sus errores y a su hijo. César lo deja libre y desea entregarle su espada, pero Rodil le dice «No, don César, guardadla y ojalá la esgrimáis siempre con lealtad y en defensa de vuestra patria» (Palma 1953, 79). De esta manera, Rodil, o España, desea suerte a la nueva república, reconociendo que esta tiene una condición propia, particular, en la espada. Y se marca una reconciliación inmediata.

La obra finaliza con un militarismo muy sutil, en el coro de patriotas formado por todos los personajes menos Gilberto, quien ayuda a escapar a Rodil, también sin justificación. Todos alzan una bandera peruana. Aparece un ideal republicano más concreto y la misma crítica a la nobleza: «Y el furor de estraña gente / no temeremos, / que al fin / en

Ayacucho y Junín / se hizo el Perú independiente... No habrá nobles en la grey, / seremos republicanos; / serán todos los peruanos / iguales ante la ley» (Palma 1953, 81). Esta última frase puede funcionar como la expresión de un anhelo más que como una burla.

En lo que se refiere al papel de los personajes femeninos, las principales características de María son su fragilidad y su ternura. Si bien no tiene poder de decisión, intenta hacer recapacitar a Rodil para que se rinda, pero no es ella quien lo logra, sino su hermano Gilberto y el propio César. Por otro lado, seguimos a Sánchez Franco cuando señala que *Rodil* «es un drama amoroso, pero también historia patriótica» (98). Posteriormente, hace una adecuada comparación entre lo femenino y la patria:

La identificación entre mujer y patria es un tópico común en la literatura latinoamericana del siglo XIX. La mujer no solo está relacionada con la nación, sino también con el núcleo social, pues es el baluarte familiar y es una promesa de productividad siempre y cuando respete su virginidad y solo la entregue a su joven amante (Sánchez Franco 100).

Del mismo modo, Sánchez Franco añade que esta pieza representa a los ideales del romanticismo peruano, que busca reconciliarse con la cultura hispánica y la religión católica. Aunque en las obras de la época de la independencia ya se apreciaba el vínculo patriota con esta fe, es muy claro que en Palma la misma idea de patria se legitima mediante un designio divino cristiano, como se aprecia en esta proclama de Gilberto, dirigida a lo que el texto describe como una muchedumbre —pero también al público o al lector—, acompañado en un momento por música religiosa, según una acotación: «Gloria, sí, gloria; pero al Ser Eterno... / Él quiso proteger a los patriotas / porque era causa santa la del pueblo / él bendice también de la República / el pendón bicolor; y nuestros pechos / nunca un tirano maldecido humille» (Palma 1953, 82). Pareciera que el destino de libertad ha sido signado por Dios. En lo ilocutivo, se afirma que solo la religión y, por ende, la Iglesia católica, pueden garantizar la supervivencia de la república, y en lo perlocutivo, se vincula la fe católica a la patria misma como algo indisoluble.

Necesitamos hacer una digresión. Estamos de acuerdo con Chavarría (1970) cuando asegura que el nacionalismo modernizador de estos los intelectuales peruanos de mediados del siglo XIX, involucra un conflicto. Por ejemplo, si bien los románticos se oponían a valores sociales basados en el autoritarismo religioso, en la práctica o en sus literaturas no podían cuestionar estas bases morales de la sociedad: «Understandably many intellectuals could not bring themselves to challenge religious beliefs. More important, many also persisted» (Chavarría 257-258).

Otro detalle importante de la obra es que Rodil acepta la capitulación poco antes de que se anuncie la derrota española en Ayacucho y la rendición general. En esta ucronía, se borra de la historia la incapacidad del Estado peruano de expulsar a las fuerzas españolas acantonadas en el Real Felipe durante dos años de vida republicana. Esta mentira para mejorar la historia es peculiar al ser un hecho tan cercano a la fecha de publicación de la pieza.

En *Rodil* se evidencia la continuación del proyecto político criollo heredero del virreinal, en puntos como la democracia, patriotismo, religión católica y herencia colonial que debe ser revisitada. Es el proyecto que Palma representaría con maestría crítica en sus tradiciones. Esto es, que sí se construyó una identidad nacional dinámica. Aunque era comprensible que el teatro de propaganda durante la guerra de independencia no incluyera a personajes indígenas ni afroperuanos, es significativo que, en esta pieza, aparecida en años de reforma republicana, con la pretensión romántica de fundar la historia de una nación, siga sin aparecer ningún personaje de estas etnias. Esto proseguirá con matices en las obras románticas de las siguientes décadas, con la gran diferencia en las piezas sobre personajes incaicos, que veremos a continuación.

3.6. LOS ROMÁNTICOS Y LAS ROMÁNTICAS: LA CONSTRUCCIÓN DE UN PASADO INCAICO

3.6.1. *Carlos Augusto Salaverry*

Salaverry (Lancones, 1830 – París, 1891), reconocido en especial por su poesía, en particular la de carácter amoroso, cultivó el romanticismo en sus versos como en sus piezas

teatrales. Hizo carrera militar y diplomática, y participó directa e indirectamente en la política nacional. Creemos relevante su poema «28 de julio» en homenaje al presidente Castilla tras su muerte, donde plantea una relación directa del Perú como hijo de España, pero que el virreinato fue cruel con los peruanos:

Y cuando, en la indigencia, desdichado, / No dabas tus harapos al Tesoro, /
Llevábante alguaciles maniatado: / Pagabas con la sangre del soldado / Más cruel tributo
que la ofrenda de oro! // Fueron esas de España las ternuras / En los afanes de su amor
prolijos; / Ella cavó tus hondas desventuras, / Y te dejó al partir sus ligaduras... ¡Madrastra
abominable de tus hijos! (en García Calderón 1938, 33).

Más adelante, vincula a Castilla con George Washington: «Ambicionó de Washington la palma, / Dejándole a la ley su augusto asiento» (en García Calderón 1938, 35). Estas analogías con próceres estadounidenses fueron comunes en los años de la guerra por la independencia, y pronto se harían analogías similares con líderes militares y políticos de bien entrado el siglo XIX. Estas funcionaban como metáforas fundacionales de países latinoamericanos.

Entre sus piezas teatrales, encontramos *¡El bello ideal!* (1857), drama en cuatro actos y un prólogo, escrito en verso blanco. En un primer nivel, se trata de un drama romántico con escenas de amor imposible e infidelidades, que incluye largos monólogos sobre el sufrimiento. El Prólogo se desarrolla en un puerto del Perú, cuando un pintor, Germán, viaja a Europa con dinero que le envió a su padre, Ernesto. En los diálogos se infiere que Ernesto recibió este dinero para pagar una operación que le devuelva la vista, la cual perdió en la guerra de la independencia, donde peleó en el bando patriota como cañonero. El dinero se lo envió su amigo español Fernando de Avellaneda, a quien Ernesto le salvara la vida en la guerra pese a que peleaban en bandos rivales. Así, se aborda de manera alegórica las consecuencias de la guerra, con múltiples significaciones: padres e hijos, así como amigos, en bandos diferentes, y sus sucesivos cruces. De esta manera, se representa una unidad y continuidad entre ambos bandos.

Los siguientes actos se ambientan en Madrid. En el Acto I aparece un mensaje directo hacia el Perú republicano, cuando Florentina, la esposa de Fernando, conversa con Arturo, un peruano, sobre las riquezas naturales del país, pero cuando se habla de la felicidad en el país, Arturo acaba diciendo: «No tal; / Nación que jamás lo ha sido / El cielo la ha enriquecido / Pero la gobiernan mal» (Salaverry 1957, 24). Es una crítica directa a la mala administración de la república como no habíamos visto antes.

El desarrollo de las acciones ya tiene elementos románticos definidos. Germán se ha prometido con Elvira pese a estar enamorado de su madre, Florentina —un elemento romántico metatextual es que Elvira lee a Espronceda, emblemático romántico español—. Más adelante, Arturo convence a Fernando de que Germán lleva un medallón con un retrato de Florentina. Cuando Fernando le pide a Germán que lo muestre, este se niega y se baten a duelo poco antes de la llegada de Ernesto, quien ha recuperado la vista. Después del duelo se piensa que Germán ha muerto, y este desea ser asesinado.

El Acto IV ocurre tras una elipsis de tres meses, cuando se revela que Germán solo fue herido. Le revela su amor a Florentina, y esta afirma que le corresponde. Para estar cerca de ella y mantener ese amor prohibido, Germán afirma que aceptaría casarse con Elvira, pero la familia de Fernando emigra a América, y Florentina se despide de Germán con cariño.

En esta pieza apreciamos cómo la guerra de independencia y la distancia entre ambos países y familias es un buen telón de fondo para una historia íntima. Así, salvo en las citas señaladas sobre política y crítica al gobierno, se trata de un manejo diferente de la historia para hablar de aspectos ideológicos propios del romanticismo.

Otra de sus obras es *El amor y el oro* (1861), drama en cinco actos y en verso, en la cual no se representan hechos de la independencia, pero nos parece importante comentarla para una mejor comprensión de la obra de Salaverry. Ambientada en el siglo XVI en Lima, la obra demuestra un intento por recrear la época virreinal, pero con la mirada romántica del drama personal profundo. El protagonista es Gil, un hombre pobre y sin títulos nobiliarios, que alcanza a tener gran influencia sobre el virrey y la virreina. Es un romántico estafador, lector del Quijote, y está enamorado de Isabel, una chica de clase media. La pieza critica que se pueda manipular al poder, a la vez que cuestiona la autoridad

de la nobleza y a la nobleza misma por sus actos mezquinos. De nuevo, funciona como una crítica a su tiempo.

Es importante señalar que un personaje, Blas, pudiera ser afroperuano, porque, aunque no se dice su etnicidad de manera explícita, los otros personajes comentan que es raro que dos mujeres vayan a verlo a un «barrio de negros». Asimismo, el hijo fuera del matrimonio de una dama de sociedad, Leonor, también pareciera ser negro, pero eso permanece fuera de escena y nunca se habla directamente del tema. Es un doble tabú: el hijo sin padre, y que el padre sea afroperuano. Tampoco aparece el hijo, solo se dice que ha sido secuestrado por Gil. Por otro lado, Blas demuestra su subalternidad en que siempre debe regir sus acciones porque se las imponen o porque es chantajeado por Gil, como en este caso del secuestro.

Un conflicto secundario pero que rige las subtramas es la rivalidad entre la virreina Juana de Castro y doña Leonor, ya que por esta enemistad Gil puede manejarlas con engaños, al conocer el hijo secreto de Leonor. Es una rivalidad expresada en la descripción que hace Leonor de la virreina: «No; que ella reina en palacio, / y yo en mis amores reino; / y aunque es de gran hermosura, / ni la envidio ni la temo» (Salaverry 1861, 29). Gil subordina a estas mujeres, pues, pese a su poder y su cargo, son manipuladas por las intrigas de este.

Por otro lado, en *Atahuallpa o la Conquista del Perú* (1860), drama en cuatro actos y en verso, asistimos a un intento de recrear el final del imperio incaico, ambientado en diferentes localidades, durante la guerra entre Huáscar y Atahualpa, líderes incas que estaban enfrentados militarmente a la llegada de los conquistadores. Si bien no es un episodio de la independencia, nos parece relevante mostrar la manera de incorporar el pasado incaico a la vida nacional, mientras muchos diálogos reflejan valores patriotas vinculados a los del independentismo.

La obra se inicia cuando el general Calcuchimac derrota a Huáscar y hace huir a los españoles, revelando su humanidad y cierta paridad en las fuerzas en combate. Es decir, no plantea ninguna desigualdad en la conquista ni victimiza a los incas. Calcuchimac cuenta lo que sintió al ver un español decapitado y dice: «No son Dioses, / Ni son de fierro ante el esfuerzo mío» (Salaverry 1860, 12), remarcando la violencia de los incas, violencia a

niveles que no se verán de manera explícita en los soldados españoles. Así, se elimina la idea del buen salvaje. Mientras, los colonizadores Guillen de Castro y Hernando Soto —por Hernando de Soto— han sido capturados por los incas. De Castro quiere engañar a Atahualpa ofreciéndole rendirle pleitesía, y Soto siente remordimiento por estos ardides pues considera humanos e hijos de dios a los indios.

En el Acto II, los soldados españoles pelean por obtener oro, revelándose ambiciosos. El padre Valverde se revela como el más codicioso de todos y sostiene su poder en la fe. Francisco Pizarro aparece más mesurado, aunque sostiene su poder en la espada. En esta división de poderes la Iglesia queda peor representada: Valverde captura y mata indios desarmados, en cambio Pizarro salva a Atahualpa cuando este es capturado, mientras liberan a Soto y De Castro. Asimismo, ya en el Acto III, Pizarro salva heridos españoles e indígenas y entierra cadáveres, en tanto Valverde planea un saqueo de oro ya que los indios a su huida no dejaron tesoros. Por otro lado, en una muestra de propensión al mestizaje, en este caso, con la religión católica, Atahualpa afirma haber sentido el deseo de convertirse al cristianismo: «Tu Dios era mi anhelo (*A Soto*) / Pues de amor y paz lo prometías; / Y ya gozoso contemplando el cielo / En postración humilde me veías» (Salaverry 1860, 53).

Pizarro cuestiona la ambición de sus tropas, mostrándose como líder estadista, y como símbolo de la verdadera gloria española. De esta manera, marca distancia con el soldado común y con lo que determina la autoridad religiosa. Dice:

Habéis oído? (*Con fuerza*) La mancha de rubor me ha enrojecido!... / Y está en lodo el pabellón de España! / A conquistar un mundo hemos venido, / Y el aliento del crimen os empaña!... // De sed, de oro y de furor henchidos; / Es el mal sacerdote que os fascina, / Y al crimen á la sangre os encamina. / El enemigo es él, de vuestra fama (Salaverry 1860, 54-55).

Esto se reafirma en el Acto IV, cuando Valverde chantajea a tres indios para que mientan y digan que Atahualpa ordenó que asesinaran a Huáscar, por eso un ejército inca busca venganza. Soto reafirma lo dicho por Pizarro: «Nuestra bandera gloriosa / Con el

valor de otros pechos, / Aquí con infames hechos, / En el vil polvo reposa! / Noble España, patria mía, / Con tan infames guerreros / En los tiempos venideros, / Te acusarán algún día, / Pero con más noble hazaña / Quizá tu pendon tremoles» (Salaverry 1860, 66-67).

Soto mata a Riquelme, un soldado leal a Valverde encargado de asesinar a Atahualpa, para salvar al líder inca. Pizarro se refiere a Atahualpa como rey, igualando de nuevo el horizonte prehispánico con el europeo. Pizarro libera a Atahualpa, pero se siente traicionado cuando ve a las tropas de Calcuchímac acercarse, y decide pelear pese a tener pocos hombres, pues la mayoría de sus tropas fue a buscar el supuesto tesoro inca, reafirmando una idea de heroicidad y valor militar español tradicional.

La pieza termina cuando Calcuchimac asesina a Valverde. Un soldado español salva a la pareja del inca, Zoraila, con la idea de nobleza aun en ese ejército degradado. Soto concluye la obra con una alocución que propone que el honor español no pudo evitar la violencia de la conquista:

Ah! Tus traidores (*A Valverde*) / Han hecho del imperio inmensa ruina. / De Dios recibe el justiciero rayo / En el postrer aliento de tu vida. / ¡¡Sobre la tumba del Perú, clavada, / La espada quedará de la conquista!! / (*Arroja su espada con desesperación*) (Salaverry 1860, 78).

Entendemos que esta pieza hace una defensa de la cultura de los incas, pero sin mistificarlos ni victimizarlos. La derrota militar inca permanece fuera de escena. De esta manera, la obra defiende la actitud de los militares conquistadores, pero mantiene una posición anticlerical. Este matiz es muy diferente a la mirada negativa sobre los españoles de las obras durante las guerras de la independencia, y es más una diatriba contra el papel de la Iglesia que contra el colonialismo en sí. En ese sentido, es una mirada opuesta a la del *Rodil* de Palma, donde la religión católica aparece como un elemento esencial de la república.

Sin embargo, encontramos más matices. Para Smith (2009a), si bien en piezas como esta aparecen los incas, solo son personajes los nobles, mientras que la plebe aparece como masa. Incluso los propios incas nobles se refieren de manera despectiva a la plebe.

Añade Smith (2009a) que «The animalization of the (Indian) masses causes the humanity of (Inca) Atahualpa to stand out even more.» (176). Así, afirma que la obra busca destacar virtudes en el inca: «the Inca's royal lineage seems to be responsible for the intelligence and compassion that the Indian peasants and soldiers lack.» (178), en detrimento de la plebe incaica o, actualizando la pieza, la plebe indígena del tiempo de Salaverry. Y esto se da en varias ocasiones, como nos recuerda:

Spanish characters also acknowledge Atahualpa's nobility: Soto, for one, calls him —generoso Inca and —noble indiano. In fact, Soto and Pizarro repeatedly draw attention to the Inca's generosity, and Soto also praises his integrity and capacity for forgiveness (Smith 2009a, 178).

Esta operación se da también desde el lado inverso, pues Valverde y Guillén, en sus insultos a los indios, los oponen a lo blanco, refiriéndose a los indígenas como salvajes, inmorales, paganos y propensos al vicio.

Es relevante analizar el personaje de Zoraila, que es meramente utilitario en su cruzada por liberar al inca. Smith (2009a) considera que las mujeres negras e indias representadas durante el romanticismo, no gozan de las libertades de los hombres, pero tampoco tienen las virtudes de las mujeres blancas, como pureza, buen comportamiento e inocencia. En el caso de esta obra, Zoraila es un personaje sin historia propia, cuya actitud es loable solo por defender al soberano. Y veremos ejemplos similares en otras piezas. De esta manera, caen en una doble condición de subordinadas, por lo cual se realizan ecuaciones complejas para subordinarlas. Asegura Smith (2009a) que la subordinación a las mujeres se da en el plano de las costumbres y apoyada por leyes que les imponían estereotipos limitantes:

The newfound liberties women began to enjoy after the Enlightenment and the wars of independence were tempered by the paradoxical legal and social limitations imposed upon them. Women were believed to be strong-willed, sly, and accustomed to getting their way; at the same time, they were morally and intellectually weak, and therefore in need of

male guidance. What is more, they were often idealized as virgins, mothers, and homemakers (197).

La obra de Salaverry que encontramos más interesante para esta tesis es *El pueblo y el tirano* (1862), drama en cuatro actos y en verso, aunque en ocasiones utiliza la prosa, pues plantea una ucronía donde triunfa una rebelión indígena. No solo busca aproximarse al mundo incaico, sino que destaca el papel de los indígenas en las luchas independentistas, en un contexto diferente, más de dos siglos antes. Se ambienta en Lima en 1564, año en que el virrey Diego López de Zúñiga falleció en el Palacio de Gobierno por razones poco claras. A su vez, la obra desarrolla una ucronía, una operación extraña en el teatro peruano, en la cual una revuelta indígena combinada con una conspiración de la Inquisición logra derrocar al virrey.

En la pieza se manifiesta un descontento popular donde aparecen proclamas patriotas. La mitad de los protagonistas son indígenas, pero todos los personajes mantienen un registro estándar del español, siendo indiferenciables. Tampoco se pretende mostrar costumbres indígenas. En líneas generales, las conspiraciones se suceden una tras otra, en enredos extraños, donde cada cual vela por sí mismo excepto los indígenas, que son un grupo homogéneo, y las mujeres, quienes son solidarias entre ellas.

En el Acto Primero, las acotaciones mencionan que los personajes indígenas son de la nobleza. Estos son Túpac, Cagua y Zoray, quienes se lamentan porque la hermana de Zoray ha sido violada. Buscan el apoyo de Yupanqui, un anciano indígena, cuyo origen no es mencionado, y quien teme por Estrella, su hija desaparecida. Zoray lanza una proclama con el sentido independentista del siglo XIX, donde trasciende su venganza individual y plantea los valores de patria y de libertad como un todo social: «quiero —por mi patria, / venga en buena hora el suplicio, / pues por romper esas cadenas, / si el cadalso es el martirio, / ese martirio es la gloria» (Salaverry 1862, 10). Yupanqui acepta ser el líder de los indígenas y continúa el ideal colectivo, inventando la categoría de pueblo indígena homogéneo y unido:

Al pueblo obedezco y callo: / él, quiere esta noche misma / derrocar á sus tiranos, /
y ruge como las olas / del embravecido océano. // Ninguna voz le detiene / sino la tuya —
¡Dios Santo! (*Arrodillándose*) / envía á mi oscura mente / luz para guiar sus pasos, / y
bendice, desde el cielo, / la causa de un pueblo esclavo (*Se levanta*) (Salaverry 1862, 28).

El Virrey [*sic*], de quien se dice en las acotaciones iniciales que es Diego López de Zúñiga, y su temible asesor Zenón, raptan a Estrella, hija de Yupanqui. Este, al enterarse, les revela a sus amigos por primera vez que tenía una hija, y van en su búsqueda. Encuentran a Zenón disfrazado de indígena, quien les confiesa que el virrey violó a la hermana de Zoray, pero después de ganar su confianza los hace confesar sus intenciones conspirativas y los apresa. Este juego de disfraces y dobles lealtades se manifestará a lo largo de toda la puesta.

En el Acto Segundo se conocen los dos personajes femeninos. Isabella, esposa del virrey, se siente sola y se lamenta de las infidelidades de este. Subordinada, es leal a su esposo pese a saberse engañada, y se consuela practicando la caridad. Pero, en otro giro, no siente enemistad por Estrella pese a saber que el virrey la tiene como amante. Afianzan su amistad cuando Estrella le revela que está siendo chantajeada por el virrey para entregarse a él si le perdona la vida a su padre. De esta manera, encontramos que los personajes femeninos, si bien son subordinadas ambas, se mantienen lealtad entre ellas, y exhiben una bondad pura.

Se revela que Zoray y Yupanqui lograron escapar, aunque no se explica cómo. Zoray se ha convertido en empleado del virrey. Isabella deja entrar en Palacio de Gobierno a Yupanqui pensando que es un mendigo. Se comenta en el palacio el rumor de la conspiración contra el virrey, y este dice, en una idea imperial, de sistema: «¿qué importa que yo sucumba? / apenas se abra mi tumba / otro vendrá á reemplazarme. / No deis de pavor señales, / ya está cerrada mi herida / Id —no temais por mi vida: / los tiranos son inmortales» (Salaverry 1862, 46). Lo ilocutivo es una amenaza, y lo perlocutivo persuade de que la lucha, y por ende la tiranía, es eterna.

Vemos que, como en las piezas de Palma y Segura, esta obra cuestiona claramente aspectos de su tiempo, por ejemplo, en el personaje de Alejo Piñón, adinerado plebeyo al

servicio del virrey, que le ofrece su lealtad y a cambio este le asigna un blasón. Una vez más, aparecen las ansias de pertenecer a la nobleza. Es oportuno rescatar esta manera de marcar una diferencia entre los virreinales españoles con títulos nobiliarios del pasado y los criollos republicanos.

Volviendo a la obra, el virrey sostiene una discusión sobre el poder y las formas de mantenerlo con el inquisidor Ambrosio. Este último le dice: «La humanidad niña y ciega / nos pertenece á los dos. / Vos á la luz, y yo á oscuras / tendremosla esclavizada / juntos la mitra y la espada / forman cadenas más duras...» (Salaverry 1862, 50), en otra división de poderes muy clara. Ambrosio quiere darle órdenes al virrey y este no acepta. Se mantiene la representación de una Iglesia perversa que habíamos visto en otras obras de Salaverry.

Por otro lado, en el chantaje del virrey a Estrella, esta contraargumenta discriminándose a sí misma en una proclama contra el mestizaje, dentro de la lógica de las castas: «No descendais, señor, de vuestra estirpe / hasta la oscura hija de un plebeyo. / ¿Qué lazo puede haber entre nosotros / que no arrastre consigo el vilipendio?» (Salaverry 1862, 56).

Posteriormente, Yupanqui, vestido como el virrey, se encuentra con el propio virrey, quien finge ser Zenón, en una repetición de escenas de disfraces y confusiones. Cuando se aclara todo intenta apuñalarlo, pero lo acuchilla sobre una armadura que llevaba oculta. Yupanqui ve a su hija implorar por su vida, pero le dice «Alza, hija mía, / no imploras compasión pues no la quiero. / Otro derrocará su tiranía / dando mejor que yo golpe certero» (Salaverry 1862, 62). De cualquier manera, Estrella acepta entregarse al virrey para salvar a su padre.

En el Acto Tercero, un grupo de manifestantes, presumiblemente indígenas, aunque esto no aparece de forma clara en las acotaciones ni en los diálogos, está en la Plaza de Armas, frente al palacio. La rebelión se ha anunciado con claridad, pero el virrey permanece indolente hasta que escucha que la Inquisición está entre sus enemigos. Es decir, no considera a la población indígena como una amenaza por sí sola. Mientras, Zoray planea con Estrella cómo fugarse, y menciona una frase de *Julio César*: «Bruto dio á César la primera puñalada en el cuello, la última en el corazón» (Salaverry 1862, 74).

Estrella vuelve a encontrarse con Isabella y le pide ayuda para liberar a su padre. Isabella pide que se perdone la vida del virrey pese a saber que la engaña, aunque también entiende que las amantes de su esposo lo han sido contra sus voluntades. Estrella de nuevo tiene un episodio de auto discriminación, cuando dice «¿Vos, señora, suplicáis / a la hija del pueblo?» (Salaverry 1862, 79). Isabella contesta: «Oh!, sí; / yo soy desdichada aquí; / lloro como vos lloráis. / Del Virey siento el rigor / que ninguna ley limita; / Cada vez que el pueblo grita / tiemblo helada de pavor» (Salaverry 1862, 79). Sellan su promesa con un abrazo. Estrella huye con su padre, quien tiene los pies cubiertos de sangre, como si hubiera sido torturado.

Las relaciones, salvo entre indígenas y entre mujeres, es de caos político y de dudas sobre quién es amigo y quién enemigo. Los personajes subordinados, desde esta condición, necesitan lealtad entre ellos para defender sus intereses. Pero las intrigas se hacen complejas. El virrey ha capturado a Zoray y lo interroga sobre quiénes han sido sus cómplices, temiendo que estos sean de la Inquisición. Zoray responde con consignas patrióticas, también generalizando a la plebe, inventando a una colectividad homogénea con un mismo ideal, trasladando el concepto de *peruano* al siglo XVI de la ficción: «Quién? —la patria, el heroísmo, todo el que encierra en sí mismo / de un peruano el corazón» (Salaverry 1862, 86).

Zoray acusa a Zenón de haberlo ayudado, lo cual lo revela como traidor. El virrey no le cree y Zoray es enviado a tortura. Más adelante encontramos otro caso de subordinación ante el ideal religioso de pureza, y la idea de la dominación sobre la mujer, cuando Yupanqui le pide al virrey que respete la virginidad de su hija a cambio de no entregarla a otro hombre, sino a un monasterio. Encontramos un sentido de propiedad de padre a hija y de hombre a mujer, e idealización de la virginidad cuando Yupanqui dice «De un claustro santo el relijioso asilo / será vuestro rival —Oh! yo os lo ofrezco, / no amaré sino á Dios» (Salaverry 1862, 92). Entonces, ruega al virrey, en un nuevo gesto de auto discriminación: «Vos, sois feliz y grande, y poderoso, / todo está á vuestros pies! — Yo, solo tengo / para inclinar mi frente encarnecida, / de una hija, señor, el casto seno» (Salaverry 1862, 92). Al no ser aceptada su súplica, Yupanqui ataca a la virreina creyendo que es su hija para que muera casta. Es decir, dentro de la lógica machista de la época de Salaverry, aplicada en especial a las *mujeres decentes* —normalmente, criollas

adineradas— considera preferible su muerte que la pérdida de su honra. Así, iguala a la nobleza incaica con la *gente decente* criolla, por sus valores de castidad femeninos.

Finalmente, en el Acto Cuarto, se comenta que Zoray y Yupanqui han sido ajusticiados y la multitud rebelde se llevó los cadáveres. El virrey le dice a Estrella que la ama, después la amenaza con torturarla y finalmente le pide matrimonio: «Mira... fue para el Rey esta corona, (*Tomándola*) / mas yo con ella coronarte puedo, / tú conmigo reinar, y el nuevo mundo / y legar á tus hijos la corona / la corona inmortal» (Salaverry 1862, 103-104). Así, propone la creación de un reino mestizo, una especie de devolución del imperio compartiendo el poder. Estrella se le enfrenta de manera clara por primera vez, con un ideal patriota: «¿Quién os ha dado / (*Toma la corona*) ni á vos, ni á vuestro Rey de raza estraña, / la corona de un pueblo esclavizado / que ódia y maldice vuestra negra saña?» (Salaverry 1862, 104), revelando un desprecio con base racial y de legitimidad de reinado, con imprecaciones contra la raza blanca y en general la cultura europea, bastante infrecuentes en el teatro anterior. Es esto lo que trunca el enlace.

Pero ni Zoray ni Yupanqui han muerto. Zoray se encuentra con Estrella, se confiesan que se aman, y este le anuncia el plan de toma del poder y asesinar al virrey, pero Estrella quiere cumplir con su promesa a la virreina aun poniendo en riesgo su propia vida. Entendemos que esto fue posible cuando Zenón le confiesa a Zoray que es un traidor, con el guiño a la frase que este leyera sobre *Julio César*, «Valor, prudencia y esperanza». Dejó vivir a Zoray y Yupanqui porque la revuelta que estos dirigen beneficia a sus aliados en la Inquisición. Esto es, que la rebelión indígena solo prosperó con ayuda de la Iglesia.

En la última escena, los nobles se han fugado del palacio. El virrey le pide a Piñón que mate a Estrella si la rebelión triunfa, mientras Zenón busca salvarla. La multitud indígena entra al palacio, pero no es descrita físicamente, solo se comentan sus avances. Más adelante, en clave épica y romántica, Yupanqui se encuentra con el virrey cuando este intenta huir y se baten a duelo, recuerda la armadura de su enfrentamiento anterior y por eso lo ataca en la garganta, matándolo. Sin embargo, el virrey también lo ha herido de gravedad, y antes de morir, Yupanqui, al ver a Estrella al lado de Zoray, le dice a este «¡Adios!... Ama al Perú / con más ternura que á Estrella, / y si vuelve... á ser esclava... / con su sangre su afrenta lava / ó muere, Zoray, por ella!» (Salaverry 1862, 121). Zoray

responde con una nueva proclama patriótica: «Ah, compañeros! / cubra la sombra del pendon peruano / al que murió por defender los fueros / que proclaman al pueblo —¡el soberano! / Brillen en nuestros brazos los aceros / siempre que en el Perú se alze un tirano» (Salaverry 1862, 121). Se destaca el militarismo, pero también la idea de fragilidad del país y una necesaria vigilancia del orden para mantener la libertad.

Asimismo, en un juego de inversión de roles, Zoray le perdona la vida a Piñón por no cumplir su misión de matar a Estrella, pero lo condena a ser esclavo. Esta subversión de papeles de dominación es el punto culminante de una rebelión indígena exitosa. Es como si la pieza decidiera devolverle el país a sus «verdaderos dueños», los líderes del mundo prehispánico, es decir, la nobleza incaica. Esto reafirma la mirada indigenista de la pieza, pues a diferencia de lo que ocurre en obras indianistas, no vuelve exótica a la imagen de los indígenas, sino que denuncia los malos tratos recibidos y propone reivindicarlos, otorgándoles en la ficción el liderazgo del país. El detalle más relevante es que no aparecen personajes criollos. Estos han sido excluidos completamente pues tampoco se les menciona.

No obstante, acerca de la ucronía en esta pieza, podemos pensar en las palabras de Flores Galindo (2005), cuando afirma que «En la ficción se encuentran el futuro republicano con el pasado imperial, mientras que en la vida cotidiana habrá que esperar hasta los primeros decenios de este siglo (el XX) para que los campesinos se reconozcan en el pabellón rojo y blanco» (230). Aun en *El pueblo y el tirano*, la ucrónica rebelión no se ubica en un tiempo cercano al de las guerras de independencia, ni se ahonda en ideales del mundo indígena: es decir, no se incorpora al indígena en la república criolla, sino que se piensa en otra república, que no tiene ideales claros. En cambio, los valores criollos se trasladan a los personajes de la nobleza indígena.

3.6.2. José Arnaldo Márquez

Márquez (Lima, 1832 – 1903) fue poeta, ensayista, profesor, periodista, diplomático, traductor y dramaturgo. Como militar llegó a ser segundo ayudante del Estado Mayor General. Apoyó al presidente José Rufino Echenique, pero cuando este fue derrocado, debió partir al exilio. Empezó múltiples negocios e inventó una máquina de linotipia. Sin embargo, no pudo comercializarla y acabó en la pobreza tras viajar por América y Europa.

Martel Paredes considera que Alphonse de Lamartine influyó mucho en la literatura de Márquez, por su estilo y métrica, pero también porque «la capacidad de asociar el ímpetu literario con una eficiente actividad en el campo político-ideológico fue compartida por estos dos pensadores de diferentes latitudes» (81). Es conocida la aversión de Márquez hacia España, pero, agrega Martel Paredes que «El rechazo de Márquez se proyecta no hacia un pasado remoto y de añoranzas, sino a un futuro promisorio en fuentes lejanas. En sus líneas se respira el deseo de lograr la unificación de los pueblos» (88).

Esta aversión basada en el presente queda manifiesta en su ensayo *El Perú y la España moderna* (1866). Abarca desde la Batalla de Ayacucho hasta su fecha de publicación, después del Combate del 2 de mayo, que como explicamos, terminó con la derrota española en su intento de reconquista. Se trata de un texto de la urgencia, una narrativa de guerra. En el ensayo se percibe que su visión negativa de España es por cómo creía que este país interpretaba a América. Considera que siempre trató al continente americano como un «campo de explotación material» (Márquez 1866, 15). En repetidas ocasiones utiliza expresiones como «perfidia española» o «indijencia española», y en su Conclusión describe al país así: «Confinado en un extremo del antiguo continente y excluido de la alta política de Europa, la España moderna sin poder, sin riqueza, sin crédito, no tiene razón ni posibilidad de ser» (Márquez 1866, 156). Añade que sigue viendo a España como un potencial enemigo: «Ha terminado la guerra? / No / La España ha declarado por boca de su gobierno que sólo habría terminado la primera campaña» (Márquez 1866, 155).

Por otro lado, Márquez tiene una visión muy positiva del Perú, como país generoso, civilizado y liberal, que respeta a los extranjeros españoles, justificando esto en la Ley de 1831 que reconoce como deuda pública «ciertas obligaciones contraídas por el gobierno español con el Perú» (Márquez 1866, 21). Esta visión idealizada, sin crítica, tendenciosa, hizo que destaque cada acción del bando peruano como una virtud. Por ejemplo, sobre la resistencia peruana durante el 2 de mayo, asegura que «la capital desplegaba un lujo de sentimientos nobles y delicados digno de servir en todo momento de modelo a España» (Márquez 1866, 148).

A su vez, considera que la Batalla de Ayacucho es un hecho histórico excepcional al haber hecho nacer varias repúblicas. Afirma que con esta derrota España ganó algo valioso: «Los vencedores de Ayacucho llevaron á su patria el germen de las ideas liberales» (Márquez 1866, 15). Coloca a Perú y en general a América como ejemplo universal.

Para seguir estudiando su línea política, debemos mencionar su crónica *Recuerdos de Viaje a los Estados Unidos de América del Norte* (1862), donde defiende el valor de este país por sus ideales republicanos y valores democráticos, como tener un Estado laico, espacio público de acceso irrestricto, educación con periódicos y lectura pública. Estuvo a favor del Destino Manifiesto¹⁰¹, escrito por John Sullivan en 1845, pues creía necesario difundir el republicanism y la democracia por el mundo. No consideraba que el manifiesto implicara la dominación estadounidense, sino que los principios republicanos eran aplicables en toda nación y, por ende, una no dominaría a otra.

Márquez publicó una obra pertinente a esta tesis, descrita como una alegoría patriótica en diversas investigaciones: *La bandera de Ayacucho*, al parecer, a fines de los años 1840. Sin embargo, no hemos encontrado ningún ejemplar de esta pieza en repositorios físicos ni virtuales, ni ninguna reseña que cite una edición de esta. Por ello, casi podemos afirmar que no han sobrevivido copias de esta obra.

Sin embargo, otras piezas de Márquez también están cerca de esta investigación, por mostrar la relación entre los colonizadores y América. Por ejemplo, *La agonía de Colón* (1929, original de 1878), obra de acto único, en verso con diferentes métricas. En la obra, Colón reclama el dinero que le había prometido la Corona española como premio por haber llegado a América. La Corona es personificada por la reina Juana, pero esta no cumple con entregar la recompensa ofrecida, pese a los repetidos pedidos del genovés. La imagen de la autoridad española es muy negativa, esto se reafirma con dramatismo romántico en cada queja de Colón, en especial en un monólogo cuando desfallece en cama y muere frente a su sirviente, Gil, sin razón explicable, como si se desvaneciera, en una estética propia del romanticismo.

El paroxismo llega en la última escena, cuando Juan, uno de los criados de Colón, regresa a casa con el dinero enviado por la reina, pero Colón ya ha muerto. Juan dice:

¹⁰¹ Según el cual Estados Unidos tenía derecho a expandir su influencia sobre todo el continente americano.

«Dará a tu afligida suerte / Y a tu abandonada muerte / La indiferencia española! / Preparad bien la función... / Que en la fiesta nos veremos... / ¡Gil, tú y yo sólo lloremos / por el alma de Colón!» (Márquez 1929, 30).

Márquez escribió otra pieza sobre este personaje, *Cristóbal Colón: juguete dramático* (1892), dedicado a la niña Carmen Rosa Varela y Orbegoso. Es una pieza en verso libre de carácter más amable. Trata sobre el viaje de Colón a América, desde cómo consigue la financiación y lo que enfrenta en la travesía. Por ejemplo, la amenaza de motín cuando los marineros desean regresar, y la llegada milagrosa a Guanahaní, en la actual República Dominicana.

En contraste con las ideas políticas de Márquez, en esta obra Colón agradece a la providencia por su llegada a América. A bordo del barco, tanto él como sus oficiales, soldados y marineros echan vivas a España y a la reina, pero no a Dios. Sin embargo, un diálogo de Colón propone un determinismo histórico para justificar la llegada de los colonizadores al continente, en la antigua idea de la providencia, con ideales críticos al racionalismo propios de los románticos:

La ciencia! Ella no puede sino leer apenas / algunas de las leyes que tu poder dictó.
/ Las leyes inmutables con que el espacio llena / ¡cuánta grandeza entrañan, y que aun no
comprendo yo! // Con caridad sublime quisiste que mi mano, / mi mano humilde y débil
viniera a levantar / el velo misterioso que tu divino arcano / quiso tener suspenso sobre este
ignoto mar! (Márquez 1892, 25).

Como en la obra anterior, Colón no parece un conquistador. Todo lo contrario, se le ve como un aventurero explorador algo inocente. Por otro lado, en la pieza se describe a los indígenas americanos como «salvajes». Otro personaje funciona como metáfora de América, se trata de una mujer semidesnuda sobre una hamaca, que, dice Colón: «No es todavía mujer... / No es una niña tampoco» (Márquez 1892, 31). Se trata de una adivina que se describe a sí misma diciendo: «Soy una niña inocente / un éco fiel é incómodo / de una voz en lontananza. / Duermo, y cuando estoy dormido, esa voz me dice: “sueña!”; / y cuando sueño me enseña / los misterios de la vida» (Márquez 1892, 32). Esta adivina

anuncia la invasión de América, o, por el contrario, la derrota europea con su expulsión del nuevo continente: «Yacerá el antiguo mundo / en diluvio universal» (Márquez 1892, 33). Finalmente, anuncia la reconciliación de ambos continentes alrededor de la figura de Colón: «Al final los dos hemisferios / en el futuro lejano / podrán tenderse las manos / de tu estatua alrededor» (Márquez 1892, 35). Esta es una mirada donde el continente americano parece habitado por el buen salvaje, por personas sensuales y no muy racionales, y que después de un tiempo podrán reconciliarse con sus invasores. Colón queda como un intermediario entre ambos mundos.

Los matices entre lo propuesto en los ensayos y lo manifiesto en el teatro de Márquez no son una contradicción tan radical como parece. Habría que entender que la visión de Márquez sobre España surge del contexto de la guerra de 1866, viviendo en una república todavía frágil como el Perú. Mientras, desde la mirada criolla, no se siente ajeno a la herencia cultural del virreinato, y considera su origen más cercano al colonizador europeo que a la inocente visión indígena, aun cuando intenta integrarlas.

3.6.3. *Carolina Freyre*

En 1872, durante el gobierno de Manuel Pardo, se brindaron libertades políticas irrestrictas, se intentó descentralizar la política y los recursos, y se realizó el primer censo nacional. Aun así, las mujeres solo tenían acceso a la educación primaria. Fell (1999) considera que en la industrialización de estas décadas surgió un contexto favorable para las humanidades y las artes, y que este fue beneficioso para que las mujeres se incorporen a la creación, primero mediante tertulias en casas.

En este momento de apertura, y como crítica a las desigualdades de género, en la segunda mitad del siglo XIX aparece una generación de escritoras, donde destacamos a las narradoras Mercedes Cabello, Teresa González de Fanning, Clorinda Matto de Turner, Carolina Freyre, Elvira García y García, Lastenia Larriva y la argentina Juana Manuela Gorriti, quien ofrecía su casa para realizar veladas intelectuales. Estas tertulias, apunta Fell, son el inicio de una generación de escritoras con temas y preocupaciones propias.

Villavicencio apunta que, aunque solo se permitió el ingreso de las mujeres a la universidad en 1908, este grupo de mujeres autodidactas ya pugnaba por su educación y por

generar conocimiento en la década de 1870. Cárdenas (2017), se trata de la primera generación ilustrada de mujeres, y las primeras en pensar la cuestión femenina.

Su consigna era la lucha por los derechos de la mujer, como en los ensayos y artículos de Mercedes Cabello. A su vez, defendían el matrimonio por amor y no por la imposición de los padres, que hacían estos enlaces por conveniencias económicas. Por ello, publican revistas como *Álbum*, de literatura, bellas artes, educación, teatro y moda, fundada por Gorriti y Freyre en 1974. Sin embargo, Fell señala que, pese a esta intención de participar en política, mantuvieron como imagen pública una preocupación por cumplir con el papel que la sociedad les tenía asignado, como madres y esposas. Agrega Fell que otra de sus búsquedas era la educación de las mujeres, utilizando esta herramienta para cambiar la situación de desigualdad.

A su vez, estas autoras rompieron el silencio y el anonimato, motivadas por la crisis política durante y después de la Guerra del Pacífico¹⁰², y se enfrentaron a críticas y burlas. De acuerdo con Cárdenas, estas escritoras pensaron en el progreso social, y que, si bien cuestionaban a la Iglesia católica y algunos aspectos del matrimonio, exigían la participación de las mujeres en estas instituciones.

Estas escritoras practicaron una literatura *indianista*, de temas indígenas con énfasis en lo incaico, con una mirada hacia el pasado algo artificial, pero también denunciando los malos tratos hacia los indígenas, en una perspectiva indigenista.

Entre las autoras que atañen a esta tesis, destaca Carolina Freyre (Tacna, 1844 – Buenos Aires, 1916), poeta, novelista, dramaturga y periodista. Colaboró firmando con seudónimo en el diario *La Patria*. Escala (2017) nos recuerda la posición nacionalista y patriótica de Freyre en su columna Revista de Lima durante la Guerra del Pacífico:

¹⁰² En líneas generales, explica Basadre (1972) que la guerra comenzó en 1879 por la invasión chilena de territorio boliviano rico en salitre. Por una alianza previa, Perú salió en su defensa, pero sucesivos descalabros políticos y militares terminaron con la ocupación chilena de territorios bolivianos y peruanos. El Ejército chileno llegó a tomar Lima, mientras montoneras peruanas resistían en las partes altas de los Andes, hasta la firma de un tratado de paz en 1884. Perú cedió las provincias de Tarapacá, Arica y Tacna, que debían ser devueltas al Perú en 1929, pero Chile solo retornó Tacna. Asimismo, Bolivia perdió permanentemente sus provincias costeras. Tras analizar miles de diarios, cartas y otras fuentes primarias, Mc Evoy (2011) propone que la sociedad chilena se reconocía como civilizada y culta, que así justificaba su ingreso a la violencia organizada en una guerra por la civilización, frente a un país visto como de gentes perezosas y bárbaras: el Perú.

La arenga bélica en el discurso femenino peruano no tuvo precedente antes de Carolina Freyre de Jaimes y llama la atención, porque esta estrategia enunciativa de predominio masculino permite mostrar la participación de la mujer durante la guerra en una tarea distinta de las conocidas (Escala 191).

Freyre pasó su vida entre el Perú, Bolivia y Argentina. En este último país, de acuerdo con Escala, la autora participó activamente en el Consejo Nacional de Mujeres, pero se mostró a favor de preservar el papel femenino en la sociedad frente a la posición feminista de insertar a las mujeres en el mercado laboral.

Como dramaturga, escribió *Pizarro* (1876, texto perdido) y *Blanca de Silva* (1879). En lo pertinente a esta tesis, consideramos importante analizar su obra *María de Vellido* (1878), ganadora del Primer Concurso Dramático Nacional en 1877¹⁰³. La pieza está ambientada en Huamanga en 1822, y se basa en la historia de la patriota María Parado de Bellido, mestiza de rasgos indígenas, quien fue capturada por tropas españolas cuando investigaban conspiraciones en la región, y murió torturada sin delatar a los patriotas. Asimismo, en el texto se entremezclan personajes patriotas que probablemente no conoció, como Angulo, quien parecería ser, en clave, uno de los líderes indígenas que organizaron una rebelión en 1814¹⁰⁴.

Al inicio de la pieza, el conflicto se da por la relación prohibida entre Isabel —hija de María Vellido, india— y Felipe —militar criollo, blanco—. Ella decide terminar la relación, diciéndole «Vástago eres de tiranos / Que á mi patria hacen esclava; / (*con calor*) Solo con sangre se lava / El Crimen de tus hermanos» (Freyre 4), y Felipe contesta «Crimen es tu desvarío! / Fraterna unión nos enlaza, / Ni hispano, ni hijo del sol / Formamos solo una raza!» (Freyre 4). Es importante la reivindicación de pureza étnica desde el lado indígena femenino, es decir, desde una doble subalternidad, mientras el hombre criollo plantea que existe un mestizaje, que él mismo defiende.

¹⁰³ La dedica al presidente Mariano Ignacio Prado, quizá por temor a que no se le publique la obra por ser mujer.

¹⁰⁴ Sin embargo, una pista parece indicar que Freyre buscó veracidad histórica. Se trata de una nota al pie para aclarar un episodio narrado en la obra por un capitán español. Este diálogo refiere un enfrentamiento con lanzas entre un gallego y un patriota peruano, donde gana este último, pero la nota al pie aclara que es una licencia histórica, pues esto ocurrió en la Batalla de Junín, pero consideró necesario incluirlo como «ejemplo del pueblo».

Más adelante aparece María Vellido, quien es patriota independentista pero no condena a la cultura española, solo a las autoridades virreinales: «La sangre generosa de Pelayo / No fecundó jamás en nuestro suelo, / En cambio los Pizarro se suceden / ¡No desmienten los nietos al abuelo!» (Freyre 12).

Cuando un grupo de independentistas descubre a Felipe escondido en la casa de María e Isabel, van a matarlo, pero Isabel lo salva colocándose delante de él y gritando: «Es mi amante!» (Freyre 14). La determinación y vehemencia de este personaje femenino lo hace rebelarse contra su propia subalternidad. La misma aceptación de su condición de amante demuestra la libertad por la que pugna frente a los rígidos valores morales de la gente decente. Y la defensa de Felipe, pese a que acaba de terminar su relación, es prueba de valor y lealtad.

En el Acto Segundo se revela que Felipe consiguió escapar de los patriotas. Entonces, Felipe toma una actitud positiva hacia la causa independentista, de manera tibia. Utiliza referentes históricos, pero, a diferencia del neoclásico más radical, no incluye divinidades griegas ni cristianas. Le dice al general Carratalá:

La gloria?... yo la concibo / De libertad precursora, / Funda... crea, en sí atesora / La redención del cautivo... / como en España otro día / Con el moro y sarraceno / Alienta a un Guzmán el Bueno, / Le da a un Cid la bizarría!... / Como en Esparta las leyes / Su fallo dicta severa, / No soporte una cadena / Ni da esclavos a los reyes! (Freyre 17).

Este diálogo hace la analogía entre las luchas entre españoles y árabes y la lucha entre peruanos y españoles. Es una forma peculiar de legitimar la independencia del Perú, al compararse con una etapa fundacional en la identidad española. A su vez, el impacto de Isabel en la vida de Felipe lo hizo tomar una posición liberal e independentista pese a ser un militar español. Desde su subalternidad, Isabel ha conseguido un cambio.

En otro de los característicos giros sorprendentes del romanticismo, Carratalá revela que es el padre de Felipe. Lo envía a detener a María Vellido por conspiradora, pero este se niega y huye. Entonces la busca el mismo Carratalá, y María revela su carácter fuerte y firme cuando este le pregunta si tiembla ante su presencia:

Solo tiembla el malvado... no lo he sido / Y altiva levantar la mirada puedo...
Encarnado en el alma sacro fuego / Por salvaguardia llevo, por defensa, / El amor inmortal
en que me anego... / Vosotros? Dó aprendisteis / Lo que vale ese ardor, ese heroísmo?... /
En vuestro patria?... no, vanos alardes! (Freyre 28-29).

Así, plantea una resistencia crítica, con orgullo individual, una personalidad definida e inteligente. María es un personaje serio, que afirma su poder no sobre los demás sino sobre sí misma: nadie le da órdenes que vulneren su voluntad, pero tampoco se le ve dando órdenes o violentando a otros. No es un personaje exótico ni está determinada por sus relaciones románticas. Esto se reafirma en el Acto Tercero, cuando María, ya presa, cuenta un monólogo que cuestiona los estereotipos femeninos:

Y sin un lazo que encadene el ala / Las mariposas el polvillo tenue / Dejando van al
paso entre las ramas... / Y menos yo que irracionales seres / Yo que la libertad siento en el
alma, / Una cadena aborrecida arrastro / Menos que el ave, mariposa y aguas... / Apartaos,
visiones, apartaos..., / La madre dónde está?... la esposa amada, / El hogar y la dicha?...
todo sueño... / (*señalando al altar cuando corresponde*) Solo hay una verdad, esa ara
santa! / Solo hay una esperanza, la del cielo!... / Solo existe un amor, el de la patria (Freyre
30).

Vemos que antepone la patria a lo que la sociedad de su tiempo espera de una mujer: ser madre y esposa, y cuidar del hogar. No hay ninguna crítica o comentario ante este discurso. A su vez, ser mestiza de rasgos indígenas no aparece como un problema. Si María está detenida es por su participación en el bando patriota, si es subordinada no es por ser indígena ni por ser mujer.

Más adelante, cuando los militares españoles quieren hacerle confesar quién escribió una carta con instrucciones a espías independentistas, por la cual está siendo acusada, María niega por lealtad, y responde con orgullo: «No oís como se rompen las cadenas? / Sacudiendo el sopor de tantos siglos / No veis cómo el Perú cobra entereza? Tiranos!... enemigos!... opresores... / El himno de los libres ya resuena!» (Freyre 39).

De esta forma, María se martiriza, como víctima en sacrificio en una categoría más femenina. Su esposo, Vellido, la visita en prisión disfrazado de monje e intenta rescatarla, pero María se niega para no ponerlo en riesgo. Él se ofrece a morir con ella, pero María no acepta esta propuesta, pues desea que él cuide a sus hijos, en una inversión de los papeles asociados al género. Sin embargo, después de convencerlo de que huya él solo, le pide un abrazo y llora ante su partida, es decir, mantiene este detalle asociado a la feminidad.

Felipe le pide a su padre, el general Carratalá, que perdone a María a cambio de su obediencia, pero este no acepta. Felipe vuelve a huir, busca a Isabel, quien lo rechaza sin dar mayores motivos, como si su relación hubiera cambiado instantáneamente por el vínculo directo entre Felipe y el captor de su madre. Mientras, Vellido organiza una rebelión para impedir el ajusticiamiento público de María. Esta es asesinada mientras lanza una arenga: «Como mueren los libres, fe tranquila, / Corazón animoso y esperanza... / Desprecio del tirano á la cuchilla!» (Freyre 58).

Vellido intenta vengar a su esposa y dispara contra Carratalá, pero Felipe intercepta la bala. De esta manera, Felipe se ubica ahora entre ambos bandos, sin atacar al patriota, pero defendiendo a su padre español aunque se haya enterado de su vínculo hace tan poco. Así, el joven culturalmente criollo, no pertenece ni al mundo indígena ni al mundo español. Esto desemboca en el enlace trunco entre español e india. En medio de esta historia, la satanización a España es mucho menor a la de las obras durante la guerra de independencia, aunque mayor que en las otras piezas románticas. A su vez, el mundo criollo apenas aparece representado y no guía las acciones.

Es necesario comentar la subalternidad de María de Vellido. Ya de por sí es meritorio que sea la protagonista absoluta desde el título. Así, la ficción de Freyre coloca a una mujer indígena en el centro de la acción y la representación, pero, al mismo tiempo, la presenta como si sus condiciones subalternas no le afectaran. Es decir, termina por invisibilizar su subalternidad.

3.6.4. Clorinda Matto de Turner

Matto de Turner (Cuzco, 1852 – Buenos Aires, 1909) fue ensayista, narradora, periodista y dramaturga. Se le considera una de las precursoras de la novelística hispanoamericana, por

textos como *Aves sin nido* (1889), ambientada en un pueblo andino. En esta novela critica la dura situación de las sirvientas indígenas mientras denuncia los abusos de las autoridades. Este libro desató ira en los sectores conservadores al narrar la relación amorosa entre un hombre blanco y una mujer indígena, pues finalmente descubren que eran hermanos¹⁰⁵. Creemos necesario mencionar también su novela *Índole* (1891), en la cual se cuestiona a un sacerdote que abusa de los indígenas, mientras las mujeres demuestran mayores virtudes y conocimiento que sus pares masculinos, y, por otro lado, a *Herencia* (1893), novela ambientada en la capital, donde se toca el tema de la educación sexual de las mujeres.

Asimismo, Matto de Turner fundó la revista *El Recreo*, participó en diversas organizaciones feministas en el Perú y otros países, y fue autodidacta erudita en filosofía, física e historia natural. Intelectual destacada de Cuzco, narró varias leyendas y escribió tradiciones de esta región. A diferencia de las de Palma, sus tradiciones no apelan demasiado al humor, pero también están basadas en documentos históricos, como «Un centinela de acero», sobre la muerte de Túpac Amaru II.

En su obra dramática *Hima Sumac* (1959, original de 1884), se acerca al pasado incaico, a partir de una antigua leyenda que Gorriti narrara en su texto *El tesoro de los incas* (s/f exacta, utilizamos una edición de 1929). Si bien esta historia se ambienta originalmente poco después de la conquista, Matto de Turner la ubica, al parecer, en los años de la revuelta de Túpac Amaru II. *El tesoro de los Incas* tiene una inspiración tanto en el folclore andino como en el Inca Garcilaso de la Vega. El argumento es similar al de *Ollantay*, obra de teatro indígena muy popular que fuera prohibida en el virreinato justamente tras la rebelión de Túpac Amaru II. Tanto estas historias como la obra de Matto de Turner refieren un tesoro de los incas que debe ser cuidado por una mujer indígena joven, la cual es seducida por un militar español¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Favre considera a *Aves sin nido* como la primera manifestación del indigenismo literario, en un punto de vista que ve a la literatura indigenista como una intención social que toma partido por los indígenas.

¹⁰⁶ Repasando las crónicas de la época, Escala afirma que la primera obra de Carolina Freyre, *Pizarro* (1876, texto perdido), también narra un triángulo amoroso entre una noble indígena, Francisco Pizarro y el indígena noble Yanapaccoc, en medio de una rebelión indígena, liderada por Quisquis, en la cual el conquistador español es un villano temible.

Un detalle importante es que en la obra de teatro se hable del tesoro de los incas aun cuando se ambienta a fines del siglo XVIII, pues en aquellos años ya era muy complicado probar un linaje inca. Los líderes rebeldes que se identificaban con el incario y querían hablar de su nobleza, lo hacían más como una reivindicación política y cultural que como una real representación de una casta. Y si se menciona un tesoro oculto, esto solo vuelve más exótica la imagen de la nobleza incaica. Como mencionamos, el argumento se basa en una leyenda que está ambientada durante la conquista, y por ello en la obra de Matto de Turner significa algo muy diferente, como los valores sobrevivientes del incario, fundacionales para la república.

Cabe mencionar que *Hima Sumac* es una pieza de teatro musical, así que muchas acotaciones mencionan momentos donde entran instrumentos de percusión y melodías indígenas como yaravíes. Esto genera un efecto dramático mayor, centrado en la protagonista. El Acto Primero se desarrolla, según las acotaciones, con un retrato del Inca Ollanta y un fondo de montaña andina en escena. Se inicia cuando un militar español, Gonzalo, insinúa en un monólogo la historia de la pieza, a la vez que define el Perú como un lugar exótico: «Este país está poblado de cuentos fantásticos y tradiciones deslumbradoras que avivan, hasta la rabia, la sed de Tántalo que se siente al venir de Europa» (Matto de Turner 1).

Allí, Gonzalo ve a Hima-Sumac, nieta de Ollanta, hija del cacique Yanañahui y huérfana de madre. En los códigos románticos, Gonzalo parece enamorarse de ella a primera vista, por aspectos espirituales: «¡Sorprendente hermosura!... El color del granado en sus labios, la pureza en su frente, y en la luz de sus miradas, con todas las perfecciones de esta raza de la nobleza americana que ha hecho perder el seso al español más cauto» (Matto de Turner 1). De esta manera, clasifica tanto a las mujeres en particular y en general a los indígenas como personas puras. Y de manera exotista, no es azar la expresión «perder el seso», es decir, alejar de lo racional, a los europeos. Hima-Sumac responde: «No hables así, *wiracocha*¹⁰⁷, mi corazón es joven; mi corazón duerme y no intentes despertarle» (Matto de Turner 2). En el acto ilocutivo, afirma ser inocente, mientras en el perlocutivo

¹⁰⁷ La expresión *wiracocha* o *huiracocha* refiere una superioridad de la persona, un excesivo respeto o incluso sumisión. Era utilizada por población indígena para dirigirse a las autoridades españolas durante el virreinato y, durante la república, en algunas regiones, a las autoridades o hacendados andinos.

pareciera seducirlo al decir lo opuesto a lo que siente y pedir lo que verbalmente afirma no desear.

Esto se comprueba cuando Hima-Sumac le sigue el coqueteo, rechazándole tímidamente la mano y decirle que está comprometida con Tupac-Amaru —personaje en referencia a Túpac Amaru II—. Después le ruega que huya, pues viene Kis-Kis, un soldado de su padre, y le explica que Tupac-Amaru busca venganza por la muerte de su hermana Cusiccoillor, quien también fue seducida por un español. Sin embargo, queda en ver a Gonzalo la tarde siguiente.

Ya en soledad, Hima-Sumac afirma:

¡Me estremezco! El frío y la calor inundan mi corazón, y de mi pecho brotan suspiros envueltos en el eco de la voz de Gonzalo, y tiemblo como la hoja en la mata azotada por el viento de la tarde. ¿Será amor mi inquietud? ¿Será miedo a la zozobra que conmueve mi ser? (Matto de Turner 4).

De esta manera, vemos cómo también ella vive el amor romántico, y se insinúa la arquetípica tragedia del amor prohibido en un triángulo amoroso donde la mujer es la infiel, la asociada a la debilidad de espíritu y, por ende, al vicio irracional.

Mientras, Tupac-Amaru siente que le están quitando el amor de Hima-Sumac, e intenta persuadirla de quedarse a su lado. Para ello menciona el caso de López Robledo, el español que le quitó la virginidad a Cusiccoillor. Después le deja un collar de huairuros¹⁰⁸ para que piense en él, quien va a estar ausente «en las filas patriotas» (Matto de Turner 6), bajo el concepto de *patriota* que tienen los criollos. Veremos otros ejemplos de esto más adelante, como en la proclama de Tupac-Amaru antes de iniciar la revuelta: «Llevamos en nuestras venas la quemadora sangre de Challcuchimac, Rumiñauí y Tupac-Amaru, mi ínclito padre, sangre generosa; que verteremos por la libertad peruana. Ni uno salve de nuestros opresores!» (Matto de Turner 11). Así, reafirma que la rebelión está legitimada por

¹⁰⁸ Semilla andina de cáscara roja y negra, asociada a la buena suerte y la protección contra malas energías.

años de opresión, desde sus ancestros, y que la sangre a derramarse está justificada, todo por la *libertad peruana*, otro concepto republicano.

Por su parte, Hima-Sumac contradice su identidad como mujer noble indígena cuando dice en un monólogo: «¡Gonzalo, Tupac-Amaru! Terrible contrariedad que aprisiona mi albedrío. Mi patria, la sangre de mis hermanos y el mandato de mis padres me ordenan odiar á los blancos, y Gonzalo es, sin embargo, el alma de mi alma» (Matto de Turner 6-7). Entonces, pide ayuda a una deidad andina: «Pachacamac tenga piedad de mí mostrándome un refugio. El que es tan bueno. El que se apiada del corderillo perdido en las laderas durante la tempestad, y le señala el redil, y manda su luz para alumbrar con el relámpago el camino tenebroso» (Matto de Turner 7), para después arrodillarse, implorar y golpearse el pecho de manera católica. Existe en estas actitudes un respeto a cierta religiosidad andina, pero asimismo un profundo sincretismo religioso, como podrá apreciarse en otras citas.

Cuando Hima-Sumac se encuentra con su padre, Yanañahui, reflexionan sobre su legado como incas nobles. Hima-Sumac recuerda que «la ñusta de los puitos rojos dijo que la felicidad no está en el oro sino en la satisfacción del corazón que palpita tranquilo bajo el techo de la choza libre» (Matto de Turner 8). Esa frase se enfrenta a la revelación que le hace Yanañahui, de que quiere entregarle la llave y la ubicación del tesoro de los incas, como si fuese algo tangible. Dice Yanañahui: «¡Pachacamac! Sombras augustas de Tupac-Yupanqui, Yahuar-Huacac y Atahualpa, Ccora-sarayoc, Auquimama, Ccora Ñusta ¡descended, recibid el juramento de la virgen que en la pobreza esconde la opulencia de nuestros tesoros sagrados!» (Matto de Turner 9). Un primer detalle relevante es que mencione a mujeres entre sus referentes, incorporándolas de esa manera sutil en la historia inca y, por añadidura, peruana.

Volviendo al texto, el soldado Kis-Kis se ha dado cuenta de que Hima-Sumac ama a Gonzalo, piensa que esta puede entregarle el tesoro al español, lo que sería la perdición de los incas, y le aconseja alejarse de él. Hima-Sumac le pide que no ataque a Gonzalo: «no le mates porque su muerte sería mi muerte (LLORA)» (Matto de Turner 10). Kis-Kis cumple el papel de consejero, a diferencia de lo que ocurre en muchas otras obras donde es una

consejera. Este vacío de feminidad queda marcado en que Hima-Sumac no tiene madre, ni acompañante mujer. Se ve obligada a mimetizarse en el universo masculino.

En el Acto Segundo asistimos a un ritual indígena andino, cuando Hima-Sumac y su tía, Ccora-Coya, leen el futuro en hojas de coca. Con el conocimiento de la realidad rural, Matto de Turner incorpora esta manifestación cultural indígena, que se mantiene vigente incluso en el siglo XXI. Y es relevante este punto de conexión entre el pasado con raigambre inca y su presente, así como la representación de algo propiamente indígena.

Lo que intentan adivinar en las hojas de coca es el resultado de la batalla entre los indígenas rebeldes y los españoles, pero las hojas no les ofrecen una visión clara. Esto funciona para mantener la incertidumbre y el suspenso en la trama, pero también significa que, en caso de la derrota de uno de los bandos, esto no implicaría el final de la guerra. Hima-Sumac parece inclinarse por el bando indígena, incorporándose a ese colectivo, cuando afirma: «Yo siempre creo que venceremos, porque los nuestros son tantos y ellos tan pocos» (Matto de Turner 14), remarcando la idea de que una minoría explota a una mayoría. A su vez, cuando Ccora-Coya declara odiar a los españoles, Hima-Sumac marca un deslinde: «No hay un solo ser que no me rodee para hacerme oír las maldiciones á su raza, y yo daría la vida por él» (Matto de Turner 15).

Más adelante, se afirma que las fuerzas rebeldes han ganado terreno y sacrificaron españoles en venganza por la muerte de Nicolás Amaru, hermano del líder. Entonan el «Himno de los libres», que se interpreta con melodías en yaraví y tiene versos románticos, como «Padre Sol, oye sobre mí la marca / De los esclavos señalar aquí no quise / Á las naciones a matarme vengo, / A morir libre» (Matto de Turner 16). Así, se iguala la violencia en batalla de ambos grupos, sin idealizar a ninguno.

Posteriormente, Gonzalo habla con su padre, don Luis, explicándole su plan para obtener los secretos de Hima-Sumac. Asegura que «Ese tesoro será nuestro en el momento en que Hima-Sumac sea mía. Emplearé la amenaza, el miedo, los celos, la astucia del amor» (Matto de Turner 17). Después dice que va a casarse con la condesa de Alba, que le dará títulos nobiliarios, mientras «la india de estas breñas me dará el oro que necesito para salir de mi paso de solterón» (Matto de Turner 18), en la idea de que, para acceder a la condesa, debe tener dinero. Esta codicia se contradice con la impresión inicial que le causó

Hima-Sumac, enamorándolo. En todo caso, en este plan apreciamos la idea romántica del amor que gobierna a la razón solo en la mujer, pues en el hombre se insinúa una racionalidad particular e interesada, esto es, la astucia de Gonzalo para beneficiarse mediante el engaño, lo que puede entenderse como una crítica a la nobleza en el tiempo de Matto de Turner. Asimismo, es la visión masculina de tener amantes de condición social inferior, pero preferir como esposa a una mujer de una clase social superior. Por otro lado, se ve una enorme codicia por el oro de todos los personajes españoles.

Gonzalo lleva a cabo su plan. Le miente a Hima-Sumac diciéndole que es el encargado de manejar el presupuesto del corregimiento de Cuzco, el cual ha desfalcado pensando en casarse con ella y, como no puede devolver el dinero, se inmolará en batalla antes de rendir cuentas. Hima-Sumac le habla del tesoro de Ollanta que ella guarda, Gonzalo disimula hasta que ella acepta, diciéndole «Y ahora dime que no irás a buscar la muerte, dime que no me abandonarás por otra mujer; dime que eres mío (CON CALOR), dime que me amas ¡para que mis palabras ahoguen en mi corazón la voz de los remordimientos que se levantan!» (Matto de Turner 22), en el ideal romántico de la mujer dominada por sus emociones.

Kis-Kis se ha dado cuenta de todo y promete hacer algo para evitar la tragedia. Tiene el importante papel de intermediario que lo sabe todo. Esto reafirma el poder de la nobleza incaica, aun siendo mujer, pero, por otro lado, aun un sirviente puede intervenir en las acciones de una noble, por el simple hecho de ser hombre.

Con una elipsis durante la cual se realizó el enfrentamiento final entre indígenas y españoles, el Acto Tercero se inicia con el intendente y don Luis conversando sobre los interrogatorios a los indígenas capturados para averiguar la ubicación del tesoro. Los españoles han capturado a Yanañahui, al ser interrogado este dice «Si somos culpables en defender nuestra patria, castigadnos, señor Wiracocha, porque la justicia se ha hecho para corrección del delincuente y no queremos salvarnos por el perdón de nuestros enemigos» (Matto de Turner 27). De nuevo, aparece la idea de patria y de la justicia que justifican la expulsión del invasor.

A su vez, Kis-Kis también está siendo interrogado y habla de cadáveres de españoles balanceándose en una fortaleza inca en venganza por la muerte de Tupac-Amaru.

No teme a la muerte, y dice «El hombre muere cuando Dios permite. Este es mi último día, lo sé, pero... no lo temo» (Matto de Turner 27). Además del ideal romántico, aparece la idea del designio divino, así como la simbiosis —al menos verbal— entre el dios cristiano y los dioses andinos.

Se revela que también han capturado a Hima-Sumac e intentan chantajear a Yanañauí amenazando con que la matarán a menos que este indique la ubicación del tesoro. Yanañauí prefiere mantener el secreto, cuando responde

¿Me preguntas de la ciudad subterránea, donde todo, desde el cóndor que hiende las alturas, al cernícalo que persigue la paloma, la llama, compañero del viajero, el solio del inca, las pallas y ñustas hasta la arena que cubre los suelos y las paredes que reflejan la luz del padre Sol; todo es de oro, oro macizo, oro en polvo... oro sagrado, cuyo depósito está sellado bajo la religión de un juramento? Sí; (CON ENERGÍA) (Matto de Turner 28).

Inferimos que los españoles y Yanañahui interpretan el tesoro de diferente forma. Pareciera que el cacique indígena hablara de valores espirituales y la vida cotidiana, y no solo de oro. Por otro lado, Hima-Sumac revela que le confesó la ubicación del tesoro a Gonzalo. Su padre le dice «Si es verdad lo que dices... ¡Dios tenga piedad de tí, pero al menos cumple tu último deber» (Matto de Turner 30). Su hija le contesta «Tranquiliza tu corazón: me verás morir alabando a Pachacamac por la fortaleza que concede á sus criaturas» (Matto de Turner 30). Se cuenta que Kis-Kis había convencido a Hima-Sumac de la falsedad de Gonzalo, y trazaron un plan. Cuando ella le mostró la ubicación del tesoro al español, Kis-Kis estaba esperándolo y lo mató de un cuchillazo al corazón. Sin embargo, dice Hima-Sumac: «Ah;... mujer...le lloré aún;... le amaba;... en esa cuesta existe ahora la apacheta de Yanarumi;» (Matto de Turner 31). En esta confesión, notamos que, si bien se impuso la racionalidad del sirviente hombre, esto no ha cambiado los afectos de Hima-Sumac.

Smith (2009a) afirma que esta deficiencia moral de la protagonista, en el horizonte de sentido romántico del siglo XIX, se da por la combinación de ser mujer e indígena:

«Hima-Sumac's greatest weakness lies in her voracious capacity to love, as only an Indian woman can» (242).

Pese a las amenazas de tortura, Hima-Sumac afirma que solo la tierra guarda la llave del tesoro. Y acepta morir torturada. Pide el perdón de su padre y, en otra manifestación de valores diferentes a los españoles, afirma:

Pachacamac me recibirá en sus brazos perdonando mi debilidad á trueque de mi martirio, y mi sangre irá a fructificar el árbol de la libertad junto con la de Tupac-Amaru, padre é hijo; Y los que vienen sabrán, como nosotros, que no es el oro la felicidad de este mundo sino un corazón puro que respira satisfecho del amor de sus amores en las risueñas playas del Perú libre (Matto de Turner 31).

Yanañahui contesta con otros ejemplos de sincretismo religioso, en la idea cristiana del cielo y la andina del padre Sol:

Calla, y muere, pobre niña;... Pronto iré á reunirme contigo en el cielo;... El padre Sol alumbrará alguna vez el día en que tus verdugos caigan bajo la bandera de la patria libertada por los nuestros; y que la gloria peruviana, la gloria de los incas, brille, como tu nombre ha de brillar á través de los siglos (Matto de Turner 31-32).

Discrepamos de Smith (2009a) cuando afirma que «It is important to note, however, that Matto de Turner resorts to criollo standards of decorum and sexuality in her portrayal of Hima-Sumac's virginity» (237), pues si bien Hima-Sumac actúa bajo ideales románticos, el texto plantea la duda de si hubiera podido ser convencida, tanto de entregarse a sus pasiones como de revelar la ubicación del tesoro, solo por su condición de mujer indígena. Nos explicamos. Don Luis se emociona al saber que ese tesoro existe y no es solo «un sueño inventado por la codicia» (Matto de Turner 33). Busca persuadir a Hima-Sumac de que hable, pues piensa que «Corazón peruano, corazón de fuego, alma pura aún puede creer y amar» (Matto de Turner 32). Decide solo torturarla en el torniquete, pero el intendente

equivoca la orden y la manda matar. Así, nunca es probada la vocación de castidad y la racionalidad de Hima-Sumac, dejando la duda de si hubiera sido posible persuadirla bajo tortura.

Acerca de Hima-Sumac, sí estamos de acuerdo con Smith cuando asegura que ella era objeto de consejo y control por parte de su padre, sus amigos hombres y su futuro esposo, y que, por otro lado, como mujer indígena, se creía que tenía pocas oportunidades de huir de la dominación española. Los personajes de la obra piensan esto porque creen que «as an Indian woman, she is a victim of her own passions, and she is guilty of prioritizing romantic love over the devotion and duty owed to her nation and her ancestors» (Smith 2009a, 245).

Por otro lado, en su diálogo final, poco antes de morir, Yanañahui se lamenta por la derrota final, mas avizora una revuelta exitosa:

Acompáñala, Tupac-Amaru, ilustre víctima de la libertad. Tus hermanos cumplirán su deber, por la tuya rodarán quinientas cabezas: y la palma de la victoria fructificará con la sangre de Hima-Sumac para ornar la frente de los libertadores de nuestra patria. // ¡¡Cimas gigantes del Perú, custodiad el tesoro sagrado, y desplomad vuestras eternas nieves sobre quien osare buscarlo, profanando el nombre de HIMA-SUMAC Y EL SECRETO DE LOS INCAS¡¡ (Matto de Turner 33).

Estamos de acuerdo con Kristal (1994) cuando asegura que, tanto en esta pieza como en *El tesoro de los incas*, se afirma que los descendientes de la nobleza inca dejan como legado los ideales de la nueva nación peruana (599). Al igual que en *El pueblo y el tirano* de Salaverry, no aparecen los libertadores criollos, pero en esta última cita sí se les menciona, como los que serán los legítimos herederos tanto de la revuelta como del tesoro inca, tesoro que son los ideales de la república y por ello no puede ser profanado. De esta manera, los valores de la nación peruana pasan de la nobleza incaica a los criollos.

En esta operación, se excluye a los indígenas del presente, y así fue comprendido en el horizonte de sentido de su tiempo. Kristal repasa lo que algunos pensadores opinaron sobre las diferencias entre los antiguos incas y los indígenas plebeyos del presente, como

Francisco García Calderón, quien en 1907 llegó a especular que existieron dos tipos diferentes de indígenas, la nobleza cuyos secretos se perdieron, y una plebe que jamás conoció estos secretos. Ello justificaría el racismo de basar la identidad nacional en los incas al mismo tiempo que se excluye a los indígenas.

Creemos necesario hacer una digresión sobre esta apropiación del pasado incaico. De acuerdo con Nouzeilles (1998), la construcción de una nación se da mediante las ficciones narrativas, que considera

relatos maestros que atribuyen a ciertas comunidades la continuidad de un sujeto. El carácter persuasivo de estos relatos hace que la formación de la nación se perciba como la realización necesaria de un proyecto que, a través de grandes periodos históricos, va automanifestando la 'esencia' de lo nacional. Esta representación se asienta en una ilusión doble: por un lado, la convicción de que las generaciones sucesivas que habitan un mismo territorio se han transmitido unas a las otras una substancia invariable, y por el otro, la ilusión de que el proceso de desarrollo, del cual los miembros actuales de la nación son su culminación, era el único posible (11).

Así, estas ficciones románticas cumplen con el papel de determinar históricamente que los incas han legado a los criollos sus valores y la legitimidad del control del territorio, y dictan que este era el único camino posible.

Por otro lado, para Smith (2009a), aquí también se produce un cruce de género: «Hima-Sumac must transcend her nature as an india and behave like an indio. Only then, in death, will she transcend the limitations of her womanhood and earn a place amongst the (male) —libertadores de la patria» (243-244). Ese *dejar de ser india* para comportarse como indio es la única posibilidad que tiene para ganarse un espacio como heroína. Aquí se visibilizan radicalmente las diferencias de género.

Es preciso analizar el punto de vista de la obra. Seguimos a Smith (2009a), cuando intenta no enfocarse en la feminidad de Matto de Turner sino en que era blanca. Considera que la posición subordinada de Matto de Turner, como mujer en una sociedad patriarcal especialmente misógina contra la intelectualidad, le dio la posibilidad de sentir empatía por

la población indígena. Sin embargo, opina también que «Her place of power as a White woman, raised with the advantages of material comfort, social position, and access to education, is, in general, overlooked.» (227). Recordamos que, para Villavicencio (1992), en general, las autoras feministas de la década de 1870 «pertenecían a las clases altas y tenían la privilegiada alternativa de descargar gran parte de las tareas domésticas en su numerosa servidumbre» (59).

Asegura Smith (2009a) que una mujer de letras como Matto de Turner solo poseía una voz en el mundo letrado por sus amigos hombres poderosos en el mundo de la literatura, política y negocios, pero que, pese a ser una activista social, nunca vivió los cruces entre raza y género. Y agrega que esos privilegios le hacían pensar que podía escribir sobre estos sujetos subordinados y acercarse a ellos para hacer suyos sus reclamos, pero seguía escribiendo desde el mundo blanco para un público principalmente blanco.

Del mismo modo, estamos de acuerdo con Smith (2009a) cuando explica que personajes de Matto de Turner como Hima-Sumac, trascienden el espacio doméstico, y muestran sus reflexiones y pensamientos, a diferencia de lo que ocurre con la mayoría de personajes femeninos durante el romanticismo. No obstante, recordamos otras contadas excepciones como en *La Espía*, de Segura. Lo revelador del análisis de Smith es que la representación de personajes femeninos como Hima-Sumac trascienden las representaciones del deseo masculino. Y, a diferencia de lo que ocurre en *La Espía*, aquí la belleza de Hima-Sumac es absolutamente indígena, pero queda sumida igual dentro de los valores del romanticismo como mujer irracional y fácil de manipular, como explica Smith (2009a):

she is young, helpless, motherless, inclined to fits of crying, and surrounded by flowers. She exists only in relation to the men around her: her father, her fiancé, her childhood friend Kis-kis, and her beloved Gonzalo. Despite her protagonism, Hima-Sumac always acts in order to serve and/or please the men in her life, and her sole function is to save the secret of the Incas that has been passed down through generations of male family members (235).

Un último aspecto sobre *Hima-Sumac* es su profunda necesidad de apuntalar una identidad nacional, de manera más intensa que las otras obras aquí estudiadas. Responde a un contexto diferente, pocos meses después de la derrota peruana ante Chile en la Guerra del Pacífico, episodio que marcaría al país y que revisaremos en el siguiente capítulo.

3.6.5. Otras obras de interés

Encontramos una pieza que no fue aprobada por la censura, titulada *San Martín*, firmada por Isidro Mariano Pérez en 1878, la cual solo sobrevivió en un manuscrito en un cuaderno, como consta en los sellos que denegaron el permiso de imprenta y representación. La comentaremos ya que fue escrita en el contexto romántico, ciertamente por una persona mucho menos conocida que los autores y autoras cuyas obras hemos analizado. *San Martín* está escrita en verso libre sin orden alguno, con poquísimas acotaciones. Presenta charlas anodinas entre personajes históricos como Montegudo y muestra unas pocas arengas patrióticas. No tiene un conflicto principal, aunque lo más importante es el paso de San Martín por el Perú, en una serie de episodios conectados apenas como una biografía. La obra tiene una función didáctica con claro contenido político.

Sobre el texto, el personaje femenino, la Argentina, compañera de San Martín, tiene una personalidad firme pero subordinada al general. Cuando este parte al Perú, le dice «Y para Argentina / ¿no hay ni siquiera una frase?», a lo que San Martín responde: «Perdona si te olvidaba: / ven acá, / quiero abrazarte, / tú me recuerdas mi patria / y el abandonado ángel / que tal vez llora mi ausencia» (no hay numeración). Sin embargo, San Martín la engaña con otras mujeres y no le presta atención. La Argentina evidencia estar muy inconforme con la subordinación, cuando, ya instalada con San Martín en Lima, se queja:

Argentina por aquí, / Argentina por acá, / todos me llaman, y yo / tengo a todos que halagar. / Desde que estamos en Lima / con mi amado general, / no puedo decir que vivo, / como vos no ignoráis, / todas son fiestas y bailes, / y toros y teatro y... ¡ay! / Esto no puede seguir / porque me voy a enfermar (no hay numeración).

La representación de Lima en tiempos de guerra muestra a los patriotas como perezosos, dados a la fiesta, poco comprometidos con la causa, más bien como aprovechadores, y que hasta los líderes políticos son perezosos y no toman decisiones.

Por otro lado, Bernardo de Monteagudo aparece como un radical del independentismo y la república, que busca arrasar la monarquía, a diferencia de lo que se consigna sobre el personaje histórico que creía en una monarquía constitucional. Monteagudo es depuesto por intrigas de Bolívar en el encuentro de Guayaquil, que no aparece representado más que en las explicaciones de San Martín sobre este, cuando afirma que se va del país porque Bolívar le propuso fundar una monarquía y eso le pareció inaceptable. En la escena de la despedida, la acotación sugiere que «se perciben los ecos lejanos de un yaraví de Melgar» (no hay numeración), en un vínculo con los orígenes del independentismo.

Aunque la calidad de la pieza no es muy alta, es interesante ver en ella la aparición del realismo, ajena a los tópicos románticos y a la alegoría neoclasicista. Y creemos que la crítica a la imagen de San Martín y de Bolívar, y a los patriotas en general, en un periodo en que ya eran considerados héroes nacionales, podría ser el motivo por el cual la puesta no pasara la censura. Asimismo, es significativo que esta crítica a los orígenes de la república haya sido fechada un año antes de la Guerra del Pacífico, infausta para el Perú, que revelaría ante las propias élites la desigualdad e incomprensión reinantes.

De igual modo, es preciso comentar una obra de Luis Benjamín Cisneros (Lima, 1837 – 1904), destacado novelista, poeta épico y lírico, periodista, ensayista y dramaturgo, quien se ubica entre el romanticismo y el realismo. Su pieza sobre la independencia, si bien pertenece al periodo romántico, tiene una gran influencia neoclasicista, *El Pabellón Peruano* (1940, original de 1855). Es breve, en un acto único en verso blanco, y presenta a los personajes alegóricos La Paz, La Libertad y La Gloria, así como a los militares patriotas Bolívar, San Martín, Sucre y La Mar. Se ambienta en un espacio metafísico llamado el templo de la Gloria, con cuatro tumbas, una para cada prócer, cada una con dos banderas, una de su país —San Martín de Argentina, Bolívar de Venezuela, Sucre de Colombia, La Mar de Ecuador— y otra del Perú. Se describe el escenario como lleno de lujos, flores y un soldado por cada tumba, «reclinado en actitud meditabunda» (Cisneros 2). Esto nos deja la

pregunta de si estos soldados son subordinados ausentes, o están como decorado o como espectadores.

La obra se inicia con un monólogo de La Gloria, que expresa un americanismo fuerte: «La América se ostenta / grandiosa entre los mundos... / América es del cielo / del porvenir la estrella; // En ella no hay tiranos; los cetros de oro / cayeron en pedazos / al trueno del cañón» (Cisneros 2-3). América aparece como la región del futuro, después de una transición violenta. A su vez, La Gloria mistifica a los próceres como fundadores de América: «Vosotros, yertos héroes, (MIRÁNDO A LOS MAUSOLEOS) / gigantes que la frente / doblásteis en la tumba, vuestra cabeza alzado. / ¡Alzado! Hoy es ya libre / la América inocente; / los Andes hoy reflejan / un sol de libertad» (Cisneros, 1940: 4). Entonces, La Gloria devuelve a la vida a los héroes, quienes salen de sus mausoleos con sus espadas desnudas hasta el final. Con este símbolo de la espada se hace énfasis en que la heroicidad es propia de los militares.

Estos héroes se sienten olvidados por el pueblo, pero no hacen reclamo alguno, solo expresan su nostalgia. Bolívar elogia a una Lima que considera patriota, pero reclama que los libertadores ya no sean recordados. En un aspecto didáctico, los héroes recuerdan sus hazañas. Por ejemplo, San Martín rememora la proclamación de la independencia, Sucre y La Mar las batallas de Ayacucho y Junín. Y afirma Bolívar «¡Oh pueblo! Si hay un déspota / que intente en sus cadenas / estúpido y cobarde / volverte a esclavizar, / si es cierto que la sangre / que corre por tus venas / es sangre de los héroes / Bolívar y La Mar» (Cisneros 4).

Se oyen ruidos de guerra y aparece La Paz, que explica que estos sonidos significan la violencia en el país, diciendo «Quiera el hermano al hermano / el corazón devorar, / comenzaron a luchar / el peruano y el peruano» (Cisneros 8), refiriéndose a las guerras entre presidentes, trifulcas y rebeliones internas. De esta manera, el ya referido monólogo inicial de La Gloria podría sentirse con dolor o podría vérselo como una ironía.

Más adelante La Libertad entra con el pabellón nacional enrollado, y coloca una corona en la cabeza a cada héroe. Les dice «¿Y queréis, conocer, soberbio y vano, / cómo os paga ese pueblo, hijos de Marte? / ¿para qué es libre el pueblo americano?» (Cisneros 12) y revela que el pabellón tiene manchas de sangre. Así, critica a los caudillismos republicanos. A su vez, intenta explicar que se debe a un fenómeno después de la guerra de

independencia, pero que no es un mal irremediable. La Mar dice «Tinto está en sangre; sí, mas no abatido» (Cisneros 12), a lo que Sucre contesta «Tinto está en sangre; sí, pero con honra» (Cisneros 12). Bolívar impreca por paz, diciendo al final:

Cuando la lucha por la patria ha sido / y queda en sangre el pabellón teñido / habrá
desdicha / pero no hay deshonra (LO CLAVA CON FUERZA Y MIRÁNDOLO DICE:) /
Mas gloria falta a su esplendor hermoso! / Sólo hay para ella una esperanza ¿es vana? / Que
le des con tu aliento generoso / los triunfos de la paz, dicha y reposo / ¡sí, eso falta,
Juventud Peruana! (Cisneros 13).

Así, lo ilocutivo pide revivir la paz mediante los elogios a la gloria de la independencia, y lo perlocutivo persuade que son los héroes militares los únicos capaces de conseguir la paz. Al igual que en las piezas neoclasicistas del periodo de guerra, excluye completamente a indígenas, afroperuanos y mujeres, pero ha superado la dicotomía entre patriotas y españoles, cuestionando ya problemas propios de la república.

Como vemos, en esta pieza ya está bastante extendida una idea de civismo e identidad nacional, que contempla hechos después de la independencia y vincula este episodio fundacional con su presente, en este caso, las guerras tras la independencia. La propuesta ideológica es resolver estos conflictos apelando a la unidad americana, a la mística de la épica, sin mostrar los matices de diversidad en esta épica vacía, sobre la base de un firme militarismo¹⁰⁹ donde solo aparecen los criollos.

A MODO DE BALANCE

El balance es contradictorio. El teatro costumbrista intenta construir una imagen del presente con propósitos moralizadores, pero es incapaz de mirar hacia el pasado. Estamos de acuerdo con Vara (2015) cuando afirma que lo criollo continúa con el régimen de

¹⁰⁹ Tras publicar «El Pabellón Peruano», Cisneros toma una vertiente hispanista, como se aprecia en su «Canto a la paz» (19??), donde plantea una reconciliación absoluta con España.

exclusión del virreinato, y que el costumbrismo, propio de la república criolla, aporta visiones limeñas sin considerar al resto del país, excluyendo a lo andino y a los otros grupos sociales del imaginario social de su tiempo. Sin embargo, esta no es una exclusión total. La aparición de personajes afroperuanos ridiculizados en las piezas de Pardo y Aliaga se da para deslegitimarlos como ciudadanos.

De esta forma, el teatro costumbrista, a diferencia de las piezas neoclasicistas, sí construye una imagen de subalternidad. Ya no es posible solo sacarlos de la historia. Si bien no se menciona la participación de sujetos subordinados en la guerra de independencia, se habla de ellos, aunque negativamente, y cuando aparecen en escena, son sujetos cómicos y sumisos. La única obra donde esto se trasgrede, y por ello es más relevante históricamente, es *La Espía*, de Segura.

Por otro lado, se construye una imagen del sujeto dominante, el hombre blanco criollo, como la persona decente que tutela a las demás y resuelve los problemas de todos. Sin embargo, el que algunos de los personajes criollos ya evidencien claros defectos, los humaniza. Del lado de las mujeres, la construcción de personajes con valores y autonomía asoma como clave en el desarrollo de las acciones, y desde *La Espía* tenemos un ejemplo de inclusión en las luchas por la independencia y la constitución de la república, así como un intento de representar el pasado.

Así, la construcción del mito sobre la independencia empieza a consolidarse con el paso del tiempo como teatro histórico, siguiendo estos valores criollos. De la Fuente Monge (2013) plantea que, para la década de 1840, la guerra de 1808 en España ya se había convertido en un tema de historia contemporánea y, de esta forma,

el teatro se convirtió en uno de los medios más eficaces para socializar a los españoles en los mitos nacionales contruidos sobre aquella guerra. Una construcción nacionalista que se había iniciado durante el propio curso del conflicto bélico y que los liberales fueron reelaborando hasta alcanzar un amplio consenso a mediados de la centuria. No obstante, las diferentes ideologías y los cambiantes contextos políticos, por no hablar de la censura y el paso del tiempo, hizo que las interpretaciones del pasado y las puestas en

escena de los episodios de la guerra contra Napoleón no fuesen completamente idénticas (19).

Afirmamos que algo similar ocurrió en el teatro sobre la independencia del Perú. Conforme pasaban las décadas, los episodios de la independencia iban mezclándose con el teatro y la literatura en general. Así, la ficción iba construyendo patrones estables sobre la historia.

Los cambios que ocurrirán en la sociedad peruana de la segunda mitad del siglo XIX, como la bonanza económica, coincidirían con el auge del romanticismo en la literatura¹¹⁰. Con ello habrá una nueva mirada hacia la independencia y la idea de república, que empezará la búsqueda de un pasado fundacional, con lo que desarrollarán nuevas estrategias de exclusión e inclusión de los sujetos subordinados, como veremos en las piezas del romanticismo, en las cuales el balance también es contradictorio.

Si bien en las obras románticas se critican los maltratos que sufrieron los indígenas en el periodo virreinal, los matices que ofrecen revelan que todavía el mundo criollo no asumía a los indígenas como iguales. Tras lo expuesto, coincidimos con Smith (2009a), cuando asegura que, en el siglo XIX en el Perú, los criollos urbanos buscaron negar que eran africanos, indígenas, judíos o asiáticos. Así, buscaron crear una imagen de sí mismos como un grupo homogéneo blanco, racional y con moral cristiana, y que por estas razones eran los únicos capaces de progresar (Smith 2009a, 255). Podemos añadir que este sujeto dominante mantuvo la simpatía por el militarismo, y que el imaginario incaico se incorpora a lo nacional solo para legitimar a los líderes militares independentistas, convirtiéndolos en héroes con una imagen fija e incuestionable. Por otro lado, el maniqueísmo entre personajes patriotas muy buenos y españoles muy malos se debilita más en las obras románticas, pues

¹¹⁰ Creemos que el costumbrismo llegó a su techo, en parte, por el paso del tiempo, que permitió el auge del romanticismo. Un indicio lo encontramos en Jorge Cornejo Polar (1998), quien recuerda un hecho simbólico al analizar el cambio que da *El Espejo de mi Tierra*, periódico de costumbres fundado por Pardo y Aliaga en 1840, en su segunda etapa en 1859, en el tercer y último número, cuando pasa a hacer sátira política y un análisis de la realidad política del Perú, en especial en el texto «La Constitución Política». Aun los costumbristas pasarían a nuevas etapas en su quehacer artístico, con nuevos matices ideológicos variados, y ya no como estética dominante. Esto se aprecia en las posteriores obras de Atanasio Fuentes, Rojas y Cañas, Aréstegui, y, a fines del siglo XIX, Abelardo Gamarra.

algunos personajes virreinales tienen características positivas y son dignos, a diferencia de lo visto en las piezas neoclasicistas y aun en las costumbristas.

Asimismo, como afirma Smith (2009a), esta imagen tiene otra cara, pues los románticos intentan representar la promesa de un país moderno, que solo puede construirse por los blancos que rescatan un pasado inca ya ido. Si en las obras costumbristas los afroperuanos son representados como gente indecente a la cual educar, en las piezas románticas no aparecen, pues se genera una dicotomía única entre indígenas del pasado y criollos del presente. Si la primera idea del teatro costumbrista fue construir la imagen de una nación blanca, las propuestas del teatro romántico de presentar a los incas como origen del país terminan por borrar a los afrodescendientes y a otros grupos.

En cuanto a la historia de las ideas en el Perú, la inmigración china desde mediados del siglo XIX, y la inmigración japonesa a inicios del XX, serán vistas como un problema, lo cual también desplazará al afrodescendiente del papel de sujeto subordinado problemático, al reconocerse que este es local y no extranjero como los asiáticos. Al desaparecer el afrodescendiente como problema, se le quitan sus peculiaridades identitarias y se invisibiliza la desigualdad, pero así se le construye como un sujeto más adaptable. De acuerdo con Velázquez, desde fines del siglo XIX el afroperuano va convirtiéndose en parte constitutiva de la cultura popular criolla.

De la misma forma, la representación de la independencia o de las luchas por la independencia y sus secuelas adoptaría matices más complejos, pues las revueltas indígenas en las piezas románticas aparecen siquiera vagamente, fuera de escena y sin ser el centro de la acción. Lejos quedó la necesidad de excluir a los indígenas de la lucha independentista, pero ahora se les presenta como iniciadores de una guerra que solo décadas después fue ganada por los criollos. Creemos que esto, más que integrar y reivindicar, solo busca legitimar el proceso criollo y a los criollos como dueños legítimos del país. Esto es un ejemplo de lo que plantea Cañizares-Esguerra (2005), de que, desde el periodo virreinal, los criollos desprecian a los indígenas, pero se sienten herederos de un pasado indígena glorioso, lo cual los hace superiores a los españoles y les brinda mayor legitimidad como administradores del territorio.

Seguimos a Beverley (2019) cuando asegura que el colonialismo dejó una marca más profunda en América, pues el mestizaje cultural fue más relevante, lo que dejó una identidad fragmentada que no puede escapar de la mirada colonial. Así, Mignolo (2000), considera que las repúblicas americanas se organizaron bajo élites que buscaron legitimar su poder construyendo una imagen nacional cercana a lo occidental, lo cual excluía a los sujetos subordinados.

Bhabha (2002) afirma que la repetición de estereotipos afirma la idea de fijeza, es decir, de que los sujetos son inmutables. Esto sustenta los prejuicios sobre los sujetos subordinados. Ante ello, considera imprescindible cuestionar el modo de representación de la otredad, que permanece invisible ante la verosimilitud del estereotipo. De esta manera, en el teatro romántico peruano la representación de afroperuanos sensuales y tontos, indígenas serviles y melancólicos, o mujeres irracionales y frágiles, no son solo la repetición de un prejuicio, sino la fijeza del estereotipo¹¹¹. Digamos, vienen del estereotipo y van hacia él. A su vez, en cuanto a la representación de los incas vista en este capítulo, concordamos también con Bhabha cuando asegura que esta es una apropiación cultural por medio de un mimetismo. En este caso particular, se trata de un mimetismo basado en estereotipos, como el del inca leal, bueno, irracional y confiado, y que su representación como sujetos que dejan el legado del Perú en los independentistas criollos sirve para apropiarse de ellos. En palabras de Bhabha

el mimetismo emerge como la representación de una diferencia que es en sí misma un proceso de renegación [*disavowal*]. El mimetismo es, entonces, el signo de una doble articulación; una compleja estrategia de reforma, regulación y disciplina, que se “apropia” del Otro cuando éste visualiza el poder (111).

¹¹¹ Recordamos las menciones de Ivory (1979) sobre las caricaturizaciones del teatro español del siglo XVI hacia los esclavos africanos, burlándose de un discurso, color y ropa, en características que se les imponen a los subordinados para mofarse. Asimismo, la mención de Castellano (1961) sobre los africanos en los poemas de Góngora y obras teatrales del siglo XVII, donde se les estereotipa como ceremoniosos y descarados, sensuales y supersticiosos, dedicados al canto y al baile, habladores y convenidos: estos estereotipos se repitieron durante siglos en textos cómicos, del poema hasta el dibujo animado o el sketch televisivo.

En líneas generales, pese a la incorporación de personajes subordinados y la incorporación del universo inca, es fácil concordar con Sánchez Franco cuando afirma que, en el Perú, el romanticismo fracasó como proyecto estético e ideológico. El teatro romántico no termina de definir una historia nacional porque no reivindica valores nacionales, y quedan desligados el pasado con el presente, como apreciamos en las obras de Salaverry y Márquez, así como la condición de subalternidad con los motivos que producen esa subalternidad, como vemos en Matto de Turner y Freyre. No es azar que ambas sean mujeres de clase alta.

Por último, para Silva-Santisteban (2001b), no es posible hablar de una estética romántica propia del Perú, pues

La dramaturgia peruana de finales de siglo XIX no produjo tampoco piezas que podamos considerar excepcionales... en esta época existe buen número de piezas epigonales del teatro criollo y del teatro romántico, pero también imprime su huella la corriente realista venida de Francia, así como la de las piezas bien construidas, escritas con efectismo teatral, y las de los melodramas que habían invadido la escena a nivel mundial. El arribo al siglo XX en nuestro teatro se produce, pues, sin pena ni gloria (XIV).

No obstante, es preciso reivindicar este intento romántico de construir una literatura nacional a la vez que una literatura de la historia. Esto es, construir un imaginario textual sobre el cual reflexionar acerca del país. Destacamos la importancia de Palma, sobre todo como tradicionista, pero también como dramaturgo, al crear una peruanidad. Lo mismo las posiciones heterogéneas del teatro que estudiamos de Salaverry, Márquez, Matto de Turner y Freyre. Ya se aprecian matices que enriquecen el imaginario de la literatura y de la vida.

En las ideas de Althusser (2015), el teatro no solo representa una realidad, sino que la defiende. Así, considera que una ideología no tiene existencia ideal sino material, pues las ideologías siempre existen en un aparato. En este caso, vemos un aparato ideológico del Estado gobernado por la república criolla. Añade Althusser, de manera radical, que toda ideología tiene por función constituir individuos concretos en cuanto a sujetos, que enseñan a los subordinados a seguir siéndolo o instan a que reviertan esta situación. En el caso del

teatro romántico peruano sobre la independencia, encontramos una condición contradictoria, pues perviven los prejuicios contra los subordinados, pero existe asimismo un intento por reivindicarlos.

En los años finales del romanticismo, la república criolla entrará en crisis. Esto inventará una nueva mirada sobre qué significó la independencia y quiénes son los ciudadanos. La realidad cuestionaría la hegemonía del proyecto político criollo.

CAPÍTULO 4

EL REALISMO Y LA CRISIS DEL HÉROE

4.1. UNA NUEVA MANERA DE VER LO PROPIO

En el Perú, la última estrategia de consigna del guano a empresas extranjeras no funcionaría, primero, porque exigía a las empresas extranjeras que extraían el material un pago por adelantado según el cálculo de una ganancia futura, lo cual era menos rentable, y sobre todo por la caída de los precios del guano a nivel internacional. De acuerdo con Seoane (2013), por estos y otros motivos, en la década de 1870 el Estado peruano no solo perdió su principal fuente de ingresos, sino que debió pagar deudas por los contratos, y la crisis se agudizó a tal punto que debió declararse en bancarrota. El país que vivía de sus rentas, envidiado en la región, cayó en la pobreza.

Apareció de pronto una posibilidad, siempre dentro de la lógica rentista que caracterizaba a las élites peruanas: el salitre, que no solo tiene fines agrícolas, sino que también es un insumo industrial, pues es empleado para la fabricación de pólvora, dinamita, medicinas y otros usos. El sur de Bolivia y Perú eran ricos en este mineral, y su explotación fue una de las razones del conflicto entre Chile y estos países, en 1879, como se desprende de la data de López (2015, original de 1930). Durante esta, la Guerra del Pacífico, Perú tendría seis presidentes y un caudillismo que contaminaba los valores republicanos.

La guerra culminaría con una derrota peruana, que evidenciaría la enorme desorganización de las Fuerzas Armadas, con órdenes que no se ejecutaban o ni siquiera se daban, batallones completos fuera del área de combate y una absoluta falta de liderazgo. Por ejemplo, a falta de una fuerza militar organizada, en la defensa de Lima tuvieron que actuar grupos de artesanos, pequeños industriales e incluso presos. Cabe mencionar que en las Fuerzas Armadas todavía participaban las rabonas.

Cuando el ejército chileno tomó la capital, se organizaría una resistencia en los Andes liderada por el mariscal Andrés Avelino Cáceres, basada en montoneros indígenas, como los de la guerra de la independencia. En muchos episodios de montoneros, estos acabarían atacando a los hacendados peruanos, a quienes consideraban sus enemigos.

Las revueltas de Cáceres consiguieron una mejor negociación en los términos de rendición peruana. Finalmente, la rendición se firmó en 1884, con la cesión hasta 1929 de tres provincias peruanas a Chile: Tacna, Arica y Tarapacá, aunque solo devolvieron estas dos últimas. Contreras (2012) expone el enorme desastre económico tras la Guerra del Pacífico, que quitó recursos naturales vitales para la economía peruana como el salitre, perjudicó la agricultura y causó graves pérdidas económicas. Estos hechos evidenciaron las enormes fracturas en la sociedad peruana. El desastre económico, social y político fue un punto de reflexión sobre la identidad nacional al repensar los motivos de la derrota.

Holguín (2009) considera que antes de la Guerra del Pacífico, en el plano literario los indígenas no eran personajes principales, salvo en leyendas románticas ambientadas en la Conquista. Durante la guerra refiere que el mundo criollo culpaba a los indígenas por la toma de Lima y las sucesivas derrotas militares, como en algunas cartas inéditas de Ricardo Palma.

Después de la Guerra del Pacífico, a diferencia de lo ocurrido en las guerras de independencia, la sociedad civil combatiente sería representada en crónicas de época y destacada en textos de historia publicados a pocos años del fin de la guerra. Holguín (2009) señala algunos textos publicados desde la segunda mitad de la década de 1880 con una mentalidad inclusiva, como unos artículos de Clorinda Matto de Turner que reivindican a los indígenas, y relatos de los jóvenes Ernesto A. Rivas —por ejemplo, «Heroísmo de un indio. Episodio de la Guerra del Pacífico»—, Víctor G. Mantilla y Nicolás Augusto González. Estos autores noveles, en palabras de Holguín (2009), representaron a un indígena que defendía su tierra, pero también lo transformaron en «el indio patriota que lucha por todo el Perú y no solo por su villorrio» (267). Es decir, se trata de textos que proponen identificar al indígena con la peruanidad. Pese a estos esfuerzos, Holguín (2009) también recuerda que el mundo académico no prestaría atención a estas representaciones.

Rengifo (2015) repasa el teatro durante la Guerra del Pacífico y asevera que entre 1883 y 1885 había pocas funciones de teatro, con pocas salas abiertas debido a la falta de arriendo, con funciones suspendidas por falta de público e, incluso, problemas de producción. Las artes escénicas no gozaban de apoyo estatal. Para Rengifo la escena teatral

limeña se recupera en 1886, con más obras y público, ante una mejora económica y la visita de compañías extranjeras.

Un cambio se produciría en estos primeros años de posguerra. Rengifo explica que el público prefería comedias costumbristas nuevas en vez de dramas, pues estas comedias permitían una crítica a la sociedad. Algunas obras costumbristas antiguas dejaron de representarse, pues las contemporáneas eran muy diferentes a las de los años 1830. Rengifo considera que esto se dio, por ejemplo, porque la comedia de Segura pertenece a una época sin crisis, de clases altas ingenuas y clases medias en ascenso, pero, después de la guerra, las comedias representaron a una sociedad en crisis y de clase media arruinada, como *Ña Codeo*, de Abelardo Gamarra, o *La Caja Fiscal*, de Acisclo Villarán. No hemos encontrado piezas sobre la independencia escritas en este periodo. Tampoco tenemos registro de obras populares fuera del teatro de sala, aunque es muy probable que ya en esos años comenzara a escenificarse la danza de los avelinos, en la región de Junín, que rinde homenaje a Cáceres y sus montoneros.

A su vez, añade Rengifo que, en cuestiones de drama, el público prefería obras de europeos no españoles, y postula que fue por la necesidad de evadirse de lo contemporáneo, por olvidar el conflicto con Chile. En este proceso, afirma Rengifo que

Las obras nacionales muestran una carencia de símbolos y paradigmas culturales comunes, una identidad colectiva que incluyera a toda la población. Están casi ausentes los sectores humildes y los demás grupos étnicos, en una nación limeña aún entre “colonial y republicana” sin casi alusión andina, tendencia que se mantenía a pesar del golpe que significó la derrota y el comienzo de la cuestión nacional. La única excepción es la obra de Gamarra, de la cual no existen pruebas contundentes que fuera representada en aquellos años. La tendencia es que los dramaturgos siguen pensando en una nación por lo general aún encerrada en los muros de Lima (59).

A pesar de esta mirada centrada en la capital, Portocarrero (2007) afirma que el racismo radical decayó tras la guerra con Chile. Chavarría (1970) destaca un ensayo de Matto de Turner en *El Perú ilustrado*, donde ella insiste con vehemencia en la integración

de los indígenas y mestizos en la comunidad nacional, así como las novelas *Blanca Sol* (1889) y *El Conspirador* (1892) de Mercedes Cabello de Carbonera, donde se critica a Lima como una ciudad indiferente hacia las necesidades de las mayorías.

Un texto canónico sobre la necesidad de cambiar las estructuras del país es el célebre *Discurso en el Politeama* (1888)¹¹², del poeta y político anarquista Manuel González Prada. En este texto declaró que el Perú no es Lima, sino la muchedumbre de indios diseminada en los Andes, en una frase que hoy parece obvia, pero que en ese entonces rompió los paradigmas de la clase política. Figueroa (1991) asegura que esto cambia la visión anterior de las clases altas y le da al indigenismo un sentido real.

De acuerdo con Chavarría, González Prada instó a una militancia indigenista, enfatizó en la necesidad de romper con la tradición intelectual católica romana, impulsó la necesidad de crear una ciencia positivista de aplicación industrial frente a la teología, y propuso a los jóvenes seguir un mandato histórico de construir una nación. Ambas ideas pronto serían tendencias, en especial entre los primeros anarquistas peruanos.

Espino (1999) asegura que González Prada propone una sociedad inclusiva, pues ve al indígena no como problema educativo sino como problema social; es decir, propone educarlos para darles libertad, no para que sean mejores súbditos. Esto, en el plano literario, enfrenta a González Prada con la academia del siglo XIX, como la bohemia limeña o el Círculo Literario, quienes no consideraban literatura a las literaturas orales y en lenguas originarias. Recuerda Espino (1999) que algunas publicaciones previas habían revalorado el valor de las culturas prehispánicas, como *Antigüedades peruanas* (1851) de Mariano Eduardo de Rivera y Juan Diego de Tschudi, libro donde se propone que sí existió escritura quechua en el Perú antiguo, en los quipus¹¹³. Destaca asimismo la tesis de Acisclo Villarán,

¹¹² Leído en el teatro de ese nombre por un escolar, dentro de una campaña para recolectar fondos para liberar a las provincias capturadas por Chile.

¹¹³ Un quipu es una serie de cuerdas de varios colores con nudos, cuyo significado sigue siendo una polémica. El registro que queda de los quipus prehispánicos es básicamente la compilación del jesuita extremeño Diego González Holguín en su texto *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua, o del Inca.... corregido y renovado conforme a la propiedad cortesana del Cuzco* (1608). A partir de un análisis sobre los colores y tipos de nudo en diferentes regiones, Urton (2017) propone que los quipus tienen una codificación semasiográfica, esto es, que no tienen significados en un idioma en particular, sino que sus significados y símbolos pueden ser interpretados de manera específica por hablantes de distintas lenguas. A su vez, propone que unos quipus cumplen funciones estadísticas y otros, funciones narrativas.

La poesía en el Imperio de los Incas (1873), donde recoge alrededor de treinta textos en quechua, pero solo se publican las traducciones al español.

Volviendo a González Prada, este ya había manifestado este pensamiento en su poesía, específicamente en sus baladas. Entendemos la balada como un poema con temas históricos, aparecido en la Edad Media y puesto de moda a fines del siglo XVIII por románticos alemanes e ingleses. Asimismo, González Prada usa el tono impersonal de la balada, pero en ocasiones también la sátira y el humor¹¹⁴.

Sobre *Baladas peruanas*, de González Prada, afirma Espino (1999) que «es una poesía que se mueve entre lo que dice y la forma como se dice; construyendo un equilibrio entre la forma poética y el referente» (96). Agrega que «Las baladas no representan un mundo esquemático, más bien hay la intención de comprender las tensiones sociales y aprehender el mundo mítico que explica los saberes y orígenes de las cosas» (97)¹¹⁵.

El Libro Primero de sus baladas, escrito entre 1871 y 1879, intenta redefinir la historia del Perú. Incluye poemas sobre dioses prehispánicos como «Kon» o «Tiahuanaco», otros sobre episodios míticos incaicos como «Origen de los Incas» —donde aparecen Manco Cápac y Mama Ocllo, míticos fundadores del imperio incaico— o «Invención de la quena». Desfilan como personajes curacas, caciques y guerreros incas. No se trata de un mundo idealizado pues presenta conflictos entre sus personajes, pero sí se asemeja al teatro romántico analizado en esta tesis en el sentido de que son personajes de la nobleza.

Más adelante, González Prada incorpora poemas sobre la conquista, como «La llegada de Pizarro», «La cena de Atahualpa» o «Caridad de Valverde», quien vuelve a ser el villano en la posición anticlerical de González Prada: «y Valverde / agita en alto la diestra, / y, avanzando decidido, / al audaz guerrero increpa. / ¡Muerte al Inca, muerte al Inca! / Y, si temes y flaqueas, / apercíbeme la pluma / yo firmaré la sentencia» (González Prada 65). A su vez, «La India», incorpora a una mujer indígena de la plebe en un romance

¹¹⁴ En su periodización de la literatura peruana, García-Bedoya (2004), considera que después de la derrota en la Guerra del Pacífico (1884) nace el realismo, que se irá haciendo hegemónico, pero durará poco ante la aparición del modernismo de González Prada.

¹¹⁵ En poesía, Espino (1999) destaca a otros autores como parte del cambio en la representación de lo indígena. Primero menciona a Constantino Carrasco con «Pachacámac» (1865) sobre esta deidad andina, o «En la puerta de una choza» (1867) sobre la vida cotidiana indígena. A su vez, señala a Carlos Germán Amézaga con «La Pachamanca» (1905), en la cual Espino (1999) asegura que «La conciencia poética indigenista hace patente la trilogía embrutecedora del indio: gobernador, cura y juez» (107).

entre ella y un conquistador, hasta que este demuestra sus verdaderos intereses mirando oro.

A estos les siguen poemas sobre la independencia. En «Tupác-Amaru» se aprecia una dicotomía, interpretando los bandos por origen, enfrentando a los autóctonos indios con los foráneos españoles y africanos:

Anciano, escucha y espera: / ya el instante se avecina: / de africanos y españoles / no quedará ni reliquia // Como brazo justiciero / a mí los cielos me envían: / soy redención y venganza / de una raza envilecida // Oh Tupác, Tupác Amaru, / detén el vuelo a tus iras; / indaguemos lo futuro, / el destino de los Incas (González Prada 86-87).

Esta distinción muestra una preferencia por lo nativo, y una mirada crítica hacia lo externo. Lo afroperuano y lo español son vistos como foráneos. Es decir, no es una mirada enteramente inclusiva ni afín con la subalternidad, solo con lo indígena. Estamos de acuerdo con Velázquez (2005) cuando considera a González Prada como el primer intelectual peruano moderno. Asegura Velázquez que los textos ensayísticos de González Prada crean una imagen «lastrada por la mirada del sujeto esclavista. La comunidad nacional está escindida entre el binomio social/sexual de la élite criolla blanca y los afrodescendientes que condensa los males y los vicios del orden colonial, y una promesa que todavía no puede realizarse en el mundo andino» (267).

Flores Galindo (1993) afirma que a fines de siglo XIX e inicios del siglo XX, producto del desastre militar y la percepción de ser un país fragmentado, intelectuales de toda tendencia se preguntaron si el Perú era una nación, y añade que

No nos parecen verosímiles las explicaciones que aluden a un “cierto espíritu nacional”. Tampoco creemos en la fuerza vertebradora de algunas instituciones. Habría que buscar otra explicación. Tal vez, en parte, ésta radique en la debilidad de los “regionalismos” y en la no formación de bloques regionales de clase que hubieran luchado por un verdadero federalismo o una eventual separación (389).

Así, creemos que no fue la voluntad de estar unidos lo que sostuvo la existencia del Perú, sino la falta de poder político de diversas comunidades para independizarse o huir del Estado. No obstante, Sánchez (2008) menciona que los grupos subordinados supieron conseguir mejoras durante periodos uniéndose a causas más grandes, como hicieron durante las guerras de independencia. Un ejemplo a fines del siglo XIX serían las montoneras organizadas por Nicolás de Piérola contra el gobierno de Andrés Avelino Cáceres, en las cuales participaron muchos afroperuanos. Con la revolución triunfante, asegura Sánchez (2008) que los «Afro-Peruvians found social apertures within the modernizing politic and urban landscape initialized by Pierola's regime in 1895 to articulate counter-hegemonic projects of political and civic inclusión» (54). Cabría añadir que después del triunfo de Piérola se dieron gobiernos civiles consecutivos en la llamada República Aristocrática (1895-1919), durante la cual los sujetos subordinados tuvieron una mayor incorporación al mercado, y cambiaron sus luchas para aparecer en el imaginario nacional.

Contreras y Cueto (2013) consideran que, tras una primera etapa de caos, en el Perú se impondría el proyecto político del Civilismo. El Partido Civilista derrota a los conservadores que buscaban volver a una monarquía o, cuanto menos, imponer políticas absolutistas, y ejerce el poder de una forma u otra entre 1870 y 1930, pese a la derrota en la Guerra del Pacífico. Los civilistas buscaron extender la ciudadanía mediante la educación, la expansión del comercio y las vías de comunicación, con una economía basada en la exportación de materias primas. Este proceso fue incompleto, aseguran Contreras y Cueto, porque acortó la brecha entre clases, pero hizo más visibles las diferencias.

En este contexto, encontramos que el racismo científico continúa existiendo a fines del siglo XIX, con renovados argumentos, enfrentándose a los nuevos papeles que adoptan los sujetos subordinados. Ya no era posible seguir ignorándolos y se les ataca de manera directa. Por ejemplo, la tesis de bachiller de Clemente Palma¹¹⁶, *El porvenir de las razas en el Perú* (1897), postula que «La raza debe ser considerada como un ser permanente. Este ser está compuesto no sólo de los individuos vivos que lo forman en un momento dado, sino también de la larga serie de muertos que fueron sus antepasados» (Palma 1897, 9). Considera que los indios son el desecho de una civilización antiquísima y por eso son una

¹¹⁶ Hijo de Ricardo Palma, uno de los más importantes narradores modernistas y de literatura fantástica en la historia del Perú, así como destacado periodista.

raza degradada, así como la materia prima del Perú, mas no un actor real en el país. Añade que los africanos son incapaces de asimilarse a la vida civilizada, los chinos son una raza gastadísima y viciosa y los mestizos están insuficientemente dotados de carácter y espíritu homogéneo para formar una civilización progresista. Sin embargo, considera que la raza más fuerte, la española, fue la predominante en el mestizaje.

Ante ello, Palma (1897) propone exterminar a los indios, pero, en una idea menos delirante, propone fusionar una «raza superior» con las «razas inferiores», en condiciones en que las superiores sean más fuertes y determinantes. Así, propone que el Estado debe encargarse de traer alemanes para «mejorar las razas» en el Perú¹¹⁷, específicamente sus aspectos intelectuales, morales y físicos¹¹⁸.

Acerca de estas teorías, cabe mencionar las ideas de Pedro Paz Soldán y Unanue, (1971, original de 1891)¹¹⁹ cuando repasa la historia de la inmigración en el Perú. Con una mirada local, en esta memoria plantea que el mundo prehispánico ya era una sociedad americana articulada, a la cual llegan los colonizadores españoles como primeros inmigrantes. Sin embargo, no cuestiona la esclavitud, solo menciona que llegaron al Perú «negros holgazanes». Tiene frases como «Los africanos por su parte habían hallado tal aclimatación, que no era otro dicho proverbial y gracioso, que los negros no se morían sino cuando los ahorcaban» (Paz Soldán 43).

A su vez, Paz Soldán menciona los planes trancos de la política de inmigración para traer europeos. Por ejemplo, nunca se cumplieron los proyectos de traer veinticinco mil irlandeses y diez mil españoles, ni una cantidad indeterminada de rusos y bengalés. Asimismo, afirma que los napolitanos llevados a Ica se mezclaron rápidamente con los locales y no produjeron cambios en la sociedad, y que fue insuficiente traer a las comunidades tirolesas en Chanchamayo y Pozuzo. Señala que solo se trajo a polinesios en condiciones de semiesclavitud, y que es una migración que terminó pronto, pues muchos

¹¹⁷ Esta expresión, *mejorar la raza*, fue un chascarrillo racista popular en el Perú hasta finales del siglo XX, y aunque ya se le considera políticamente incorrecto, todavía continúa utilizándose.

¹¹⁸ Sin embargo, las recomendaciones de Palma serían poco atendidas incluso por las élites, y salvo la entrega de tierras en la selva peruana a algunas comunidades de inmigrantes tiroleses, no hubo una política orgánica que favorezca la inmigración. Si bien Perú fue un país de inmigrantes hasta fines de la década de 1970, no recibiría una inmigración tan grande como otros países de la región, como Argentina o Brasil.

¹¹⁹ En su *Diccionario de Peruanismos* (1882) había ironizado sobre los indígenas y afroperuanos considerándolos inferiores. Asimismo, en su poesía satírica criticaba al país como carente de alma e historia, a partir del paisaje costeño, prueba de que pensaba en el Perú como Lima.

inmigrantes murieron y los sobrevivientes volvieron a sus lugares de origen, como Isla de Pascua.

Es relevante mencionar que no aprueba la inmigración china, calificando a los chinos como viciosos sin dar ningún argumento. Insinúa que se les debe expulsar del país y no solo alienta a la xenofobia, sino que critica la respuesta xenófoba ya existente calificándola de tibia. Por ejemplo, sobre las pintas en las calles, dice «En lo de ¡Fuera chinos! Menos que de hostilidad, menos que de odio, debe únicamente verse un bostezo de holgazanería y ociosidad» (Paz Soldán 130).

Estas ideas racistas no serían exclusivas del Perú, cada país latinoamericano tendría sus defensores. Otro ejemplo es el argentino Domingo Sarmiento, quien en su *Conflicto y armonía de las razas* (2007, original de 1883) utiliza datos históricos para afirmar una identidad problemática, con ideas racistas. Considera que América no es indígena ni europea, y reniega del mestizaje. Piensa en la existencia de lo argentino como una categoría estable. Aunque hace clasificaciones de razas como los guaraníes o los incas, trata de flojos a todos los indígenas desde Canadá hasta el Perú, sean estos, según él, *civilizados* o *gentiles*. También revisa la historia mestiza de España y su legado morisco y judío. Se pregunta si los americanos son indios o españoles, o si han dejado de ser alguna de estas identidades por llamarse *americanos*. Cree que España tiene el mismo *mal* que los americanos. Sin embargo, considera, con valores republicanos, que hubo un derecho a la independencia por los *derechos del hombre*, en el sentido de no depender de monopolios comerciales de países lejanos.

El caso más conocido de racismo científico latinoamericano fue el argentino Carlos Bunge, quien en *Nuestra América* (1908) también considera que las razas son el factor determinante en una sociedad. Asegura que los africanos e indígenas americanos son menos castos y virtuosos que los blancos. Sobre los hispanoamericanos, afirma que tienen tres características comunes: pereza y tristeza, herencia indígena, y la arrogancia española. Así, propone que el caos político se origina en estos tres males, con una peculiaridad: «¡Con tales antecedentes hispano-indígena-africanos, no podrían improvisar repúblicas, después de la independencia!» (Bunge 1908, 139).

Otro intelectual que buscó sistematizar las razas desde un punto de vista americano fue Alcides Arguedas. En *Pueblo enfermo* (1909) apela a una clasificación positivista. Clasifica el país en regiones y estudia factores como el clima y su influencia en la población. En el capítulo 2 «El problema étnico en Bolivia», marca una ruptura con el racismo científico europeo al afirmar que las razas mestiza y blanca en Bolivia son lo mismo, pues los mestizos, asegura, cuando salen del mundo rural, incluso parecen físicamente blancos. Esto es, que las razas se han fundido durante las colonias, y cree que «solo quedan resabios en sitios aún no invadidos por la actividad de los pueblos colonizadores, y su cultura es poco menos que rudimentaria» (33-34), con profundo desprecio hacia lo indígena, previendo además su extinción. Asimismo, contradiciéndose, considera a las razas por el punto de vista psicológico, y añade que la raza blanca «salvo detalles de orden moral, puede ser perfectamente incorporada a la mestiza» (34).

De cualquier manera, Arguedas define tres grupos en su país. De los indios, afirma que son salvajes, huraños como bestias del bosque, con «ausencia completa de aspiraciones, la limitación horrida de su campo espiritual» (39). Agrega que «en la casa del indio no hay nada sino suciedad» (40). Es particularmente crudo contra la mujer indígena, de quien dice que es «ruda y torpe, se siente amada cuando recibe golpes del marido» (43). A su vez, asocia al indígena los vicios del alcoholismo y juego, que considera es un problema capital en Bolivia.

Sobre los mestizos, Arguedas asegura que nacieron de la fusión, y que pese a los vicios que arrastra de su legado indígena, posee «excelentes cualidades de carácter» (62). De los afrodescendientes, solo dice que no llegaron en una cantidad suficiente para influir en la sociedad boliviana, excluyéndolos incluso de su estudio. Del mismo modo, define a las mujeres en general como frívolas, amantes del lujo y fanáticas religiosas, negándoles facultades intelectuales.

Lo peculiar en Arguedas es que no realiza una alabanza a la raza blanca ni profundiza en lo europeo. Critica a lo local colocándose a sí mismo como mestizo en el punto más alto de la pirámide social. Esta actitud del mestizo dominante, del que sería subordinado en la lógica racista europea, que se legitima sobre lo local, es parte de una clara lógica poscolonial.

No obstante, para Portocarrero (2007), el racismo científico —que en el mundo occidental fue considerado una teoría científica hasta la caída de los nazis—, salvo por ejemplos como la tesis de Palma, no caló en el Perú al ser inviable, pues el exterminio de la población indígena era imposible por el descalabro económico que hubiera producido al ser estos la mayoría absoluta de la población. Añadimos que la mirada racista peruana era similar a la de Alcides Arguedas, pues buscaba posicionar política y socialmente a la aristocracia local. Volviendo a Portocarrero (2007), él asegura que hubo otros mecanismos de control oligárquico, como la limitación al voto, los fraudes electorales y los golpes de Estado favorables a las élites. La oligarquía proponía fomentar la integración nacional mediante la aculturación del indígena, desapareciendo su cultura.

A inicios del siglo XX, se buscarían cambios desde la educación. Chavarría recuerda un discurso del presidente Manuel Pardo en 1900, donde enfatizaba que la educación era la manera en que la sociedad peruana podría formar su futuro, y proponía que una ciudadanía educada lograría el desarrollo en una sociedad con habilidades tecnológicas. Sin embargo, esto competiría con la visión colonial, que concebía la educación como conocimientos imprácticos, bajo la cual la teología, la literatura, el latín y la filosofía eran consideradas las disciplinas más importantes en las universidades, por encima de las ciencias exactas y las ingenierías.

En lo que concierne a las mujeres, Fell (1999), recuerda que a fines del siglo XIX la voz de las escritoras peruanas fue perdiendo poder. El escenario intelectual volvió a ser casi exclusivamente masculino con una generación de intelectuales hombres jóvenes después de la Guerra del Pacífico, motivados por «el desarrollo notable que conoce la universidad peruana en mil novecientos, quedando todavía excluidas las mujeres» (265). Este nuevo grupo de intelectuales hombres, agrega Fell, «con una lógica spenceriana reintegra a la mujer en su contexto natural: el hogar. La presencia activa de las mujeres en la esfera reservada del pensamiento y de las letras terminó, y se olvidará pronto» (265).

Villavicencio (1992) recuerda que la alfabetización y el acceso a la educación de las mujeres tardaría en llegar incluso con las reformas. En el plano laboral, afirma que a fines del siglo XIX las mujeres tenían menos opciones laborales que los hombres. Las mujeres afrodescendientes eran vendedoras ambulantes de comida. Las indígenas eran nodrizas y

servientas, algunas repartían licores, y antes de la masificación del teléfono otras hacían de recaderas. Solo en la década de 1920 algunas mujeres empiezan a trabajar en las finanzas, lo que requería de instrucción, y en su mayoría eran criollas.

Pese a las reformas de la República Aristocrática, que buscaron la alfabetización de la población, y con décadas de prohibición legal del racismo en el Perú¹²⁰, Rojas y Zapata (2013) recuerdan que la «educación y posición económica se convirtieron en los indicadores para la discriminación de indígenas y mestizos» (10). Y, más grave aún, Arrelucea y Cosamalón (2015) afirman que todavía en el siglo XX pervivían los castigos físicos en las haciendas, y se realizaban prácticas veladas de esclavitud, como el pago en fichas de consumo en las mismas haciendas, con trampas para endeudar al trabajador. Agregamos que el régimen en las haciendas andinas, donde el gamonal manejaba la vida social y administraba la justicia, siguió siendo implacable bajo un manto de racismo.

Por otro lado, a fines del siglo XIX se comenzó a explotar los recursos naturales de la selva, en el llamado *boom* del caucho, y se construyeron o ampliaron ciudades en la Amazonia, esclavizando a población indígena local, a la vez que incorporando la selva al imaginario simbólico del país.

Koc-Menard (2011) recuerda que, con el fin de la República Aristocrática, durante la dictadura de Augusto B. Leguía (1919-1930) se formó una comisión para resolver el problema indígena, que recibió quejas vinculadas a disputas de tierras, poniendo de relieve esta situación desigual. Leguía organiza el programa Patria Nueva para consolidar el Estado-nación peruano. Es más, Leguía se autoproclama *Wiracocha* defensor del pueblo y apela a discursos demagógicos frente a la población indígena.

Ccasani (2019) sintetiza el programa Patria Nueva como

¹²⁰ Portocarrero (2007) afirma que, a diferencia de lo ocurrido en regímenes que fueron segregacionistas, como Estados Unidos o Sudáfrica, en el Perú el racismo no se da entre comunidades sino entre individuos, por rasgos físicos —racismo estético— y culturales. Asimismo, De la Cadena (2014) añade que hasta bien entrado en el siglo XX la intelectualidad peruana niega la existencia del racismo en el país, pero considera que la raza es una categoría política. Por ejemplo, los intelectuales de los Andes son discriminados por la academia al no ser incluidos en ella, o, si son aceptados es mediante una lucha: el «fenotipo de los intelectuales serranos, al ser considerados como “gente decente”, es decir, como “blancos honorarios”» (De la Cadena 60).

una adaptación precaria y simplificada donde Leguía sintió pesimismo por los hábitos actuales (a pesar de que un rasgo de la modernidad era romper con el pasado sin dejar de lado su vínculo con el presente) y prefirió los modelos europeos. Esta modernidad condicionada se usó también para respaldar sus cambios en el aparato público mostrándose un Estado moderno, centro de la occidentalización y foco de la irradiación modernista. Ante ello el nuevo ciudadano peruano se modernizaría siendo un hombre de ciencia, práctico, técnico y administrativo (eminentemente masculino), y dejando de lado aspectos como la pereza y la indisciplina mayormente asociadas a los ideales aristocráticos clásicos (32).

Más en detalle, concordamos con los tres puntos planteados por Ccasani sobre las medidas de la dictadura de Leguía. En el primero, se buscó revalorar el pasado colonial para evidenciar el mestizaje indígena y español, pero a través de héroes nacionales como los libertadores, en una línea similar a la del neoclasicismo. El segundo buscó reinterpretar el pasado prehispánico, pero solo a través del elogio a la imagen incaica y a propósito del gusto urbano, como se había visto en el romanticismo. El tercer punto buscó el avance técnico y la adopción de costumbres europeas, en la línea de la modernidad de fines del siglo XIX. Cabe apuntar que se buscó una industrialización incipiente.

Para Zevallos Aguilar (2006), esta modernización del Estado-nación de Leguía buscó que todos los habitantes formaran parte del mundo occidental y cristiano con la idea de que solo así podrían progresar. Afirma Zevallos Aguilar que esto se dio bajo una ideología racista y machista, que considera a las poblaciones blancas como superiores intelectualmente y con cualidades masculinas, en tanto los mestizos e indígenas son menos inteligentes y con características femeninas. Así, el grupo hegemónico que Zevallos Aguilar llama *blanco*, pero que consideramos es criollo pues la pureza étnica es una invención de los propios criollos, se consideraba racional y ordenado, y pensaba que debía liderar el camino hacia ese tipo de progreso.

Según Ortiz (2019), la política del presidente Leguía se llamó *indigenista* y cuestionó a la aristocracia tradicional, pero se basó en intelectuales que pensaban en el problema indígena. Esto es, que se mantuvo la idea de modelar y cambiar las costumbres del indígena para que se integre en la sociedad moderna. Así, Koc-Menard cree que los indigenistas cuzqueños, como Luis E. Valcárcel, decidieron ponerse al frente de estas

luchas, al considerarse a sí mismos como los líderes racionales y educados, o, en el imaginario racista, con habilidades de los blancos.

En este contexto, las décadas de 1910 y 1920 fueron convulsas. Zevallos Aguilar apunta que las comunidades quechuas y aimaras entendieron el reconocimiento como ciudadanos que les dio el Estado, en especial por la constitución liberal promulgada por Leguía, como la oportunidad de acceder a educación, trabajo, salud y libertades individuales. Ante eso, los indígenas adquirieron una conciencia que los hizo enfrentarse al gamonalismo y a los mecanismos de explotación del propio Estado, como los trabajos comunales obligatorios o el servicio militar obligatorio sin paga para la construcción de carreteras. Por ello aparecen numerosas revueltas indígenas en los Andes, que buscaban retomar las tierras que les habían sido arrebatadas por hacendados mestizos o por el Estado¹²¹.

Por otro lado, las mayorías tendrán nuevas opciones populares, con ideales de cambio: sindicatos anarquistas, el Partido Socialista Peruano (PSP, 1928) y el Partido Aprista Peruano (PAP, 1930). De igual manera, surgieron organizaciones socialcristianas. Estos nuevos partidos ganaron las simpatías de las plebes urbanas y los emigrantes del campo a la ciudad. Y es que el Perú poco a poco iba siendo más costeño y urbano que andino y rural, lo cual cambiaría la configuración del poder y haría más visibles a los subordinados indígenas.

Chang-Rodríguez (2009) revisa la evolución histórica del indigenismo, donde se revela un intento de entender al indígena, no exento de prejuicios. Por ejemplo, explica que José Carlos Mariátegui, fundador del Partido Socialista Peruano, desconfía del mestizo y cree que los indígenas han retrocedido intelectualmente, pero por condiciones económicas y sociales, no por cuestiones inherentes a su raza. Agrega que Víctor Raúl Haya de la Torre, fundador del PAP, considera que esta desigualdad se debe a factores de clase, no de etnia¹²².

Escajadillo (1989) sintetiza la postura de Mariátegui en que, para este intelectual:

¹²¹ No hemos encontrado piezas teatrales sobre estos temas.

¹²² De la Cadena añade que entre 1910 y 1930: «intelectuales progresistas y conservadores emplearon el término ‘raza’ como una categoría analítica central, sin embargo, rechazaron enfáticamente cualquier alusión a un determinismo biológico y, en cambio, acuñaron una noción de raza en la que prevalecían consideraciones morales» (61).

el indigenismo no es una simple escuela o movimiento literario, sino que está motivado por el referente del mundo real: el indigenismo nace como una necesidad político-cultural-social de tratar de solucionar lo que en tiempo de Mariátegui se llamaba “el problema del indio” (Escajadillo 119).

Mariátegui (2007, original de 1928), considera al indigenismo de los años 1920 como un movimiento en florecimiento, dentro del socialismo, que está atento a los cambios de su época, a la realidad peruana pero también cosmopolita. Lo interpreta con una lógica de clase, proponiendo al indigenismo como una corriente de vanguardia en la revolución. Aprovecha el análisis de estos autores para proponer que los peruanos no habían alcanzado «aún un grado elemental siquiera de fusión de los elementos raciales que conviven en nuestro suelo y que componen nuestra población» (279), y que el indigenismo podría dar luces al respecto. Oponiéndose al racismo científico, considera que «El porvenir de la América Latina depende, según la mayoría de los pronósticos de ahora, de la suerte del mestizaje. Al pesimismo hostil de los sociólogos de la tendencia de Le Bon sobre el mestizo, ha sucedido un optimismo mesiánico que pone en el mestizo la esperanza del Continente» (286). En esta idea de mestizaje, considera que el indigenismo es obra de mestizos, y que por ello no busca ni debe buscar una idea verista del indio, pues no está escrita por indios, pues solo los indígenas podrán construir su literatura¹²³.

Consideramos necesario hacer una digresión. Villavicencio asegura que en el siglo XX las mujeres serán discriminadas por los mismos movimientos políticos de masas. Los sindicatos las excluyen al ser dirigidos solo a trabajadores directos. Asimismo, estaban pensados para la lucha y la mujer era vista como ajena a la violencia. De esta manera, las obreras quedaban fuera de los sindicatos, las decisiones y la acción política (Villavicencio 169). A su vez, añade Villavicencio que El Primer Congreso Nacional del Partido Aprista Peruano en 1931 pidió el voto universal para las mujeres mayores de 18 años, pero después retrocedió para pedir el voto calificado, es decir, solo para mujeres que trabajaban. De igual

¹²³ Sobre esto, Cornejo Polar (1978) propone que el indigenismo es una literatura heterogénea, que hace una «reproducción literaria de la estructura e historia de sociedades desintegradas como son las de los países andinos» (21). Es decir, que muestra las fracturas del Perú en una literatura con una «pluralidad de los procesos socioculturales de su proceso productivo» (12).

modo, el Partido Comunista del Perú¹²⁴ redujo la mirada sobre la mujer a su clase social. Frente a esto, el primer feminismo declarado fue dirigido por María Jesús Alvarado en 1911, con su conferencia «El Feminismo», y la organización del grupo Evolución Femenina en 1914. Más adelante, en 1924, Zoila Aurora Cáceres fundaría la agrupación Feminismo Peruano.

Sobre la mirada indigenista de las primeras décadas del siglo XX, apunta Quijano que las repúblicas hispanoamericanas nacen con una admiración por lo europeo en desmedro de lo local, pero esto cambiaría en el siglo XX, lo cual produciría nuevas identidades más basadas en lo propio:

la resistencia intelectual a esa perspectiva histórica no tardó en emerger. En América Latina desde fines del siglo XIX, pero se afirmó sobre todo durante el siglo XX y en especial después de la Segunda Guerra Mundial, en vinculación con el debate sobre la cuestión del desarrollo-subdesarrollo (Quijano 212).

Algunas ideas de Kristal (1994) explican lo visto hasta ahora. Considera que, si bien en el siglo XIX las repúblicas hispanoamericanas buscaron valores nacionales en los indígenas del pasado colonial, en el siglo XX esto cambiaría con la nueva información sobre la cultura prehispánica ya en el siglo XX. Esto ocurre por los descubrimientos arqueológicos de edificaciones prehispánicas de culturas como la inca, chavín, wari, chanka o moche, así como por los análisis antropológicos.

Añade Kristal que, de esta manera, se marcarían las diferencias con las culturas europeas, y algunos artistas y escritores hispanoamericanos buscarían en esas diferencias la esencia de la América hispana. Por otro lado, estamos de acuerdo con Vich (2000) en que parte del indigenismo nace de la mirada europea y estadounidense tras la Primera Guerra Mundial: «Esta vertiente de la cultura de la modernidad buscó descubrir al otro, primitivo e incontaminado, como síntoma de su propia saturación cultural» (56). Así, América Latina y sus culturas originarias serían un centro de atención.

¹²⁴ Nombre que tomó el Partido Socialista Peruano en 1930 tras la muerte de José Carlos Mariátegui, con un viraje hacia tendencias soviéticas, liderado por Eudocio Ravines.

Este indigenismo, o neoindigenismo, es una corriente de pensamiento que reflexionaba sobre la identidad del país entero, con propuestas políticas diversas, que coincidían en la inclusión del indio, pero con varios matices. Considera Vich que en el plano filosófico esta corriente nace con visiones proféticas de un nuevo futuro para América Latina, con textos que anuncian un poder indígena, como *La raza cósmica* (1925) e *Indología* (1926) del mexicano José Vasconcelos, y *El nuevo indio* (1930) del peruano Uriel García.

El indigenismo fue asimismo una estética definida. En las artes plásticas destacan pintores como José Sabogal o Julia Codesido, quienes buscaron representar la vida cotidiana del indio de su tiempo, así como sus danzas, vestimentas, ritos religiosos y fiestas tradicionales. Por otro lado, a partir de los mencionados descubrimientos arqueológicos se construyó una narrativa sobre los valores de estas civilizaciones, aunque más ancladas en el pasado que en su legado o sus descendientes en el presente¹²⁵.

De acuerdo con Figueroa, en el campo de la literatura, el indigenismo es «un tipo de literatura psicológica que interioriza en los problemas del indio y enfatiza la búsqueda de este como raza y como ser humano» (39). Favre (1998) afirma que el indigenismo llega a su apogeo entre 1920 y 1970, por ser una ideología aceptada e incluso propiciada por un Estado intervencionista y asistencialista.

Para entender este contexto, seguimos a García-Bedoya en su periodización literaria cuando afirma que, entre 1910 y 1975, se da un Periodo de crisis del estado oligárquico, y considera que la literatura peruana entra en conflicto por la hegemonía. «Ya no se trata de un conflicto entre la “República de Indios” y la “República de Españoles”, sino del enfrentamiento entre dos proyectos sociales» (García-Bedoya 2004, 84). Esto es, un proyecto nacional popular que agrupa bloques tan heterogéneos como los gremios campesinos, los sindicalistas y una pequeño-burguesía urbana, frente a pequeñas minorías sociales con intereses imperialistas.

¹²⁵ Los artistas indigenistas exponían sus cuadros en los espacios burgueses de Lima y otras ciudades importantes, acercando estos temas a la población criolla. No pertenecían a la plebe indígena.

4.2. INDIGENISMO. UN TEATRO EN LENTA RENOVACIÓN

Para Oviedo (1997), en Hispanoamérica, el romanticismo comparte escenario con el modernismo y el realismo a fines del siglo XIX. Considera que, al igual que en Europa, en América

En cierto sentido, el modernismo rescata y revitaliza el espíritu de aquella escuela (el romanticismo) y lo proyecta en una dimensión nueva: la del más elevado refinamiento estético. Esto también explica por qué la transición del romanticismo hacia el módulo realista, que venía a contradecirlo, es tan lento, sutil o casi imperceptible en ciertos momentos del proceso: son tendencias antagónicas que aparecen como si fueran complementarias o fuesen salidas de un mismo molde (137).

En el campo literario, en el Perú de inicios de siglo XX el modernismo era la estética más respetada, cuyo autor más celebrado sería José Santos Chocano. Asimismo, García-Bedoya (2004) menciona la aparición de la poesía obrera y, por otro lado, destaca especialmente la publicación de la primera compilación de literatura oral andina, las *Azucenas Quechuas* (1905) de Adolfo Vienrich. Esta propuesta acompañaría el inicio del indigenismo literario, diferentes estéticas dentro de esta ya mencionada corriente ideológica.

Habría matices en la literatura indigenista. García-Bedoya (2004) considera que hubo dos propuestas en el Perú de esos años, que encontramos muy vinculadas al indigenismo: el regionalismo y el vanguardismo. Este regionalismo denunciaba los malos tratos a los indígenas del presente y explorará temas indígenas del pasado, especialmente en narrativa, e incluiría a otros sujetos subordinados. García-Bedoya (2004) propone un regionalismo de la costa con autores como Abraham Valdelomar y José Diez-Canseco, uno en la sierra con Enrique López Albújar con sus *Cuentos andinos* (1920), Ciro Alegría y el primer Arguedas, y otro en la selva con Francisco Izquierdo Ríos y Arturo Hernández. Añadimos el papel de ciertos relatos críticos de César Vallejo ambientados en el Ande, y la novela *El tungsteno* (1931) sobre la terrible explotación minera y la explotación de las

comunidades andinas por el capital internacional. Destacamos a su vez una novela ambientada en la costa, *Matalaché* (1930), de López Albújar, donde se critica la explotación que sufrían los afroperuanos¹²⁶.

Escajadillo distingue cuatro corrientes literarias en esta línea. Primero, un indianismo romántico-realista-idealista, como la novela *Aves sin nido* (1889) de Matto de Turner, la cual considera como un antecedente del indigenismo. Posteriormente, un indianismo modernista del cual forman parte Valdelomar (*Los hijos del sol*, 1921) y Ventura García Calderón (*La venganza del cóndor*, 1924). Más adelante, un indigenismo ortodoxo en Ciro Alegría (*El mundo es ancho y ajeno*, 1941), y un neindigenismo que se adentra en las complejidades del mundo andino en las obras de José María Arguedas (*Los ríos profundos*, 1958; *Todas las sangres*, 1964) y Manuel Scorza (*La tumba del relámpago*, 1979). En líneas generales, Escajadillo diferencia a los indigenistas auténticos porque estos, a diferencia de los indianistas, trabajaron temas indígenas más allá del puro exotismo.

Por otro lado, precisamos que el indigenismo no fue un movimiento localista o arcaico, sino que fue propenso a la experimentación, como apreciamos en cierto vanguardismo. Retomando las ideas de García-Bedoya (2004), este distingue entre un vanguardismo cosmopolita, en autores limeños como Martín Adán, César Moro y Emilio Adolfo Westphalen, y un vanguardista regionalista con autores como Alejandro Peralta y Gamaliel Churata —seudónimo de Arturo Peralta, hermano de Alejandro—, líderes del Grupo Orkopata¹²⁷.

Ortiz también apunta que la poesía vanguardista formaría un estrecho vínculo con el indigenismo. Primero, asevera, a partir de discursos contra la estructura cultural hegemónica de Lima, en autores como César Vallejo, Carlos Oquendo de Amat o Adán. Cita asimismo a Xavier Abril y a Westphalen. Y es necesario mencionar a los hermanos

¹²⁶ Sin embargo, en *Matalaché* el narrador refiere que el mulato protagonista se comunica con gruñidos, es decir, no posee el habla, una característica humana, reafirmando la posición sobre la animalidad del africano. Y pese a que la novela presenta los maltratos y crueldad en las haciendas contra los afroperuanos, no parece haber ironía en este momento, sino una representación de la mirada racista.

¹²⁷ Usandizaga (2001) destaca *El pez de oro* (publicada en 1957, pero escrita décadas atrás), de Churata, como obra cumbre del indigenismo vanguardista, por su lenguaje híbrido, sus referentes de distintas tradiciones, y un dinamismo que se va desde la propia manera de narrar. Dice: «El discurso se formula sobre todo como narración, apelación y a veces diatriba, de un enunciador que cambia su identidad... y que se dirige a menudo a un enunciatario, también cambiante... quien a menudo interviene en el discurso que se convierte en diálogo» (130).

huanuqueños Adalberto y José Varallanos. No obstante, Ortiz añade que no se trata de un arte indígena, sino de una reivindicación voluntaria de autores que no son propiamente indígenas: «No es una lucha forzosa o necesaria llevada a cabo por el indígena oprimido; es un movimiento sociocultural y político llevado a cabo por el mestizo o el blanco» (89).

Sin embargo, la poca visibilidad que tuvieron en espacios letrados autores indígenas y, en general, de fuera de Lima, muestra un academicismo excluyente. Lo mismo sufrieron autores afroperuanos en las siguientes generaciones, que construyeron variados imaginarios de esta cultura. Por ejemplo, Antonio Gálvez Ronceros y Gregorio Martínez, con cierto aparente costumbrismo que ahonda en un pensamiento particular afroperuano, o Nicomedes y Victoria Santa Cruz, poetas y compositores de letras de canciones que en un primer momento solo fueron considerados creadores populares.

Retomando el vanguardismo, también estamos de acuerdo con Ortiz en la enorme importancia que tuvieron las revistas y los periódicos durante las primeras décadas del siglo XX, la mayoría propulsando un discurso de contenido étnico para forjar una nueva identidad, a la vez que repasando y cuestionando la desigualdad sufrida por los indígenas. A su vez, Vich destaca el papel de las revistas en el desarrollo de la vanguardia, al igual que los pasquines, los volantes y los carteles, que son «el vehículo ideal para la divulgación de sus propuestas de ruptura del *statu quo*» (Vich 201), añadimos, al igual que la poesía de la independencia.

García-Bedoya (2004) recuerda que la revista *Amauta*, de Mariátegui, difundió tanto el vanguardismo como el regionalismo, con lo cual queda en evidencia que estas estéticas no estaban enfrentadas. Ortiz enumera publicaciones como la *Revista Universitaria* (¿1915?), *Puno Ilustrado* (¿1919?), *Vórtice* (César Cáceres Santillana, Sicuani, 1923), *Iniciación* (Muquiyauyo, ¿1925?), el *Boletín Titikaka* (del grupo Orkopata, codirigido por Arturo y Alejandro Peralta, 1926-1930), o *Kuntur* (Cuzco, 1927). Estas publicaciones aparecen como movimientos colectivos, con la idea de agrupación e integración, aunque sin una idea unida con propuesta de futuro.

Creemos pertinente hacer una digresión sobre el *Boletín Titikaka* para explicar el entorno cultural del vanguardismo indigenista. Para Vich, la existencia de una publicación así fue posible en el contexto complejo del Puno de inicios del siglo XX. Esta región había

entrado en la modernidad de manera tardía por la educación básica impartida por misioneros adventistas a fines del siglo XIX. A su vez, cree relevante el activismo en educación de José Antonio Encinas. Ambos proyectos llevaron alfabetización y sembraron la necesidad de instruirse. Desde el lado económico, se abrieron circuitos comerciales en la región con la llegada del Ferrocarril del Sur en 1874, que comunica a Puno con la cosmopolita ciudad de Arequipa.

Es así como este grupo de intelectuales puneños fundó el *Boletín Titikaka*, y desarrollaron propuestas tanto en la ficción como en el ensayo. Para Zevallos Aguilar, estos intelectuales usaron un discurso regionalista para invertir la retórica universalista, machista y racista de los grupos hegemónicos, y otorgan a lo andino las categorías masculinas y el privilegio de dirigir a los demás grupos. A su vez, establecieron vínculos con intelectuales y escritores de otras regiones del Perú y de países como México, Argentina, Chile y Bolivia. De esta manera, buscaron aportar una mirada universal, en la cual las culturas amerindias resolvieran el problema nacional. Crearon y difundieron teatro quechua, como el de Inocencio Mamani, quien escribió sobre temas de su tiempo en su obra *Sapan Churi* (1926). Asimismo, Emilio Vásquez desarrolla un plan piloto de educación para enseñarle sus derechos al indígena.

Vich relaciona vanguardia e indigenismo de manera muy íntima a partir de proyectos como el *Boletín Titikaka*, donde cree que «los principios ideológicos y estéticos están en constante cruce» (74). De cualquier manera, el boletín tiene discusiones ideológicas internas. Sin embargo, distinguimos algunas generalidades. A nivel regional y peruano, Zevallos (2013) recuerda que la posición de Churata distingue los dos sujetos sociales del mundo andino, el gamonalismo y el indianismo, que generan literaturas diferentes. Los gamonales representan al indio como salvaje y rebelde, ocioso y vicioso. Para Zevallos (2013), Orkopata nace cuando los movimientos rebeldes indígenas ya habían sido controlados por el Estado. En ese sentido, Orkopata no busca denunciar los abusos de los gamonales, sino «estudiar científicamente los diversos aspectos del problema indígena con el propósito de solucionarlos» (Zevallos 2013, 1999). Más bien buscaron presentar a un indígena nuevo fuera de los prejuicios de las representaciones anteriores, como un sujeto ciudadano.

A nivel global, seguimos a Vich cuando asegura que «Churata aboga por la flexibilidad que tienen los latinoamericanos para articular sus propias tradiciones que vienen de fuera; para ser cosmopolitas sin dejar de ser regionales a la vez» (60). Así, cuestiona la idea de que la única vía es la aculturación del indio, dentro de la utopía andina que profetiza un despertar de la cultura indígena hasta que vuelva a ser la dominante en el país.

Volviendo a la vanguardia indigenista, para Ortiz, en estos textos e intenciones se mezclan la reivindicación de lo autóctono con la necesidad de crear algo cosmopolita por medio de la vanguardia. A su vez, considera que muchos intereses de otros grupos subordinados se camuflan dentro de la etiqueta de *indigenista*.

No obstante, Ortiz encuentra que estas búsquedas no incluyeron a las mujeres, pues cree que la poesía peruana de inicios de siglo ve a las mujeres como objetos de deseo, trabajadoras, madres y receptoras pasivas de un poema. «En todos los casos, la mujer representada es muda y está, de alguna manera, atrapada bajo su etiqueta de ‘india’ o ‘indiecita’» (Ortiz 104). Al hablar del indígena, se termina no hablándose de *la* indígena. Así, Ortiz propone que la indígena o mestiza es el objeto de deseo del yo poético, como lo indígena es el objeto de deseo de los autores indigenistas.

En lo que toca al teatro, García-Bedoya (2004) señala que existieron intentos de literatura escrita en quechua, especialmente por dramaturgos cuzqueños de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. Balta (2000) menciona una corriente subterránea que prefería pensar en el pasado, haciendo versiones renovadas de piezas como *Ollantay* o *Usca Paucar*¹²⁸, así como algunas obras nuevas con propósitos didácticos y moralizadores, que presentaban al imperio incaico y explicaban las razones de su decadencia.

Aunque estas piezas no tienen una estética propia del romanticismo, se mantiene el tema incaico, pero con matices. Por ejemplo, Balta menciona obras como *Waraqucha* (1917), de Mariano Rodríguez, que representa una rebelión del pueblo chanka ante los abusos del gobernante inca. Otras piezas importantes son *Waraq'u* (1921), de Luis Ochoa Guevara, que presenta las costumbres del imperio incaico, y *Yawarwaraq* (1919), de José

¹²⁸ Ambas piezas anónimas de la época virreinal.

Félix Silva, que presenta la tradición histórica del reinado inca y sus divisiones, que lo podían conducir a ser invadido.

De igual modo, Balta refiere ejemplos de piezas que incluyen como personajes a héroes militares incas. «En *Yawarwaqaq* (1892), de Abel Luna, el Inka Ripaq cumple esta función; en *Yana Qawri* (1934), de Tobías Irrázal, el héroe es Cahuide; en *Atahualpa o el fin del imperio* (1919), de Nicanor Jara, se encuentra a Artuco como símbolo de lealtad y amor a la patria» (Balta 42).

Estas piezas coexisten, y probablemente se retroalimentan, con un costumbrismo que narra la vida cotidiana y el folclore de Cuzco, algunas de las cuales critican la corrupción de las autoridades locales, como *Katacha* (1930), de Nemesia Zúñiga; *La voz del indio* (1934), de Nicanor Jara, o *Vara Chaskiy* (1937), de Luis Ochoa.

Sánchez Piérola (2018) considera que los autores en quechua en el sur peruano durante la primera mitad del siglo XX son un primer momento fundacional del teatro nacional, y los destaca por su vitalidad y conciencia nacional. Sánchez Piérola alaba especialmente el teatro cuzqueño de la década de 1920, en especial dos textos de piezas cuzqueñas, *Sumaqti'ika* (1899), de Nicanor Jara y *Manco II* (1921), de Luis Ochoa¹²⁹. Asimismo, asegura Sánchez Piérola que el teatro de Puno y Ayacucho también se propuso destacar identidades regionales y enfrentarse al centralismo limeño. A su vez, apunta que este teatro fue más popular entre las clases bajas.

Pese a lo relevante que es este costumbrismo indígena en el Perú, que refleja una mirada sobre lo propio fuera de los prejuicios criollos, no conocemos piezas que hayan reflexionado sobre la independencia, como si este episodio fuera considerado ajeno a la cultura indígena.

En una recapitulación breve, encontramos que el presente indígena irrumpe en la vida social peruana, en el ámbito de las artes plásticas y en las letras, forzando una

¹²⁹ Situaciones similares ocurren en otros países de América Latina. Versényi (1996) señala la importancia del teatro rural, con exponentes como el uruguayo Florencio Sánchez, en obras como *Barranca abajo* (1905), donde «presenta el tema preponderante del drama rural, del respetable criollo, trabajador y pacífico que se ve desplazado por el dominio cada vez mayor de la ciudad y de las autoridades» (121). A su vez, apunta que, en México, después de la revolución, se intenta masificar la educación y la cultura con piezas sencillas de mensaje crítico a la injusticia social. Por ejemplo, el teatro popular con carpas de cómicos y, de otro lado, las compañías universitarias y de grupo con intenciones de revalorar el mundo indígena.

problematización nueva del país. Sin embargo, en lo que compete a nuestra tesis, el teatro indigenista no representa episodios de la independencia sino de la realidad incaica o costumbrista, siendo la novedad estas piezas de teatro de sala acerca del presente indígena, mientras nace lentamente un teatro de características políticas. Es relevante que este teatro no se haya acercado a los orígenes de la república.

Estas obras se presentan en una empobrecida dinámica teatral peruana. Asegura Moncloa y Covarrubias (1905) que a inicios de siglo XX visitaban el país pocas compañías teatrales importantes, la mayoría aprovechando una gira por Sudamérica. Acerca del teatro peruano de esta época, Silva-Santisteban (2002) refiere que eran compañías de ópera y zarzuela, género que seguía siendo el más popular, ante un público que considera eminentemente burgués y poco cultivado.

Von Bischoffshausen (2018) diferencia dos tipos de salas para espectáculos teatrales a inicios del siglo XX, uno de grandes teatros para la ópera y otro de pequeñas salas «para la zarzuela, el sainete y la revista, que se caracteriza por tener voces menores, cualidades para la comedia, para hacer reír» (23). Puntualiza la existencia de zarzuelas, el género popular por excelencia, con temas andinos. El ejemplo más claro de este tipo es *El cóndor pasa*, compuesta por Daniel Alomía Robles y Julio de la Paz —seudónimo de Julio Baudouin—, estrenada el 19 de diciembre de 1913 en el Teatro Mazzi. La pieza destaca por el tema de la denuncia social, inspirada en acontecimientos laborales ocurridos en el asentamiento minero de Yápac, en Cerro de Pasco. A su vez, menciona las zarzuelas estrenadas por la Compañía Incaica Cusco de Zarzuelas Históricas (1922), la misma que también presentó la opereta *Huáscar y Atahualpa*.

Ccasani (2019) hace otra clasificación de las salas teatrales: unas de relación exclusiva preferidas por las élites, otras de relación variada y unas de dinámica improvisada para público marginal, lo que apunta a una distinción de públicos por clase social, pero también a una profesionalización del trabajo teatral. Apunta asimismo que el teatro limeño de aquellos años fue desarrollándose por el crecimiento de la industria del entretenimiento y la explosión demográfica, así como por cierto apoyo estatal de la dictadura de Leguía a los empresarios.

Acerca de las compañías peruanas, asegura Von Bischoffshausen que no solían contar con actores profesionales, sino que estos eran elegidos por parecerse al personaje o, incluso, se escribían libretos con personajes creados para parecerse físicamente a los actores de la compañía o previamente elegidos. De hecho, concluye que no existían profesionales de la actuación, escritura o dirección. La figura del director era rarísima, básicamente era un actor experimentado que guiaba a los demás. Considera Von Bischoffshausen que una misma compañía podía representar obras de creación propia, de autores locales peruanos y adaptaciones de obras extranjeras. Por otro lado, Ccasani recuerda la importancia del Reglamento de Teatros, Conciertos, Cinemas, Circos y Representaciones Coreográficas de 1919, una norma implementada por la dictadura de Leguía. Esta ley le otorgaba a un inspector como árbitro de los problemas que pueda tener una representación teatral, que podía interrumpir o eliminar cualquier función.

Por su parte, Silva-Santisteban (2002) asegura que durante la primera mitad del siglo XX se produjeron menos obras y hubo menos público que en el siglo XIX, porque el teatro debió competir con la cinematografía. Von Bischoffshausen considera que los teatros pequeños eran «espacios más limitados y requerimientos técnicos más modestos. La historia de estos últimos va en paralelo con la historia del cine, que no requería más que de un proyector y una sala» (24). Asimismo, Peirano (2016) describe que «Hasta avanzados los años cincuenta el teatro era en el Perú, como seguramente en otros países de semejante nivel de desarrollo, una actividad más bien alejada del mundo académico como de las ocupaciones cotidianas vitales de la ciudad» (12).

A su vez, paralelamente a este teatro urbano de clase media criolla, surgiría un teatro popular, como el Teatro Obrero de Vitarte (1911-1938), agrupación de una entonces barriada semirrural de Lima, con una búsqueda diferente en la creación, de la cual no queda un registro completo. Por otro lado, los nacientes sindicatos y grupos de agitación de tendencia anarquista, como el Sindicato de Panaderos, buscaban acercar la nueva clase proletaria a las manifestaciones culturales. Este sería el inicio de una nueva dinámica cultural en las ciudades.

En este marco se realizaron las celebraciones por el centenario de la independencia. Cabe mencionar que la mirada histórica sobre el origen de la república entonces se

encontraba dividido. Loayza (2016) plantea que en el siglo XIX los historiadores liberales interpretaban la independencia como una ruptura con España, bajo las ideas de la Ilustración, y consideraban que la inestabilidad política de ese siglo fue causada por la herencia virreinal. Mientras, los historiadores conservadores del XIX no creían que hubiera una ruptura y pensaban que la herencia española era valiosa, por lo cual culparon de la inestabilidad política a los nuevos valores de la república, como el contrato social y el individualismo. Más adelante, a inicios del siglo XX aparece una generación de historiadores autodenominada *arielista*, que plantearon al Perú como una nación con alma y mestiza¹³⁰.

Esta es la visión de la independencia dominante en el centenario. Sin embargo, las celebraciones harían énfasis en los libertadores. La política del caudillismo fue más fuerte que las ideas de los historiadores. Estamos de acuerdo con Ortemberg (2016) cuando asegura que «No hay nada más cosmopolita que los nacionalismos... la reciente construcción simbólica de las naciones se ha efectuado siguiendo un mismo recetario internacional: invención de ancestros, pasado glorioso que remite a la noche de los tiempos, lengua única, homogeneidad racial» (Ortemberg 137). Menciona en detalle lo que ocurre en Argentina, donde, tras sus celebraciones por el centenario, se populariza el folclore del gaucho.

Asimismo, Ortemberg recuerda que, a diferencia de lo ocurrido en otros países que tuvieron comisiones especializadas, en Perú, quien dirigió las celebraciones por el centenario fue el propio presidente Leguía. Lo hizo desde una perspectiva centralista para apoyar su propia carrera política, y la concibió como una serie de inauguraciones y actos entre 1921 y 1924, para celebrar asimismo el centenario de la Batalla de Ayacucho. Interpretamos que Leguía lo hizo para legitimarse como líder, mimetizándose con San Martín, y simbólicamente convertirse en otro fundador de la patria, con una imagen de presidente moderno y constructor de una nueva república. No es azar que entre los actos más importantes por el centenario estuvieran la inauguración de la Plaza San Martín y el Museo Bolivariano, así como colocar los rostros de ambos en estampillas y billetes.

¹³⁰ Se denomina arielismo a los postulados a partir del ensayo *Ariel* (1900), del uruguayo José Enrique Rodó, que idealiza a América Latina como una cultura noble y espiritual y la enfrenta a Estados Unidos y a Europa. Mas (1979) propone que estas ideas ya estaban presentes en la obra literaria y periodística de Rubén Darío y José Martí, y podríamos asegurar que no eran ideas extrañas en la región a inicios del siglo XX.

Añadimos la inauguración de la estatua de San Martín en Pisco, puerto donde el libertador desembarcó y donde se construyó la imagen épica de que allí tuvo un sueño en el cual vio los colores de la bandera peruana. En líneas generales, Ccasani considera que el objetivo principal de las actividades por el centenario fue agasajar a embajadores extranjeros y obtener respaldo popular.

En el caso específico del Perú, Ortemberg describe que los actos principales de la celebración fueron inauguraciones de obras en el centro de Lima y en nuevos barrios. Además de las ya mencionadas, están las avenidas Leguía, Unión y Progreso. Asimismo, se inauguró la moderna urbanización Santa Beatriz en el entonces sur de la ciudad, y barrios obreros en los distritos entonces periféricos del Rímac y La Victoria. De esta manera se buscó incorporar en las celebraciones a las clases populares.

Añadimos que, a su vez, hubo desfiles militares donde participaron incluso oficiales argentinos y españoles, para reafirmar el poder de las Fuerzas Armadas. Y hubo desfiles de escolares para comprometer a la juventud. Es necesario recordar las ceremonias de las embajadas europeas, americanas y asiáticas, las carreras de gala en el hipódromo, la iluminación festiva de edificios públicos, funciones de cine al aire libre —aunque sin producción documental sobre el país, como sí ocurrió en Brasil— y la Exposición Industrial de 1921 —en la línea de modernización tecnológica del gobierno de Leguía—. Cabe destacar la Misión Peruana de Arte Indígena, dirigida por Luis E. Valcárcel, que viajó de Cuzco a Argentina. En lo que concierne al teatro, apenas hubo un evento oficial, la representación de *Carmen* en el Teatro Forero.

Por otro lado, las colonias extranjeras dieron regalos al Estado en la capital. La comunidad alemana donó la torre del reloj del Parque Universitario, y la italiana el Museo de Arte Italiano. Detalle interesante, la estatua del inca Manco Cápac, donada por la comunidad japonesa, fue ubicada en la marginal avenida Grau, y la fuente de mármol de la colonia China ocupó un lugar poco importante en el Parque de la Exposición pese a que los donantes querían darle uno central. Esto puede interpretarse como una discriminación a las comunidades asiáticas, como también a un escaso interés en destacar a un inca como personaje de la república pese al supuesto indigenismo de Leguía.

A su vez, en 1924 se inauguró el Hotel Bolívar en la Plaza San Martín con capital privado y se organizó una serie de congresos internacionales. Y, de acuerdo con Ccasani, se inauguró obras simbólicas como el Panteón de los Próceres en el Parque Universitario o el Árbol del Centenario en la Plaza Jorge Chávez, al igual que obras públicas, como el hospital Arzobispo Loayza o la Avenida del Progreso, que une a Lima con el Callao, y espacios culturales como el Museo Arqueológico y la inauguración de salas dedicadas a José de San Martín y Simón Bolívar en el Museo Bolivariano.

Martin (2016) asegura que las celebraciones en provincias tuvieron un carácter más local y de identidad regional, de enfrentarse a Lima y remarcar una identidad propia. Narra que en el caso de la ciudad de Arequipa se repartieron folletos con los textos fundadores de la república escritos por San Martín, el himno nacional y el programa de actividades. Estas buscaban incluir al grueso de la población, con almuerzos para ancianos y presos, reparto de víveres a los pobres, agasajos a niños e inauguración de primeras piedras de obras públicas. De igual manera, hubo exhibición de equipos de bomberos, exposiciones de arte y veladas literarias. A su vez, se realizaron masivas competencias deportivas, se inauguró un nuevo sistema de alumbrado público en las calles del centro, hubo novilladas de toros y espectáculos de fuegos artificiales y fiestas de aviación. Absolutamente nada de teatro.

En Lima habría una oferta limitada de representaciones teatrales por el centenario. Además de la mencionada función de *Carmen*, de acuerdo con Balta, el año del centenario se representaron en el Teatro Municipal variedades, comedias y piezas ligeras; en el Colón se representaron dramas policíacos y obras del español Pedro Muñoz Seca, mientras en el teatro Forero, escenario oficial para los actos por el centenario, se realizaron espectáculos líricos.

Para Ccasani, el teatro durante las celebraciones por el centenario pasó por un momento de tránsito, ante la merma de público, y buscó apoyo estatal para mantenerse. Sin embargo, considera que estas iniciativas fracasaron, pues el Estado solo apoyó tres obras, todas extranjeras, para sus representaciones oficiales en el teatro Forero en 1921.

4.3. HÉROES Y SÍMBOLOS EN EL CENTENARIO

4.3.1. Libertas... y una primera reconciliación con España

Hemos encontrado una sola pieza sobre nuestro tema publicada en el centenario, *Libertas, ó La independencia del Perú: drama en cuatro actos* (1921), de Arturo Molinari¹³¹, representada en Lima ese mismo año, aunque no hemos encontrado más información sobre la puesta en escena, salvo que no se encuentra entre las auspiciadas por el Estado.

En la obra, de clara estética realista y pocas acotaciones, el ejercicio retórico es mucho más complejo que en las piezas del siglo XIX, pues, aunque los personajes son arquetípicos, poseen una personalidad clara y un lenguaje elaborado en situaciones verosímiles. No encontramos la pasión ni el exotismo del romanticismo, ni las alegorías propias del neoclasicismo.

Las acciones avanzan con grandes elipsis, entre 1821 y 1824. Asimismo, los personajes van mencionando la evolución de la guerra de independencia desde la Constitución de 1812, e incluso en ocasiones dan información histórica con fechas puntuales, como la proclamación de la independencia o las batallas decisivas. Esta es una clave de divulgación histórica que vimos en las piezas neoclasicistas y se repetirá en cierto teatro escolar o de corte didáctico político.

En la primera escena del primer acto, la acción se inicia cuando los personajes narran la llegada de San Martín. Don Fernando, noble español, evidencia incluso asco cuando dice, alejándose del papel que trae noticias sobre los independentistas, «No, no; mis manos no han de ensuciarse con ese fango inundo» (Molinari 4). De esta manera, los personajes se definen por sus posiciones políticas antes que por sus relaciones interpersonales o sus conflictos particulares.

Los representantes de la autoridad virreinal son un noble, don Fernando; un militar, el capitán Leoncio, y un clérigo, Fray Agustín, quienes adoptan discursos que buscan representar una mentalidad general de sus instituciones y su justificación para el dominio

¹³¹ Arturo Molinari (1868 – 1928), nació en Génova y emigró al Perú, estableciéndose en la selva central del país. Miembro de la logia masónica, parece ser autor de otras tres obras teatrales, *La sombra de Caín*, *Ni para ti, ni pa' mí* y *La beata*.

español y las acciones contrainsurgentes. Asimismo, en conjunto construyen una idea sobre el pensamiento virreinal desde sus instituciones clave.

En un primer momento se asocia a la religión con el virreinato, mientras que en el *Rodil* de Palma se la asociaba a la república. Fray Agustín dice «Con los endemoniados no hay que tener piedad. “Nec misereberis earum”. No tenga con ellos misericordia, ordenó Moisés», a lo que el capitán Leoncio responde «¡Bien! ¡Muy bien! Su paternidad se ha expresado como debe hacerlo un español y un clérigo modelo» (Molinari 12).

Esta presentación de los personajes no podría ser más maniquea. Consideramos que estos personajes realistas no presentan matices, en una operación de crítica propia de tiempos de guerra, pues leen la proclama de San Martín para informar al público de ella, pero también para burlarse y contradecirla. Por ejemplo, Fernando menciona la constitución de 1812, y sus compañeros afirman que «las misericordiosas concesiones del monarca, acarrearán males irreparables á su gobierno y á su patria!» (Molinari 5). El capitán Leoncio pide multas, balas y azotes a los insurrectos, y afirma que «los indios necesitan del látigo, y los mestizos y cholos de la costa, las cadenas que les estorben las manos, ávidas de enriquecerse á costas de los amos» (Molinari 6).

Estos argumentos esclavistas deterministas incluyen de manera novedosa a los mestizos de manera clara. Es muy relevante el uso de la palabra *cholo*, vocablo para referirse a los mestizos con rasgos andinos, que puede ser utilizado como insulto racista o como afirmación de identidad positiva, y marca una diferencia con lo indígena, asociado a lo autóctono, incluso con lo prehispánico. En este caso es claro el uso despectivo, y es la primera vez que encontramos esta palabra en una obra sobre la independencia. Si bien el origen del vocablo *cholo* parece ser de la época virreinal, se popularizaría en el siglo XX ante el creciente mestizaje y la desaparición de las categorías borbónicas¹³².

¹³² Hay una nutrida bibliografía al respecto. José Varallanos en *El cholo y el Perú* (1862) rastrea el origen de la palabra en varias hipótesis de acuerdo con su uso, por ejemplo, los perros sin pelo de las islas de Barlovento, a quienes los colonizadores españoles relacionaron con los hombres sin barba del Perú. Asimismo, Jorge Bruce en *Nos habíamos choleado tanto* (2007) hace un recuento y análisis de las maneras de discriminar de los peruanos por aspectos físicos y socioculturales, conocido como el *choleo*. De igual modo, los dos tomos recopilatorios del coloquio Lo cholo en el Perú, *Visiones de la modernidad desde lo cholo* (2009) y *Migraciones y mixtura* (2010), presentan testimonios y ensayos donde se aprecian las complicaciones y contradicciones del mestizaje peruano o *choledad*.

El conflicto principal de la pieza es un romance prohibido entre Rafael, un militante patriota mestizo —que pareciera tener rasgos indígenas o afroperuanos, mas no queda claro a cuál etnia pertenece—, y María¹³³, una joven criolla hija de don Fernando, duque español. Ambos se tratan de esposos, aunque no se han casado por la Iglesia, en un guiño a la laicidad o a que su amor es más grande que los prejuicios. Los jóvenes tienen una mentalidad diferente a la de sus padres, y son signo de la necesidad de un cambio de orden político. A su vez, esta idea de amor trágico, signado por la enemistad de los bandos, puede redimirse si los patriotas ganan la guerra, pues tienen las mismas ideas de libertad. De nuevo, vemos el amor como metáfora de la libertad en valores republicanos.

A su vez, en *Libertas...* la generación de nacidos en el Perú es la que muestra una posición más conciliadora frente a la lucha independentista o simpatiza abiertamente con ella, como apreciamos en los tres hijos de don Fernando. María, además de su romance, es menos conservadora dentro de la fe, pese a que le cuesta defender sus argumentos y es relativamente sumisa. Su hermano Miguel es rebelde y provocador, al punto que se define como peruano. Del mismo modo, tras combatir en el bando virreinal durante las batallas definitivas, su hermano Alfonso menciona virtudes del ejército patriota, además de la nobleza y justicia de sus intenciones, y destaca su cristianismo. Con estos ejemplos, se repite el patrón de padre virreinal con hijos simpatizantes de la república, como en el *Rodil de Palma*.

Por otro lado, los personajes patriotas son presentados de manera menos idealizada que en las piezas anteriores. Por ejemplo, Bernardo de Monteagudo prohíbe el derecho a reunión de los ciudadanos españoles y desea castigar severamente a don Fernando y a su familia. Se le caracteriza como un perseguidor implacable y cruel de los peninsulares que no acaten sus designios.

En contraste, Rafael abogará por la familia de María ante los patriotas que buscan detenerlos, y así se ganará el respeto de don Fernando y la aceptación de su relación con María. Aquí cabe una digresión. Nouzeilles (1998) apunta que en la novela argentina del siglo XIX son frecuentes los casos particulares de relaciones de pareja mestizas como metáforas fundacionales de un país, cuyo único problema son factores externos. Algo

¹³³ Es preciso destacar el guiño a *Romeo y Julieta*, pues ante el amor prohibido, María guardaba un frasco de veneno para suicidarse si no permitían su relación.

similar ocurre en obras costumbristas como *La Espía*, románticas como el *Rodil* de Palma, y realistas como *Libertas*... No obstante, a diferencia de lo que señala Nouzeilles sobre la novela argentina, las parejas del teatro peruano sobre la independencia acceden a finales felices. De alguna manera, la celebración del mestizaje es mayor en el Perú, o al menos se le ha representado como posibilidad exitosa.

Pese a las iniciales actitudes agresivas de ambos bandos, la obra termina con un pregón que muestra condiciones favorables de rendición para los españoles, en el que destacan el olvido de injurias dichas antes de la derrota, libertad de retorno para quienes deseen volver a España, seguridad para los que prefieran quedarse en el Perú y la autorización a los oficiales españoles de preservar sus armas y uniformes hasta su salida del país.

Al final aparecen unos pocos diálogos largos y didácticos, para enfatizar el cambio de mentalidad de los españoles ante la rendición, lo que consolida la reconciliación. Esta reconciliación no se da solo entre los combatientes, sino también entre la patria y la religión que antes la condenaba. Fray Agustín dice:

Seré para ustedes un nuevo Daniel, que interpretará el sueño que ha tenido nuestro venerado señor: Las dos mujeres que ha visto el señor duque en su sueño providencial, son la España grande, hermosa y heroica, aunque vencida; y la otra, es la nación peruana que entra a formar parte del gran concierto universal de los pueblos libres e independientes. El simbólico sueño va a tener ahora mismo, formas tangibles y reales (Molinari 51).

En este discurso, lo ilocutivo sugiere que la república debe organizarse bajo la fe cristiana. Lo perlocutivo reconcilia a los bandos pensando en el futuro, motivada por ciertas leyes culturales, de acuerdo con la idea de evolución positivista. Y esta reconciliación augura, a diferencia de lo que ocurre en las piezas anteriormente analizadas en esta tesis, no solo el respeto a la herencia virreinal, sino también la esperanza de un futuro conjunto. Dice don Fernando, reconociendo la victoria de sus enemigos militares al mismo tiempo que la unión de su hija con un mestizo:

Habéis vencido, vencido, hijos míos. En este postrer instante de mi vida, os bendigo. Amaos, amaos mucho y que de vosotros nazca el lazo indisoluble que debe unir las generaciones que han de poblar la tierra que Pizarro conquistó con su acero español, y que San Martín y Bolívar hizo independiente y grande por la cronológica razón de la evolución de los pueblos (Molinari 54).

El acto ilocutivo presenta al Perú como una nación heredera de España, que antes de irse puede enseñarle el camino para mejorar su futuro. Otra vez, una idea de evolución cultural positivista. El acto perlocutivo iguala a ambas naciones. Sin embargo, cabría preguntarse a qué Perú se refiere, ya que en la obra este solo aparece definido por la organización republicana, en un ideal vacío como en *Los patriotas de Lima...* Con un siglo de vida republicana, sigue siendo difícil representar valores nacionales.

Por más importante que sea el personaje de Rafael, no se distingue de los demás. Esto es que, lingüística y culturalmente, no se representa su identidad mestiza, y si se le discrimina es por su posición política y no por su etnia. La única diferencia entre él y los personajes españoles es el bando en la guerra y los ideales. Su condición de mestizo no representa un inconveniente, lo cual invisibiliza los dilemas de los mestizos y en general la discriminación racial. A su vez, si bien aparecen personajes secundarios indígenas o esclavos afrodescendientes, estos no tienen diálogos.

4.3.2. El Sol de Ayacucho, *nuevas miradas sobre el héroe*

Por otro lado, Ccasani considera que, para las celebraciones de 1924, el teatro había sido desplazado por el cine, y el público teatral mayoritario eran las élites. Esto motivó un apoyo estatal a las nuevas empresas privadas profesionales de teatro, aunque dentro de las actividades oficiales por el centenario, en 1924 solo auspició un concierto sinfónico, un recital del poeta José Santos Chocano —el más famoso del Perú en aquellos años— y la producción del drama *El Sol de Ayacucho. Poema dramatizado en tres actos y en verso* (publicada en 1925), del español Francisco Villaespesa. Esta pieza sería parte de una tetralogía bolivariana que buscó narrar toda la vida de Simón Bolívar. Analizamos la pieza pues no solo toca el tema, sino por su estreno en Lima como número oficial del Centenario

de la Batalla de Ayacucho, y consideramos que es relevante porque refleja las intenciones gobiernistas de la época.

La obra es un elogio desmedido a Bolívar, volviéndolo un héroe con características sobrehumanas. Se configura su heroicidad cuando sus oficiales lo halagan narrando el inicio de su idea libertadora como un momento de iluminación, cuando José Sánchez Carrión, José Joaquín de Olmedo y Bernardo de Monteagudo conversan esperándolo a una reunión. En la misma línea de divulgación histórica que *Libertas...*, Monteagudo narra que en 1818 Bolívar prometió liberar Nueva Granada, Venezuela y el Perú, y lo elogia: «No es un hombre!... / Es más... Es toda Naturaleza / hecha carne mortal!... / La vida en llamas» (Villaespesa 22).

Esta pieza, más extensa y compleja pese a su ausencia de conflicto central, presenta asimismo elementos del neoclasicismo en sus referentes y en el hecho de comparar a sus personajes con figuras conocidas. Por ejemplo, Olmedo, escritor, compara a Bolívar con Alejandro Magno como militar y político. Monteagudo destaca su suerte en el amor, que «envidia el invencible César» (Villaespesa 23). Sánchez Carrión dice, dándole un destino divino y glorioso, que «Todo el poder humano y divino a la par, no podrán de sus hierros al Perú libertar!... / ¡Sólo Bolívar puede ser su Libertador!... / ¡Dios al Perú proteja, si vos no vais, señor!» (Villaespesa 29).

A su vez, se idealiza lo militar por encima de lo artístico. Bolívar afirma haber sido poeta, y Olmedo le responde que su papel es más importante y estético: «Pero en el soldado / es más grande el poeta todavía!» (Villaespesa 32), y dice que Bolívar es más grande que Píndaro y Homero: «Ellos, crearon héroes!... Vos, naciones!» (Villaespesa 32). Bolívar, en un acto de humildad que lo endiosa más, dice admirar la pluma de Olmedo.

Posteriormente, apreciamos el culto a la bandera como símbolo del patriotismo, pues Bolívar hace jurar a sus oficiales ante ella: «Bandera peruana!... Serás orgullo y guía / de un pueblo libre y fuerte!... Mi mano vigorosa / te empuña, para siempre!... Bandera, ya eres mía!» (Villaespesa 78). Esta eternidad que Bolívar tendrá para coger a su bandera nos parece una muestra de identificación con el símbolo nacional, que le pertenece: la patria es él, y será siempre él. Del mismo modo, vemos la importancia de los símbolos patrios como la bandera, como se da en la estética neoclasicista.

Bolívar muestra un poder casi divino cuando convierte a Juan Miguel. Este es un español del bando virreinal que afirma haber sido capturado y forzado a pasarse al bando patriota, pero que juró desertar, y fue capturado cuando lo hizo. Un oficial patriota lo condena a ser fusilado por la espalda, una muerte indigna para un soldado, pero Bolívar se presenta y le cuenta que lucha por la justicia y la libertad. Acto seguido, Juan Miguel asegura: «¡Señor, qué voy a decir / sino que mi vida es / un esclavo, a vuestros pies, / por vos dispuesto a morir!» (Villaespesa 105), y se arrodilla. Es una alegoría con Jesucristo o, cuanto menos, con los profetas cristianos, que funciona como la idealización del caudillo, pues Juan Miguel no sigue los ideales republicanos, sino a la figura de Bolívar, y le sirve a él, como si hubiera descubierto a una figura divina. A la vez, se reafirma que del bando patriota lo destacable es Bolívar, pues no se menciona nunca alguna virtud de los otros patriotas, ni las características de sus ideas, y más bien se muestra su grado de violencia forzando a soldados enemigos a pasarse a su bando.

Por otro lado, en aspectos de relaciones de pareja, tenemos que Manuela Sáenz, mestiza amante de Bolívar, lo compara, al estilo neoclasicista, con César, Alejandro y Bonaparte, y afirma que este puede revivir al Perú como Cristo a Lázaro. Manuela es una devota enamorada, y cuando Bolívar se despide para ir a la expedición a Lima, dice «Ambición, ambición, no me exasperas, / que vale más un beso de sus labios / que todas las coronas de los reyes!» (Villaespesa 39).

A su vez, Manuela lucha por su placer y sus designios, se enfrenta a su esposo, el inglés Thorne, encarándolo. Dice Manuela que se impondrá a la sociedad y defiende su deseo:

Ya se han roto tus últimas cadenas, / y eres libre también, corazón mío!... / La dura esclavitud de tu pasado, / por esa puerta, / para siempre ha huido!... / El mundo, y su opinión? Mas que te importan / de la farsa social los torpes juicios, / si tu conciencia, que es tu juez, tu absuelve, / porque sincero, como nadie, has sido! (Villaespesa 63).

Del otro lado está la Marquesa de Lorite, otra amante de Bolívar, con quien tiene una relación más horizontal. Discuten, ella afirma en broma coqueta al mismo tiempo que

lucha por el poder en la relación, que Bolívar juró ser su esclavo y por eso no puede trabajar en su delante: «¡Infringisteis las leyes de guerra!... / Mi prisionero sois» (Villaespesa 118).

Después de esta lucha, la Marquesa se va a una novena que ella ha organizado, y Bolívar se muestra humano y flaquea por un momento. Dice Bolívar: «No puedo más!... No puedo!... Con su beso / me dio la vida y a la par me mata!... / ¿Quién es esa mujer, que a un tiempo mismo / me cura el cuerpo y me destroza el alma?» (Villaespesa 135). Bolívar parece una figura del romanticismo, del amor sufrido, pero se recupera inmediatamente cuando debe atender asuntos militares. Esto solo reafirma su heroicidad, como si hubiera superado una prueba, una tentación.

La Marquesa tiene una visión del amor con sesgo de clase y quizá de etnia. Le dice a Monteagudo:

Por fortuna, en los tiempos que vivimos, / sólo en las clases bajas hay celosas / que por amor se matan o dan muerte!... / Nuestras damas de alcurnia ya no toman / tan a pecho el amor, y son más cautas... / Se anticipan al crimen, y en la sombra, / antes que un viejo amante las traiciones / con otro nuevo amante le traicionan! (Villaespesa 186-187).

Consideramos que la Marquesa propone una libertad femenina, contra el ideal romántico, de tener una vida amorosa sin ataduras, disponiendo de sus parejas, pero desde una mirada que excluye a las pobres. Monteagudo tiene la preferencia opuesta, pero reafirma estas ideas clasistas al responder «Más, que cuestión de amor, cuestión de higiene: / hoy se mudan de amor como de ropa!... / Yo prefiero, marquesa, a la mestiza / que hacia la muerte por amor se arroja» (Villaespesa 187).

Este choque se evidencia en el encuentro entre la Marquesa y Manuela cuando ella descubre que ambas son amantes de Bolívar. No le hacen ningún reproche al militar. Se declaran su odio, pelean por su hombre y llegan a retarse a duelo. La Marquesa es directa:

Vos ¿qué sois en las glorias de su vida / y en la ruta triunfal de su carrera?... / Lo que pudiera ser otra cualquiera: / una rosa, a su paso desprendida, / que después de aspirada, indiferente / arrojará su mano a la corriente!... // Yo, en cambio, con mi orgullo de matrona, / puedo ceñir su victoriosa frente / con la pompa imperial de una corona!... / Vuestro amor es afrenta y es pecado, / y el mío es virtud, fuerza y orgullo! (Villaespesa 196).

Manuela es sumisa y contesta «No me importa mi amor! Me importa el suyo!» (Villaespesa 196). De esta manera, las ideas clasistas de la Marquesa aparecen como menos dignas que la sinceridad del amor de Manuela, y la libertad femenina propuesta en su primer discurso queda desacreditado.

En otro nivel de conservadurismo, ambas están subordinadas a la mirada masculina, pues cuando unos invitados llegan a la casa, la Marquesa ordena «Pongámonos las dos, desde este instante, / la máscara risueña en el semblante, / y a empezar la comedia nuevamente!» (Villaespesa 198) y actúan como si nada hubiera pasado. Nunca se vuelven a encontrar. De hecho, la relación de Bolívar con sus amantes desaparece del texto.

Por otro lado, se aprecia una clarísima reconciliación con España cuando Bolívar interroga al Licenciado Corzo, quien, acusado de ser instigador y falso patriota, confiesa que es español de nacimiento, y con vergüenza fingida. Bolívar le dice

Todo cuanto de noble poseemos; / este lenguaje olímpico que hablamos, / la santa religión en quien creemos / y el heroico valor con que luchamos, / son virtudes que a España le debemos!... // Odiamos sus gobiernos, mas no a España!... / Nuestra única ambición en la campaña / que empeñosos y altivos sostenemos, / es brindar a los buenos españoles / una segunda patria esclarecida, / sin siervos, sin señores ni cadenas (Villaespesa 161).

Se trata de una perspectiva hispanista del Perú, que destaca la unidad lingüística y cultural entre España y sus excolonias, así como una universalidad en el mensaje patriótico. Desde este enfoque, y por el probable poco conocimiento del autor del mundo andino,

comprendemos la ausencia de personajes indígenas. Y, en cambio, se dignifica a los militares españoles, por ejemplo, cuando Corzo confiesa que hubo un plan para matar a Bolívar, que fue entregado en una carta a Rodil, pero este la rompió diciendo era un plan indigno, que la batalla se libra cara a cara, arrestando a los mensajeros.

Más adelante, Thorne, esposo de Manuela Sáenz, es capturado por Juan Miguel al rondar la casa de Bolívar. Thorne no reta a duelo al militar, pero le pide que le devuelva a Manuela, a la vez que engrandeciéndolo: «Vos, sin su amor, podéis tenerlo todo!... / Yo, fuera de su amor, no tengo nada!» (Villaespesa 214). Bolívar contesta que «Una prenda de amor no se devuelve, / ni puede con honor ser aceptada» (Villaespesa 214).

Finalmente, la obra termina cuando llega a Palacio de Gobierno la noticia del triunfo de Ayacucho y la expulsión española. Se interrumpen todos los conflictos secundarios: los amores, las rivalidades entre las amantes, la pelea con Thorne, las conspiraciones para matar a Bolívar y las decisiones políticas del militar. Aunque consideramos que esto se debe a la falta de conflicto principal, y que la propia naturaleza episódica de la pieza requería de un final abrupto, podría interpretarse asimismo como si la independencia, lograda por Bolívar, fuese el conflicto principal.

4.3.3. *El regreso de las alegorías*

Asimismo, encontramos otras piezas sobre la independencia en la década de 1920, bajo la influencia de las celebraciones por el centenario de vida republicana. Al igual que *Libertas...*, son de corte realista, sin influencia de las vanguardias europeas ni siguiendo las nuevas estéticas estadounidenses en boga en Occidente, y también muy lejanas al indigenismo aquí ampliamente reseñado. Son piezas herederas del teatro neoclasicista, en ocasiones con elementos alegóricos. Por ejemplo, *El sueño de San Martín* (1926), de Rosa M. Llona, una alegoría en dos actos musicalizada por Rumualdo E. Alva. La autora pidió a José Santos Chocano —poeta modernista, como señalamos, el escritor más famoso del Perú en ese momento— que hiciera una presentación a su texto, pero este solo refrenda lo escrito por Luis Varela y Orbegoso en su Juicio Crítico, donde destaca a la obra por su «forma atrayente al par que sensible y por la novedad y originalidad de algunas de sus escenas, se

hace recomendable principalmente para actuaciones escolares y conmemorativas» (Llona s/n).

La obra es sencilla, episódica, sin un conflicto principal, y narra dos momentos separados por una larga elipsis. El Acto Primero se ambienta a fines de 1816 o principios de 1817. La acotación inicial asegura que un coro de ocho o diez ángeles le canta a San Martín, a quien se le llama *héroe*, y yace dormido sobre una piedra, entre la cordillera y su caballo. Más adelante, un coro recuerda a próceres de la independencia mexicana, Hidalgo y Morales, e independentistas peruanos indígenas, como Pumacahua y Angulo. En lo ilocutivo, se iguala a San Martín con próceres de origen indígena y de otro país, y en lo perlocutivo se unen todas las luchas por la independencia en una sola, en un americanismo variado, donde se distingue al indígena como un Otro, pero no tan lejano.

Al inicio de las acciones, San Martín despierta y recuerda su pasado luchando contra los franceses en las filas del ejército español. Pese a que es un hecho histórico siempre conocido, en el siglo XIX era impensable representar a San Martín en el bando español, por lo maniqueo de la mirada sobre la independencia. Esta representación demuestra que la enemistad con España es menos importante que la construcción biográfica del personaje.

San Martín piensa en el futuro de la independencia y se deprime al reflexionar sobre el poderío español y sus primeras derrotas militares. Entonces lo alientan la Fe y la Esperanza, y, como el héroe arquetípico, sale del desánimo después de que le anuncien su destino glorioso.

El Acto Segundo se ambienta frente el sepulcro de San Martín, con ángeles y la propia figura del general. Hablan las patrias de Colombia, Perú y Argentina. Se da una interesante omisión de Chile, que también fue liberada por San Martín, país del cual solo se mencionarán las batallas de Chacabuco y Maipú. Esto, creemos, es producto de un resentimiento por la derrota en la Guerra del Pacífico, y porque Chile aún conservaba las tres provincias cautivas al Perú, en una situación política tensa¹³⁴.

¹³⁴ Como mencionamos, en 1929 Chile devolvería Tacna, pero no cumpliría con el acuerdo de devolver también Tarapacá y Arica.

A continuación, las patrias Colombiana y Peruana igualan a San Martín con Bolívar. La Patria Colombiana dice «Cual nunca olvida a Bolívar, / No olvidará el alma mía, / a quien le dio con su arrojo / horas de dulce alegría» (Llona 14). Mientras, la Patria Peruana afirma: «Son querubines custodios / en la América Latina: / Bolívar, tu genio ardiente / y el Prócer de la Argentina» (Llona 20). Pese a cierta rivalidad entre los simpatizantes de uno u otro líder militar, en la obra apreciamos una postura conciliadora, como también vimos con la mención a los rebeldes indígenas.

De igual manera, aparece la Gloria para unirse a la celebración, e incorpora héroes peruanos de la Guerra del Pacífico en ese panegírico, como Miguel Grau y Francisco Bolognesi. Dice «Ve a la Patria Peruana ¡Oh, Argentina! / de Grau y Bolognesi con la prole, / la del heroísmo inmenso cual la mole / que atraviesa la América hasta el fin» (Llona 23). Así, incorpora sutilmente a otra guerra, en la cual fueron derrotados, para elaborar una narrativa épica, con referentes nacionales. Consideramos que propone que los héroes patrios, sea cual fuere el resultado de su accionar, lo son por sus conductas y por representar a la patria. La pieza finaliza con un coro de ángeles y la entonación del himno argentino, en la misma unidad de países y sus nacionalismos.

A su vez, encontramos piezas que fomentan una idea elaborada de patria, con propósitos didácticos más allá de narrar los hechos de guerra. Otro ejemplo es *Tema: Proclamación de la independencia del Perú* (1928), de Ángel Mori Revoredo, que se presenta desde la portada como una «lección dramatizada en verso» y tiene una intención clara, como apreciamos en la dedicatoria: «a las escuelas peruanas dedico este folletito que tal vez sea de alguna utilidad cada 28 de julio o en cualquier otra fiesta de índole patriótica». En la obra queda clarísimo el propósito didáctico de influir en el currículo escolar, y para celebrar rituales que produzcan conciencia. De igual modo, la obra ya trabaja desde una construcción elaborada sobre los héroes.

Como es lógico, se trata de una alegoría simple, episódica, sin conflictos, cuyo discurso funciona como exaltación a figuras históricas sin mayor contenido que su lucha por la independencia. Las acciones comienzan mencionando la rebelión de Aguilar, Ubalde, Ugarte y Ampuero, colocándolos como la primera intentona independentista, por sobre la de Túpac Amaru II, en clara preferencia por lo criollo. Ubalde y Aguilar serán capturados

por un oficial realista caricaturizado, y Ubalde dice «¡Dos hombres se quemarán; pero cenizas fecundas / producirán iracundas / las huestes que surgirán!» (Mori 7).

En el Acto II son asesinados seis patriotas, de diferentes épocas. En clave neoclasicista, la Patria aparece y celebra a los héroes diciéndoles

¡Caudillos! De la historia / cual Condorcanqui y Cahuide; / en vosotros coincide / el sacrificio y la gloria: / Bendita vuestra memoria / Oh! Pumacahua! y Melgar!, / ¡porque supieron dejar / la página más hermosa / como vosotros, Mendoza, / Pinedo, Angulo, Bejar! (Mori 10).

Pese a la incorporación de rebeldes indígenas, solo uno de ellos habla, Pumacahua: «Decirnos, Patria querida, / si vuestra amante visita / ¿en algo hoy nos invicta / a ver el fin de la vida?» (Mori 10).

Finalmente, en el Acto III aparece San Martín, quien en un momento rompe las cadenas de la Patria. Es un final simbólico con un San Martín glorioso, el momento cumbre de una lucha de larga duración, o una historia nacional. Es él quien resuelve la situación, en el caudillismo habitual.

Otros aspectos recurrentes en estas piezas es que no hay propaganda antiespañola. Sencillamente no se habla mal de ellos, solo se ensalza lo patriota y la idea de libertad. Es una manera neutra de asumir la guerra ya que España no es más una amenaza. Sin embargo, al igual que en las primeras piezas sobre la independencia, no hay ninguna mujer ni ningún afroperuano, y como en las obras románticas, solo los nobles indígenas aparecen, de maneras sutiles.

Al parecer, dentro de la estética del neoclasicismo no existen demasiadas posibilidades de incluirlos, ni siquiera con la influencia del realismo del siglo XX. Con cien años de vida republicana, los sujetos subordinados ya tienen un lugar en la dramaturgia criolla, pero no aparecen con fuerza en las piezas sobre la independencia, es decir, en el ritual que celebra la fundación del país y define los valores que la identifican.

4.4. HEROÍSMO HUMILDE

4.4.1. La irrupción del realismo

En la década de 1940 se dio un proceso de masivas emigraciones internas hacia la capital¹³⁵. Estos emigrantes construyeron barriadas en un crecimiento urbano desmedido y no planificado —pues desde el Estado no hubo políticas para organizar esta migración—, con viviendas precarias erigidas sin planeamiento en terrenos periféricos invadidos, durante años sin servicios básicos. Estos nuevos limeños incorporaron la dinámica urbana a su cultura, a la vez que redefinieron la identidad de la urbe. Se reunían en asociaciones de provincianos para celebrar nuevas versiones de sus fiestas patronales y otras celebraciones religiosas y populares, y sus dinámicas culturales cambiarían por completo la forma de entender la ciudadanía.

Uno de los motivos de estas migraciones fue la extrema pobreza en el mundo rural frente a la modernización de las ciudades, en especial las de la costa. Por otro lado, con estas condiciones en el campo se produjeron numerosas tomas de tierras por parte de poblaciones indígenas y mestizas, con la decadencia del régimen latifundista, en un país que lentamente empezaba a industrializarse.

La presión que ejercían estas revueltas era tan grande que sucesivos gobiernos diseñaron proyectos para realizar una reforma agraria que atendiese sus reclamos. Todo esto fue organizado desde gobiernos autoritarios y despóticos, algunos de ellos llegados al poder mediante golpes de Estado, como la dictadura conservadora de Manuel A. Odría (1948-1956), en la cual se criminalizó a los partidos populares. En contraste, la dictadura otorgó el derecho de voto a las mujeres en 1955.

Este sería un escenario en ebullición de ideas y de creatividad literaria. Destacaría la llamada Generación del 50, con narradores como Julio Ramón Ribeyro, Enrique Congrains, Luis Loayza o Carlos Eduardo Zavaleta, modernizaron la literatura peruana con su temática urbana, el desarrollo de estilos propios a partir de técnicas de la literatura estadounidense, y

¹³⁵ Lima pasa de tener menos de medio millón de habitantes en la década de 1940 a casi un millón cien mil a inicios de la década de 1960. En la actualidad cuenta con diez millones de habitantes. Este crecimiento poblacional desmedido fue común en las grandes capitales sudamericanas.

un sentido crítico a la sociedad. Asimismo, la poesía se tornaría increíblemente diversa, entre la neovanguardia de Jorge Eduardo Eielson y la poesía social.

En lo que se refiere al teatro, aparecieron nuevas compañías, las fundacionales de las artes escénicas peruanas. En 1938 abrió la Asociación de Artistas Aficionados. En 1946, la Escuela Nacional de Arte Escénico —posteriormente Escuela Nacional de Artes Escénicas— y el Teatro Universitario de San Marcos (1946) —la universidad más antigua del país—. En esa misma década se fundó el Teatro del Pueblo y la Compañía Nacional de Comedias. Después surgen el grupo Histrión (década de 1950), el Club de Teatro de Lima (1953), Teatro de la Universidad Católica (1961), Kusi Kusi Teatro y Taller de Títeres (1963), Homero Teatro de Grillos (década de 1960), entre otros elencos e instituciones formativas. El teatro peruano se profesionalizaba, finalmente.

Por otro lado, fueron los años de éxito de las radionovelas, que si eran exitosas se representaban teatralmente en cines de barrio, y en 1957 llegó la televisión, cuyos primeros programas incluían actores de teatro. Lo propio de las clases altas comenzaba a mezclarse con lo popular urbano¹³⁶.

Las propuestas dominantes fueron las realistas, mientras disminuía considerablemente la producción de zarzuelas. Asimismo, en estos montajes se sentirá la iniciativa brechtiana de construir un teatro para la reflexión con elementos de puesta en escena modernos, pese a los escasos recursos con los que contaban las artes escénicas debido a la ausencia de público y al nulo financiamiento estatal. Esto es, las artes escénicas en el Perú aprendieron y construyeron nuevos lenguajes y propuestas de forma algo caótica, bajo difíciles condiciones económicas.

Ángeles (2015) asegura que el estilo más usual en el teatro peruano desde mediados del siglo XX es el realismo psicológico heredado de Chéjov, Ibsen, Strindberg, O'Neill, Tennessee Williams y Arthur Miller. Para Peirano, estas influencias occidentales llegaron de manera desordenada, a través de viajeros, delegaciones diplomáticas o incluso la televisión. De esta manera, afirma Peirano que aparecieron críticas a propuestas

¹³⁶ Esta dinámica de los radioteatros se representa en la novela *La tía Julia y el escribidor* (1977), de Mario Vargas Llosa, en la cual el libretista Pedro Camacho redacta guiones melodramáticos seguidos por decenas de miles de personas, en las voces de actores y actrices con sueldos bajos, quienes trabajan en condiciones precarias.

vanguardistas como las de Artaud antes de que estas se consolidaran en las puestas en escena peruanas.

4.4.2 Teatro escolar y otras piezas didácticas

En lo que concierne a esta tesis, varios textos hablan de un intento de profesionalización tanto en lo teatral como en la educación desde el teatro. Asimismo, estos textos desarrollan una nueva mirada sobre el héroe patrio. El primero es la compilación de *Teatro infantil* (1941), de Abraham Arias, que muestra ya la especialización de una dramaturgia pensada para niños, como se insinuaba en las piezas vistas de la década de 1920. El texto reúne obras cortas en rima que narran episodios históricos utilizando personajes conocidos. Considera que el origen del Perú es la llegada de los españoles, y las dos primeras piezas, *Descubrimiento de América* y *Los 13 del Gallo*, no tienen una perspectiva negativa ni crítica hacia estos, quienes aparecen como viajeros intrépidos.

El cambio se da en *La captura de Atahualpa*, cuando Hernando Pizarro dice «La honra quedó en España / cuando, con ánimo trejo, / armamos esta campaña / jugándonos el pellejo» (Arias 26). Asimismo, un noble inca dice de Felipillo¹³⁷ «que bien la muerte merece» (Arias 28), en un punto de vista más cercano a los incas, que condena a los traidores. El episodio de Atahualpa con la Biblia, cuando este no puede entenderla y la arroja al suelo, enfurece al padre Valverde. Entonces, los soldados españoles atacan al desarmado ejército inca. Pizarro captura a Atahualpa y este le dice «Traición con traición se paga» (Arias 31). La ejecución no aparece en escena. Posteriormente, los soldados españoles traicionan a Pizarro y lo matan, cantando que es justicia, y Juan de Rada dice «¡Viva el rey! El tirano muerto está. / Póngase el reino en justicia!» (Arias 46). Así, la imagen de los españoles se vuelve increíblemente negativa ni bien las obras se ambientan en territorio peruano.

¹³⁷ En el imaginario peruano se piensa que Felipillo fue un intérprete del quechua para las tropas colonizadoras españolas y su figura se asocia popularmente a la traición. Sin embargo, Lockhart (1972), repasa crónicas de indias y concluye que Felipillo era de clase baja y nació en la costa norte del Perú, lo cual probaría que no hablaba quechua o al menos lo hablaría mal, pues este idioma estaba reservado a las élites en esa región. Lockhart señala a Martinillo, hijo de un curaca tallán, como el intérprete del quechua para la expedición de Francisco Pizarro.

A su vez, *El sueño de San Martín* se basa en una leyenda de Abraham Valdelomar. En la obra no se hace alusión directa a ideales patrióticos, al menos no de manera concreta, con una excepción, cuando San Martín interpreta que debe independizar el Perú por la bandera que soñó. Sobre ese sueño, el militar patriota Cochrane añade que se debe buscar la independencia «para salir de la esclavitud» (Arias 49). De la misma forma, en *Primera Proclamación de la Independencia* y en *Proclamación de la Independencia en Lima* solo se dan detalles de nombres de independentistas y vítores patriotas. No se construye un discurso complejo, pero la simpleza de los textos sirve para facilitar una especie de adoctrinamiento sencillo.

Asimismo, la obra «*Con días y ollas venceremos*», basada en la tradición de Ricardo Palma, refiere al sistema de entrega de cartas de la expedición libertadora a patriotas en Lima, en específico a Javier de Luna Pizarro. El artesano Juan Vega hace las ollas con doble fondo para enviar allí las cartas, y cuando San Martín le pregunta qué desea como pago, este responde «Si a pedir tengo derecho: / ¡que sea libre el Perú! / ¡Es la única ambición, / que tiene mi corazón!» (Arias 62). Se incluye así a un personaje civil de la plebe como devoto de la causa, como parte subordinada, aunque no se enfatiza su etnicidad. Y es importante notar la intertextualidad que va tejiéndose en la manera de representar la independencia.

Nos detendremos un poco más en *José Olaya Balandria*. Este personaje afrodescendiente fue un pescador que, durante la invasión española de Lima en 1823, llevó cartas desde el frente patriota en Chorrillos hasta las tropas patriotas al otro lado de la ciudad, y de vuelta. Fue capturado por el ejército virreinal y condenado a muerte. La obra se inicia con Juana Manrique de Luna canturreando con violencia contra los españoles, las agresivas rimas «Godo, godillo, / te haré picadillo. / Godo, godazo, / pechugonazo» (Arias 68). Juana repetirá después esta diatriba amenazadora, en un extraño devaneo crítico a España. Creemos significativo que se destaque a este personaje femenino, quien logra engañar a dos espías, quienes se van de su casa sin ver el paquete que dejó Olaya.

En la pieza, Olaya ya es parte de la causa patriótica y tampoco desea cobrar por sus servicios. Manrique de Luna le dice «Obras de esta laya / no hay con qué pagar / pero José Olaya: / si la patria gana, bien te ha de premiar» (Arias 69). Olaya contesta «Pues, por esto

nada / se puede cobrar» (Arias 69). De nuevo, vemos una oferta de la clase alta dirigente a alguien del pueblo, que este rechaza. Se construye la imagen del pobre honesto y desinteresado.

Después de una elipsis vemos que Rodil ha capturado a Olaya. No parece haberlo torturado ni lo insulta, pero lo amenaza con mandarlo fusilar si no revela nombres de independentistas. Olaya no acepta y culmina la obra diciendo «Por esta patria querida / gustoso rindo la vida; / y si mil vidas tuviera / las mil, gustoso, rindiera!» (Arias 75). La fidelidad patriota ahora está representada por un héroe de la plebe.

Finalmente, el compendio presenta piezas sobre episodios de la Guerra del Pacífico, que sería la consolidación de la república, bajo la metáfora de la derrota honrosa.

Haciendo un balance sobre las obras de Arias, es importante destacar que en un mismo compendio aparezcan obras dedicadas a personajes criollos considerados grandes héroes como a sujetos subordinados patriotas. La idea de heroicidad se basa en una unidad de valores y símbolos que se asocian al Perú. Consideramos que se produce una idealización de la derrota digna y de la fidelidad a los valores y a los compañeros, muy diferente al énfasis que hacían las obras durante la independencia en las victorias militares y la fe en un glorioso futuro. Con más de cien años de vida republicana, la representación de la independencia variaría hacia estas miradas más humildes.

Otro texto con propósitos didácticos es *El sacrificio de María Parado de Bellido*, en el compendio *Teatro Escolar* (1950) de Gustavo Castro Pantoja. Se trata de la pieza ganadora del Concurso Nacional del Teatro Escolar de 1946, escrita en prosa. Se ambienta en Huamanga en 1822, en tres actos cortos, con un conflicto claro: la captura y ejecución de María Parado de Bellido. A diferencia de lo ocurrido en la pieza de Freyre, que poetiza el universo prehispánico, esta busca divulgar la historia de manera realista. Por ejemplo, la carta por la que condenan a la independentista es el texto histórico que el bisnieto de María Parado de Bellido consigna como real. De igual manera, la pieza incluye la sentencia real contra ella.

En la obra, el general Carratalá revela en el primer monólogo que teme ser víctima de espionaje y de inmediato le traen la carta que incrimina a María. La llevan capturada y le piden que confiese quién la escribió, pues la creen analfabeta, en lo que podría ser un

prejuicio o una crítica a los prejuicios por género y etnia. Carratalá la amenaza con quitarle sus bienes, quemar su casa y ejecutarla, y ella actúa de manera altiva, en silencio, hasta que desafía a la autoridad en diversos momentos. Por ejemplo, dice «Señor, como lleva dicho, prefiero morir antes que traicionar a la noble causa peruana» (Castro 1950, 6).

A continuación, María reta con la mirada al Consejo de Guerra que la juzga. Cuando leen su sentencia de muerte, responde

Cúmplase vuestra voluntad; pero contestad a esta pregunta, ¿qué vais a conseguir derramando mi sangre?... Inmortalizar mi nombre y exhibiros ante el mundo como un cobarde con una débil mujer que tiene como único delito amar a su Patria y luchar por su libertad (Castro 1950, 8).

Después, el deán Ubillúz pide que se le perdone la vida por una cuestión de imagen, diciendo «General, no es posible que manchéis vuestro nombre con la consumación de un acto que la Historia sabrá juzgaros» (Castro 1950, 9). Así, la pieza no defiende a la Iglesia por razones éticas, sino que la presenta como una institución política, y de cualquier modo se procede con la sentencia de muerte.

Poco antes de ser ejecutada, María se quita la venda y dice «¡Disparad, pero una mujer patriota no puede morir vendada! ¡Aquí en el pecho! ¡¡Viva el Perú!! ¡¡Viva Huamanga!!» (Castro 1950, 11). Se repite la idea de la valentía ante la adversidad, ante la inminente derrota. Y notamos un fuerte regionalismo. A un siglo de la independencia se afirman, más que valores como libertad o patria, la idea de Perú y de sus regiones. El proceso de reivindicación de las identidades regionales se ha consolidado.

Como personaje, María no hace exhibición de femineidad salvo cuando se autodefine como «débil mujer», pero por la manera en que es tratada, queda invisible la diferencia de género, de etnia y hasta de clase. La propuesta didáctica de estos textos escolares evita la representación de conflictos de este tipo.

Otras piezas de Castro Pantoja, escritas alrededor de la década de 1950, fueron estudiadas y representadas en colegios incluso a inicios de siglo XXI. Dos piezas de su

Teatro Escolar (2007)¹³⁸ tocan temas vinculados a la independencia del Perú, con propósitos didácticos y de exaltación patriótica, sin demasiado contenido. La primera obra, *Antes y después de la batalla de Ayacucho*, se presenta en clave realista y utiliza frases atribuidas a los personajes históricos. Casi todos los personajes son líderes militares, salvo un Ayudante, un Ordenanza y un Cabo, que apenas tienen unas pocas líneas para brindar información.

En la obra existe una intención elegíaca de la obra hacia sus personajes y los grandes ausentes como Bolívar. Sucre inicia la pieza diciendo

Hace más de cuatro lustros que vengo ofrendando mi vida por el sagrado ideal de la Libertad; por ella en Carabobo, Boyacá y Pichincha he luchado con toda solicitud, guiado siempre por la Providencia Divina que protege las santas causas e inspirado por los sabios consejos de mi jefe, don Simón Bolívar a quien América, en día no lejano, le rendirá el eterno tributo de su gratitud y cariño (Pausa). Lo que hasta ahora soy y lo que aún puedo conseguir, se lo debo íntegramente a Bolívar; él, con el amor paternal en las horas inciertas de mi vida, alumbró mi mente con sus sabias reflexiones e inundó mi pecho de nuevas esperanzas, para así no desmayar en la lucha sagrada por el ideal libertario (Castro 2007, 9).

Asimismo, presenta cartas reales entre los líderes independentistas, citando la fuente, en el mismo propósito didáctico verista de las piezas ya analizadas. Más adelante, poco antes de la batalla, los independentistas se dan ánimo. La Mar asegura que su ejército es inferior, pero es alentado por Sucre cuando este dice

El número no importa; porque cada uno de nosotros y nuestros soldados, representa a Dios Omnipotente con su justicia y la América entera con la fuerza de su derecho. Conozco por demás el patriotismo de vosotros y os ruego me habléis sobre lo que debemos

¹³⁸ Esta edición también presenta una comedia costumbrista, *Una sesión en cabildo*, muy crítica con la autoridad republicana, y el diálogo didáctico *Sobre la alfabetización*, donde un alumno y un profesor hablan sobre la necesidad de leer y escribir, con datos de las leyes para combatir el analfabetismo. Ambos textos se ambientan en un tiempo indeterminado, que podría ser mediados del siglo XIX como inicios de siglo XX. Es decir, no solo incluye obras de corte didáctico histórico.

hacer; porque el mundo entero espera de nosotros actos de heroísmo y la América aguarda la Libertad (Castro 2007, 14).

De esta manera, presentan una épica en desventaja, que hace mayor la figura de los independentistas. Por otro lado, pese a que no aparecen personajes indígenas, los independentistas se sienten continuadores de lo indígena, en específico, de las revueltas indígenas. Apreciamos esto en palabras de Gamarra: «Como peruano e hijo de la milenaria ciudad cusqueña, invocando los manes de Cahuide y Túpac Amaru que ofrendaron sus vidas por la Patria; os juro que en este campo alcanzaremos el triunfo de la justicia y de la libertad» (Castro 2007, 15).

En el segundo y último cuadro, después de la batalla, se repite de manera clarísima la idea de guerra entre hermanos. El virrey La Serna ha sido capturado por los patriotas, herido —detalle histórico verídico—, y quiere entregarle su espada a Sucre, pero este no acepta. La Serna dice «Esta espada como signo de triunfo os pertenece ya; puesto que en lid caballeresca habéis obtenido la victoria», y Sucre contesta «No, Virrey. Os encarezco volváis a ceñirla en vuestro cinto» (Castro 2007, 20). De manera similar a lo que ocurre en el *Rodil* de Palma, un combatiente declina recibir la espada de su adversario, sellando una especie de ritual de honor militar que une a ambos bandos, solo que en este caso el que hace el ofrecimiento es un patriota.

Otra obra de este libro que aborda la independencia es *¡28 de julio!*, que incluye personajes niños de tiempo contemporáneo. Pese a ello, estos personajes hablan y actúan como adultos. A pesar de sus diferencias, que simulan un conflicto, los une un patriotismo indiscutible y las ganas de celebrar el día patrio. Por ejemplo, Juvenal dice que vino de una conversación en su casa sobre el practicismo en los tiempos actuales, sus compañeros debaten sobre el tema, hasta que Ramiro protesta diciendo «Déjate de pensar en esos adefesios. Puede ser lo que quieras, pero hoy se trata sólo de festejar a la Patria en su día» (Castro 2007, 52), a lo que Juvenal responde «No me opongo y la prueba es que he venido precisamente a él» (Castro 2007, 52). De esta manera, toda discusión se representa como algo menor a la celebración de la independencia, que es un hecho indiscutible, sin aristas, positivo a todas luces, que reúne a todas las ideas. Esta discusión es la única apariencia de

conflicto en toda la obra, pues no hay fricciones entre maestro y alumnos, y la pieza termina con Ernesto repitiendo el discurso de proclamación de la independencia en el aula¹³⁹.

Nos permitimos analizar asimismo *San Martín. Drama en cinco actos y en verso* (1941), del chileno Eugenio Orrego Vicuña, editada en el Perú. La pieza intenta hacer una biografía muy amplia de San Martín, quien aparece humanizado de manera superficial. Del mismo modo, carece de otro conflicto que presentar su vida, incluido su nacimiento. La obra mantiene un dinamismo ágil pese a su argumento sin conflicto y a su naturaleza episódica, por los cuadros y entrecuadros de una dramaturgia lineal pero fragmentada, que describe triunfos militares y la organización política de los países que van consiguiendo su independencia, Argentina, Chile y Perú.

El primer acto se ambienta después de sus campañas militares exitosas en el ejército español, contra la ocupación francesa. San Martín le dice a su madre, justificando su decisión de ir a América a luchar por la independencia de esos países, «Nunca dejaré de amar a España. Sirviendo a América, luchando por sus libertades, lucharé contra los malos españoles, contra los sicarios de la tiranía y el obscurantismo, contra aquellos que se oponen al progreso y a la luz» (Orrego 21). De nuevo, la pieza propone una reconciliación con España al marcar que no fue un enfrentamiento entre países sino entre tiranos y liberales. Aparecen más las conciencias de clase y de cultura que la de nacionalidad.

El cuarto acto es sobre la independencia del Perú y, a diferencia de las piezas peruanas, incluye la salida de la expedición libertadora desde Chile y tiene como protagonistas a líderes militares del ejército chileno como O'Higgins, Cochrane y Blanco Encalada. Sin embargo, al igual de las obras peruanas, omiten detalles al no incluir el paso de la expedición por el norte del Perú ni incluir a la tropa reclutada en esa región, ni, desde luego, a sujetos subordinados. Sin embargo, O'Higgins menciona a líderes independentistas indígenas en su Proclama a los habitantes del Perú: «venid a firmar sobre la tumba de Túpac Amaru y Numacahua [sic], de estos ilustres muertos de la libertad» (Orrego 63).

¹³⁹ Es importante señalar que las ilustraciones en blanco y negro para ambas piezas son retratos de los personajes mientras no están representando acciones, como si sirvieran solo para que los niños conozcan a los líderes patriotas.

Ya en Lima, en una escena aleatoria, un estudiante le dice a un muchacho que nunca olvidarán la tarde en que entró San Martín a la ciudad, a la cabeza del Ejército unido chileno-argentino, en una posición que destaca el aporte chileno a la independencia peruana. Asimismo, se incluye un elemento costumbrista que no aparece en obras peruanas, cuando San Martín coquetea con algunas tapadas limeñas, personajes de conocida sensualidad cubiertas por un velo que revelaba solo sus ojos. Mientras llevaban esta vestimenta, las tapadas podían gozar de mayores libertades en su trato con los hombres¹⁴⁰.

El punto clave de la obra es el Encuentro en Guayas con Bolívar, donde San Martín aparece humilde, afirmando que aceptaría ser el segundo en el ejército de Bolívar, pero este no acepta. Cuando San Martín se despide de sus oficiales en el Perú, suena un yaraví y él dice «Algún día comprenderán los americanos que todo lo hice por ellos y cuánto los amé... / Bolívar los conducirá a la victoria. ¿Qué más da que sea yo o él? ¡Lo importante, lo único importante, es que América sea libre!» (Orrego 72). La obra termina con San Martín exiliado y cansado. Pese a que otros personajes destacan su grandeza, es significativo cómo termina igual de humilde y solo: prefirió seguir sus ideales y defender el bien común que conseguir poder. Así, vemos que incluso los grandes héroes son representados de manera humilde, sacrificándose por una causa mayor. Es decir, su grandeza moral está en su derrota.

4.5. LA PROBLEMATIZACIÓN DEL HÉROE

4.5.1. Pruvonena o el fin de la utopía

A partir de la década de 1950 surgiría en el Perú un teatro moderno, con personajes con elaborados rasgos de personalidad. Sánchez Piérola considera este como el segundo

¹⁴⁰ Valero (2010) repasa la figura de las tapadas en la literatura peruana, desde las crónicas de indias hasta la narrativa contemporánea, y concluye que fueron un personaje esencial en la identidad de la ciudad. Asevera que el perfil de la posición de la mujer en la Lima colonial estuvo «ceñida en principio a un papel meramente decorativo, aunque influyendo en ocasiones en la vida pública, pero siempre desde la retaguardia social» (77). A su vez, concluye que «se constata un protagonismo de las mujeres que las convierte en símbolo principal de la Lima colonial, pero los atributos con los que se las define constantemente —coquetería, malicia, capricho, tiranía, picardía—, hacen que ese protagonismo contenga una evidente, aunque solapada, carga peyorativa» (77).

momento fundador «de una dramaturgia cuya heterogeneidad formal y sentido de la colectividad encarna la cultura peruana contemporánea» (269), que, afirma, comprende de 1946 hasta 1966 en las obras de Sebastián Salazar Bondy (Lima, 1924-1965), Juan Ríos Rey (Lima, 1914-1991) y Enrique Solari Swayne (Lima, 1915-1995), a quienes considera los padres de la dramaturgia peruana contemporánea. Concordamos plenamente, y creemos que estos autores lograron construir una imagen del Perú como país, abordando historias ambientadas en diferentes lugares, con personajes que poseen características particulares y con tramas que exploran su psicología.

En lo que atañe a esta tesis, analizamos *Pruvonena* (1957), de un joven José Miguel Oviedo (Lima, 1934 - Filadelfia, 2019), reconocido como ensayista, antologador y profesor. Desarrolló su carrera académica en universidades estadounidenses, pero, además de la obra teatral que analizaremos aquí, ha publicado libros de relatos. En *Pruvonena* encontramos una especie de biografía del final político de José de la Riva-Agüero, primer presidente del Perú, apodado Pruvonena. En 1823 el Congreso de la República obligó a Riva-Agüero a renunciar, mas él no acató la orden, organizó una rebelión y formó un nuevo Congreso. Ante su derrota política, fue exiliado. Es la primera vez que un presidente de menor reconocimiento es el protagonista de una pieza, y veremos cómo los recurrentes San Martín y Bolívar solo aparecen nombrados.

La pieza, de marcado corte realista, se inicia explicando fuera de acotaciones el caos político en el Perú que ha permitido a las fuerzas virreinales recuperar el control de Lima, mientras el Congreso ha debido huir al Real Felipe. Asimismo, presenta a Sucre, embajador y observador delegado de Bolívar, como «el único hombre que puede salvar al Perú de la derrota» (Oviedo 1957, 4). Es curioso cómo este texto fuera de escena, tan épico, va a contrastar con los diálogos y acotaciones.

El Acto I se desarrolla el 27 de junio de 1823, en el Congreso de la República que ha debido instalarse en el puerto del Callao. Se menciona que todos los barcos han huido, y los parlamentarios discuten sobre su futuro en discursos argumentales breves, pero poco naturales. Mariátegui demuestra fe ciega en Sucre. Ferreiros se siente incómodo por depender de extranjeros para salvar la independencia. Herrera asegura que el pueblo limeño sabe lo que está ocurriendo, esto es, que los parlamentarios van a huir a Trujillo, y muestra

una posición intermedia sobre Sucre, a quien buscan nombrar General en Jefe. Herrera arenga a los demás diciendo «Tenemos que creer, simplemente creer en medio de la desconfianza; convencernos a nosotros mismos de que eso es la verdad, no importa cómo se nos presente» (Oviedo 1957, 7).

En estos diálogos, como en la mayoría de la pieza, se debaten aspectos sobre la organización y la moral de las autoridades, así como el papel de los héroes. Por ejemplo, Herrera dice «Nuestro único honor es el Congreso. Es un honor colectivo, con obligaciones y responsabilidades para todos. Ahora el pueblo es nuestro juez, y debemos aguardar su sentencia... Y van a juzgarnos por lo que hagamos» (Oviedo 1957, 8). No obstante, otro congresista, Pedemonte, afirma que

El Congreso es un ser vivo y como tal tiene una responsabilidad. Pero también tiene derechos. No lo olvide usted: derechos. Tenemos derecho a actuar según nuestras propias necesidades. Ejercer esta capacidad es una demostración de fuerza y constituye la única forma de sentirnos responsables (Oviedo 1957, 10).

La reflexión política de Pedemonte implica que es preciso mantener un poder fijo para obtener la estabilidad del país, más allá de las leyes o de la voluntad popular. Este debate se adentra en la conducta de los republicanos como no se había visto antes, haciéndolos discutir y negociar, en posiciones ambiguas o polémicas. Es decir, empieza a mostrar las fracturas al interior del bando patriota, aspecto inédito en el teatro peruano, que a duras penas había representado las menciones a las crisis políticas tras la independencia.

A continuación, se rumorea que Riva-Agüero va a renunciar a la presidencia. Los congresistas creen necesario actuar fuera de la ley. Ferreriros les dice «¿Os parece cuerdo obrar “dentro de la legalidad”? No vió él intereses más altos: ¿la República, este Soberano Congreso?» (Oviedo 1957, 13). Más adelante, un Coro, con funciones similares a las del coro griego, asume las voces del Congreso, como si fuera esclavo de su responsabilidad. El Coro dice «Ya no tenemos fe en nuestras fuerzas y queremos dudar / De ser nosotros los que estamos aquí, enclavados, / Perfectamente asidos y sujetados / Por invisibles cuerdas cuyo fin no podemos ver» (Oviedo 1957, 14). De esta forma, se reflexiona acerca de la

libertad que tiene un político para actuar, y cuán subordinado está al pueblo y al propio devenir de la historia. Ya entendemos que la pieza cuestiona maneras de hacer política y plantea dilemas éticos. En ese sentido, alcanza la universalidad.

Posteriormente, vemos cómo Herrera y Pedemonte odian a los españoles, cuando este dice «pero por lo menos, yo le agradeceré siempre una cosa; no tener que inclinar la cabeza ante los españoles... aunque tengamos uno al frente. El y yo los odiamos por igual. No los aceptaremos nunca» (Oviedo 1957, 16). Entonces, Sucre aparece dando órdenes sencillas para mostrar quién está al mando, como cerrar una ventana o que le den un cigarrillo, en una perspectiva sicologista del personaje. Sucre asegura que conoce la situación del Perú mejor que los congresistas, pues la ha visto personalmente, y propone mostrar a la población esta renuncia de Riva-Agüero.

Los congresistas negocian de manera tensa con Sucre. Este acepta dirigir a su ejército contra los españoles, con la condición de que el pueblo lo celebre, y para ello considera imprescindible descalificar públicamente a Riva-Agüero. Dice Sucre que

Cuando un hombre se vuelve peligroso para su patria, los hombres anónimos tienen el doloroso deber de extirparlo. Quizá el destino del héroe sea ese: desaparecer ante el empuje de lo que él creó. Riva-Agüero fué el primer peruano por más de una década, San Martín, Bolívar y el Perú confiaron ciegamente en su entereza. Pero tanto honor lo ha aniquilado. El héroe es más que un hombre después de todo, y un hombre es demasiado insignificante cuando está solo (Oviedo 1957, 22).

Asimismo, tras haber aceptado ser el jefe del Ejército, Sucre añade «Recuerde Pedemonte: no somos héroes. Es la única manera de estar seguros. Somos nosotros los que podemos aniquilar a quienes, como Riva-Agüero, intenten crecer demasiado» (Oviedo 1957, 24). De esta forma, Sucre se coloca en una instancia superior a la del héroe y a la de la ley, al ser el que controla los egos, las voluntades y, al final, los destinos de los héroes y, por ende, del pueblo. Es una figura de poder sin las virtudes morales de un héroe. Esta es una especie de radiografía del caudillismo, desde la pérdida de control del caudillo ante el

poder, así como el autoritarismo máximo de quién decide cuándo se ha perdido ese control o no.

Solo en el Acto II aparece Riva-Agüero, el mismo día, en su casa. Está con un empleado suyo, Hurtado, quien le narra la reunión vista en el Acto I. Riva-Agüero se lamenta al enterarse de que el Congreso lo obliga a dimitir y de que Sucre lidera el Ejército, diciendo «Y luego vendrá Bolívar. El país caerá nuevamente bajo el poder extranjero y no habrá nadie para defenderlo. Eso es lo que han hecho: vender la patria» (Oviedo 1957, 29). Se pone de manifiesto la diferencia entre patriota nacional o extranjero, que no había aparecido antes en las obras analizadas en esta tesis.

Riva-Agüero redacta una carta aceptando su cese como presidente y, cuando Hurtado le dice que le parece injusto lo que le está haciendo el Congreso, las acotaciones indican que Riva-Agüero mira al público y se dirige a este, buscando su aceptación, su complicidad. Con un juego de luces, la obra presenta un *flashback* y asistimos a la alegría de Riva-Agüero cuando dos jóvenes le cuentan que San Martín vendrá al Perú, y todos celebran con júbilo. Los muchachos halagan a Riva-Agüero, mientras este dice sobre la noticia «San Martín es infatigable. Tiene enorme fe en las más difíciles circunstancias. ¡Ah, él nos traerá libertad, nueva energía, y la muerte para la opresión!» (Oviedo 1957, 33), en clara analogía con las celebraciones por el nombramiento de Sucre y la inminente llegada de Bolívar. La obra vuelve al presente y Riva-Agüero firma la carta de aceptación del cese, mientras, dicen las acotaciones, escucha las voces de los muchachos y se oyen carcajadas cada cierto tiempo.

Entonces, Riva-Agüero narra haber sido espiado, mientras las acotaciones señalan que continúan esas voces y risas fuera de escena. Parece que dice la verdad, pues el Congreso se enteró de la carta de renuncia, al igual que el general español Canterac, y es importante recordar que Hurtado ha espiado a los parlamentarios, lo que configura una atmósfera común de suspicacias y traiciones. Al oír de nuevo las voces de los jóvenes elogiándolo como salvador, duda si aceptar la presión del Congreso, y finalmente rompe su carta y se dirige a la ciudad de Trujillo dispuesto a pelear, a cerrar el Congreso.

Más adelante, Riva-Agüero se enfrenta al Coro, con largos argumentos de ambas partes. Dice el Coro «No levantes la cabeza cuando el aire es tan perverso. / Es hora de

vergüenza, de humillación; tu patria se derrumba. ¿Has de ir siempre buscando la anarquía? ¿Qué buscas, peruano?» (Oviedo 1957, 43). A su vez, cuando Riva-Agüero sale, el Coro le da la razón moral: «¡Vedlo, vedlo irse! Es el héroe, el obstinado, el hombre eterno. El no cree que la libertad de un pueblo sea sólo buscarse otro amo; / No dejará de clamar jamás. Es un hombre libre y nadie va con él. / ¿Por qué su destino es la incierta soledad y el delirio perpetuo?» (Oviedo 1957, 43). De este modo, un mensaje de este discurso es que la heroicidad está contaminada por el ego, y no necesariamente será respaldada por la población.

El Acto III ocurre meses después. Sucre está reunido con Torre Tagle en casa de este, y hablan sobre Riva-Agüero. Torre Tagle dice «¿qué pretendía? ¿Salvar la patria él solo? ¿Ser rey? ¿Dominar toda América?», a lo que contesta Sucre «No lo sé. Probablemente sintió nostalgia de su antiguo poder. Uno se acostumbra muy rápido y al momento de abandonarlo, ¡zás!, se hacen cosas como éstas» (Oviedo 1957, 44). Ambos aseguran que Riva-Agüero es un tonto, que habla en sueños.

Posteriormente, nos enteramos por los diálogos que Torre Tagle ha disuelto el Congreso de Riva-Agüero y se proclamó presidente de facto, nombrando a un Congreso nuevo, con el apoyo de Sucre. Torre Tagle propone fusilar a Riva-Agüero, pero Sucre lo convence de que es mejor exiliarlo. Se afirma que encontraron una carta donde proponía una rendición patriota ante las autoridades españolas a cambio de que respetaran sus privilegios. Estas intrigas políticas se presentan como diálogo socrático, donde los argumentos se desarrollan revelando detalles, con la diferencia de que no presentan a una conclusión moral clara.

Torre Tagle y Riva-Agüero discuten sobre usurpaciones, este lo acusa de formar un congreso con los diputados que se quedaron en Lima con la promesa de evitarles juicios. Ante las acusaciones de traición en su contra, Riva-Agüero dice «Afirmo que no soy un traidor, pero no puedo probarlo. Es un absurdo, lo sé. No tengo razones para ustedes» (Oviedo 1957, 52). Así, vemos cómo ha perdido el control de sus propios actos y juicios.

En ese estado, Riva-Agüero asegura que el Perú está en manos extranjeras, pero avizora un futuro de verdadera libertad donde todos los traidores, incluyéndose, serán juzgados. Le dice a Torre Tagle que también lo juzgarán a él, y tendrá que preguntarse

«¿Cómo pude hacer esto, se preguntará, cuál fué mi razón?”. No podrá hallarla, no habrá razón. La patria es un genio difícil de contentar, es implacable y nos vigila cada segundo» (Oviedo 1957, 53). Riva-Agüero delira como si pudiera avizorar el futuro, pero también en una atemporalidad donde se ve a sí mismo en tercera persona.

De acuerdo con las acotaciones, con juegos de luces se mezclan, por un lado, las noticias y vítores de jóvenes por la llegada de San Martín a Lima, y por el otro, las amenazas y acusaciones de Sucre y Torre Tagle. Finalmente, los jóvenes se despiden de Riva-Agüero agradeciéndole, con lo cual terminan los planos intercalados. Solo entonces Riva-Agüero acepta su derrota y el poder de Torre Tagle. Cuando se le destierra, dice «Yo no tengo nada que hacer aquí. He fracasado, no necesitaban decírmelo. Mi vida fué una historia de daños. Pero aquí acaba, gracias a ustedes. Ahora tiemblen ante sus suertes» (Oviedo 1957, 58). La Fuente, quien lo llevará al destierro, asegura haberlo oído hablando de traiciones.

El Coro cierra la pieza con frases sobre inestabilidad política:

El nudo se ha desatado y ha dejado caer, muy lejos, / Al héroe, al patriota, al peruano, / Hoy la patria está tranquila y ríe feliz de la victoria; / Pero no sabemos si debajo del suelo están engendrándose / Otras pasiones, cobardías y calumnias. ¿Por qué tememos siempre esta negrura? // Nuestro corazón no estará alegre jamás; / Es como si la patria hubiese devorado nuestro impulso, / La capacidad, el poder de nuestras almas y amontonase / Nuestras miserias una sobre otra para que no podamos soportarlas (Oviedo 1957, 59).

El final ambiguo sobre la actitud de Riva-Agüero, a quien la pieza no redime ni lapida, es otra de las novedades de la obra. La idea de asociar a este héroe-villano con las características puntuales de la nación, también. Es muy importante cómo en la obra se perciben personajes grises, donde ninguno es solamente un villano, y se explora la humanidad de personajes históricos. A su vez, la pieza construye una metáfora del país a partir de sus líderes corruptos, que aun cuando buscan la gloria, no pueden evitar pasar sobre la ley para mantener el poder.

4.5.2. Un nuevo Rodil y la importancia del virreinato

Por otro lado, en 1952 se publica *Rodil. Drama en tres actos*, de Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), Premio Nacional de Teatro de ese año. También narrador, poeta y ensayista, Salazar Bondy es uno de los autores más importantes de teatro del siglo XX, especializado en comedias costumbristas y sus llamados *juguets teatrales*, donde retrata con profundidad características psicológicas de personajes limeños. Su *Rodil*, de estética realista con pocas acotaciones, fue representada por la Compañía Nacional de Comedias en el Teatro Segura de Lima. Es una nueva versión del personaje histórico, que difiere de la obra de Ricardo Palma en varios puntos. Primero, si bien existen algunas líneas que demuestran la posición ideológica del texto, los diálogos se centran siempre en la acción dramática, sin los largos discursos didácticos que caracterizan a obras como *Los patriotas de Lima...* o incluso en el *Rodil* de Palma.

La obra se desarrolla durante la ocupación de Rodil del Real Felipe, y presenta a este personaje con características más delirantes y sanguinarias que el de la pieza de Palma. A su vez, al igual que en *Libertas...* existen algunas elipsis. El conflicto principal es el secuestro de Isabel, una peruana criolla, a manos de Rodil. Todos los personajes importantes son españoles del bando virreinal salvo Isabel y su madre, Lorenza, y ambas de una clase social más baja.

Después de meses de cautiverio, Isabel va a matar a Rodil, furiosa porque este asesinó a su amigo el capitán Montero, pero acaba seducida por él y, en vez de matarlo, se queda a su lado asumiéndolo como un castigo por su cobardía. Esta es otra diferencia importante al no contraponer mundos militares enfrentados, sino colocar lo patriota como lo femenino, sometido y débil. Del mismo modo, como Isabel renuncia a opinar o actuar, el punto de vista de la pieza es casi exclusivamente el de los personajes españoles.

Desde este punto de vista, los republicanos y sus ideales son representados de manera positiva, resaltando la política generosa de los americanos, a quienes los españoles destacan por ser buenos vencedores y buscar la unidad. Como en las obras de inicios de la república, se repite que los patriotas dan permiso para emigrar a los españoles que lo deseen, y permiten a quien quiera convertirse en ciudadano de la nueva república.

Asimismo, con el habitual cambio de pensamiento del bando español, los militares peninsulares poco a poco irán cogiendo simpatía y respeto a los patriotas. San Julián afirma de ellos, tras la capitulación virreinal, que «No aprovecharon, sin embargo, la victoria más de lo necesario. Nos tendieron la mano como hermanos» (Salazar Bondy 21). En lo perlocutivo, esto no es solo reconocer la hidalguía del enemigo, sino *hermanarse* con él, lo que aparece más claro en este diálogo del coronel Ponce de León: «¿no sentís vosotros, como yo, que los triunfos de Bolívar son también triunfos de España? Yo no puedo evitar esa sensación» (Salazar Bondy 22). De esta manera, en lo ilocutivo se justifica la libertad de América porque es hija de España, pero en lo perlocutivo se transfiere la independencia y los ideales patrióticos a España.

Esta unidad cultural se justifica aun en la diferencia, cuando el capitán Montero defiende la legitimidad de la lucha independentista porque los americanos son cristianos y nunca han atacado la península, a diferencia de otros enemigos militares como los moros, que tienen otra fe, o los franceses, que invadieron parte de España. Así, la hostilidad de la propaganda antiespañola de *Los patriotas de Lima...* ha desaparecido por completo, al no ser más necesaria, y se sustenta una unidad con España al igual que en *Libertas...*

La idea de que son los españoles o sus valores quienes gestan la independencia es una reconciliación con España y con la propia historia del virreinato. Sin embargo, no deja de ser intrigante el peso de Isabel en la historia, al ser el objeto de deseo y el más importante de los personajes peruanos. El final de la pieza se da cuando a Rodil, tras rendirse, se le permite regresar a España, e Isabel le dice «Ese clarín, esas insignias, esa marcha... ¡La honra! Habéis vencido», y este responde «¡La honra! ¿Acaso a ti te he vencido? Fuiste tú la que me mostró mi pequeñez, la que me reveló la insignificancia de mis ambiciones. Junto a ti perdí el orgullo. Te dejo la honra (*Pausa*). Adiós» (Salazar Bondy 74).

De esta manera, en lo ilocutivo, los valores asociados a la patria volverán a ser, como en el caso del *Rodil* de Palma, lo femenino, lo noble y lo espiritual, y son estos los que se imponen, dando un cariz femenino a la reconciliación, recuperando al personaje femenino subordinado siquiera en sus valores. Cabe destacar que estas son de las pocas líneas directas en una obra con muchas más sutilezas que las otras analizadas hasta este

punto, y que sus personajes están menos en blanco y negro, al igual que en *Pruvonena*. La presencia de elementos de propaganda es cada vez menor desde *Los patriotas de Lima...*

La ausencia absoluta de indígenas y afrodescendientes en esta pieza puede justificarse porque se centra en pocos personajes y en el espacio sitiado del Real Felipe, con una estética más gótica incluso que en la obra de Palma. Esto mismo puede aplicarse a la pieza de Oviedo.

A MODO DE BALANCE

Pese a las luchas por la igualdad y a los discursos indigenistas de la primera mitad del siglo XX, no hubo un interés marcado por representar los hechos de la independencia desde la perspectiva de los sujetos subordinados. En el indigenismo se trabajaron temas diferentes al de la independencia. No obstante, en las piezas sobre la independencia de estas décadas, es evidente una apertura ligera a personajes indígenas de la plebe, así como a mestizos, cuya condición étnica no genera mayor diferencia. En cambio, los afroperuanos quedaron al margen y las mujeres tuvieron papeles protagónicos en ocasiones, pero normalmente papeles menores. A su vez, en líneas generales se aprecia una reconciliación con España, en piezas como *Libertas...* o *Rodil* incluyendo al virreinato como parte del imaginario nacional, salvo algunas excepciones, en especial las piezas de corte didáctico, como el teatro escolar.

Sobre la independencia, lo principal en este periodo parece ser repensar, redefinir y también, del otro lado, reafirmar, la imagen de los héroes nacionales, desde la mentalidad del Estado. Así, estas obras desarrollan personajes con matices, contrastes y profundidad, desde los grandes héroes como San Martín o Bolívar hasta patriotas menores como Riva-Agüero e incluso héroes de la plebe como José Olaya y María Parado de Bellido. Estos personajes son asimismo metáforas del país, y su humildad, su soledad o su fracaso digno son imágenes del país. De igual manera, si por un lado se reafirma la peruanidad en la independencia conseguida por algunos próceres, por el otro se cuestiona la corrupción, egos y caudillismo que son vicios nacionales desde la independencia.

Así, en obras posteriores la figura del héroe y la idea de lo que es una república, se ven seriamente cuestionadas. En *Pruvonena*, ya sin personajes españoles, el culto a la personalidad y el caudillismo de los protagonistas son representados como vicios nacionales históricos, y en la humanización de los líderes desaparece la utopía, con lo cual pierde fuerza la ideología criolla.

Consideramos que, tras ciento cincuenta años de vida republicana, la ideología criolla, que dominaba el Estado, continuaba subordinada al centro mundial, es decir, Europa. Chakrabarty (1999) afirma que la historia de la India, incluso la elaborada por los mismos intelectuales indios «está en una posición de subalternidad; sólo se pueden articular posiciones de sujeto subordinadas en nombre de esta historia» (Chakrabarty 624), lo que puede aplicarse perfectamente a la historia peruana.

Chakrabarty explica que son las costumbres europeas las que marcan una comprensión ideológica de sí mismo e influyen en políticas públicas de la India. Por ejemplo, en el siglo XIX la creencia de que los británicos eran poderosos por su disciplina, orden y puntualidad, y que lograban eso gracias a la educación de las mujeres, mientras los propios indios criticaban sus costumbres familiares, las cuales incluso fueron construcciones producto del colonialismo británico. Agrega Chakrabarty que el sujeto colonial indio se desdobra y conoce su presente como un sitio de desorden, y desea un futuro imaginado con supuestas bases históricas, por ejemplo, creyendo que el poder británico es producto de sus costumbres familiares. Sin embargo, esta operación ocurre en una colonia. En el Perú republicano, creemos, no se da un desdoblamiento producto de la herencia virreinal, sino otro alimentado por las propias élites criollas, que toman el papel de centro del poder sin aceptarse plenamente a sí mismas, construyendo una identidad que se pretende europea, pero subordinada a la europea. La reconciliación con España es, al mismo tiempo, una construcción más propia, asumir una identidad y una responsabilidad sobre el propio país.

En el Perú, tras sucesivas derrotas militares y con el auge del indigenismo, las clases medias críticas limeñas asumieron una postura autocrítica, y clases medias de otras regiones del país adoptan reivindicaciones regionales. Es así como, en el teatro sobre la independencia, se ve la incorporación de sujetos subordinados y una épica donde los héroes

no son perfectos, ni tienen por qué ser solo militares. Los héroes épicos y triunfadores se humanizan y, en ese proceso, pierde fuerza la ideología criolla. En la vida social y política, esta ideología criolla comienza a dejar espacio a otras formas de concebir y representar la peruanidad. No obstante, la violencia estructural contenida emergería como una enfermedad en los siguientes años para cambiarlo todo.

CAPÍTULO 5

REPLANTEAR LA VISIÓN DEL HÉROE Y REENCONTRAR LA DIMENSIÓN UTÓPICA

5.1. EL INDÍGENA COMO SUJETO APARTE EN LA INDEPENDENCIA

5.1.1. Un nuevo indigenismo

Para Contreras y Cueto (2013) entre 1930 y 1990 el proyecto político en el Perú sería el nacionalismo. En esta etapa se desarrollaron propuestas para lograr el objetivo planteado a inicios de la república y se buscó integrar a los indígenas mediante la castellanización del país, pero con la industrialización como nuevo objetivo. Las Fuerzas Armadas controlaron el Estado muchos años, en ocasiones tomando el poder mediante la fuerza. Entre estas y la oligarquía, crearon un Estado grande y enfrentaron una explosión demográfica tras la Segunda Guerra Mundial.

Acabada la dictadura de Manuel A. Odría (1948-1956) empezó una etapa de tensa calma en el Perú. En la década de 1960, se había convertido en un país urbano costero en vez de uno rural andino como antes. La capital se había desbordado en las llamadas *barriadas*, con casas autoconstruidas con materiales precarios, y sin servicios básicos como agua o electricidad, donde se generaban nuevas formas de vida y nuevas estéticas populares. Al mismo tiempo, muchas comunidades indígenas de la Amazonía fueron incorporadas al Estado peruano por primera vez, la mayoría de manera forzada o incluso por medio de la violencia. Las mujeres gozaban de derecho a voto y se incorporaban crecientemente a la fuerza laboral remunerada. El país comenzó una segunda etapa de industrialización tras la bonanza del algodón. Y en medio de estos cambios, las maneras de entender a los sujetos subordinados insinuaban un cambio inminente.

Para Portocarrero (2007), en la segunda mitad del siglo XX se consolida un pensamiento anti oligárquico que se enfrenta a la realidad social republicana. Agrega que, si la oligarquía había formulado que los indígenas no pertenecían a la república, la respuesta fue un discurso neoindigenista que veía al Perú como una civilización milenaria y a la invasión española como un suceso reciente, breve e injusto, de conquistadores que

quisieron arrebatarle el país a sus verdaderos propietarios. Ejemplos concretos de esto son los numerosos estudios sobre Túpac Amaru II a partir de la década de 1960¹⁴¹.

Este discurso neoindigenista proponía que los indígenas resistieron y siguen resistiendo la dominación, y que la injusticia contra ellos se mantuvo en la vida republicana por la opresión de las clases altas, que eran consideradas foráneas y por el capital extranjero, en un imperialismo opresor. Ante eso, afirma Portocarrero (2007), que algunas facciones que defendían el discurso neoindigenista aseguraba que la mayoría de la población se levantaría mediante la lucha armada, que devolverá el país a sus legítimos propietarios¹⁴². Bajo este pensamiento, en la década de 1960 surgirían levantamientos campesinos en la sierra y guerrillas de pequeños partidos de izquierda asentadas en la selva, que fueron derrotadas rápidamente por las Fuerzas Armadas.

Al igual que lo visto en el capítulo anterior, con el replanteamiento de la figura de los héroes, la historia como disciplina también cambió. Perkowska-Álvarez (2006) considera que, en general, en América Latina, la historiografía entró en crisis en la segunda mitad del siglo XX, por lo cual debió buscar antiguas y nuevas opciones para formular una conciencia histórica. Agrega Perkowska-Álvarez que la historiografía busca responder también a las nuevas identidades, culturas y dinámicas sociales, por lo cual requiere de enfoques y propuestas variadas.

La historiografía tuvo que analizar los cambios acelerados en las artes y letras peruanas, pues surge una nueva intención de representar lo local, con técnicas cosmopolitas. Por ejemplo, se vivió un auge del arte abstracto que tomó como referentes a construcciones en piedra prehispánicas, como los cuadros de Fernando de Szyszlo. Asimismo, el arte figurativo se acercó a la iconografía prehispánica, en el caso de las pinturas de Tilsa Tsuchiya.

¹⁴¹ Por ejemplo, *Túpac Amaru* (1969) y el más específico *Túpac Amaru y la minería colonial* (1972), de Juan José Vega. Asimismo, *Proceso a campesinos de la guerrilla Túpac Amaru* (1972), de Sara Beatriz Guardia, y *Cuando las historias se juntan: América y Europa a través de Túpac Amaru* (1975), de Antonio Vergara. Cabe destacar los trabajos de Carlos Valcárcel, desde sus cuatro volúmenes titulados *La rebelión de Túpac Amaru*, editados por la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. Valcárcel continuaría esta investigación continuaría en sus libros *Túpac Amaru, San Martín, Bolívar* (1972) y *Túpac Amaru: precursor de la independencia* (1977).

¹⁴² En la segunda mitad del siglo XX, para De la Cadena (2014) la oligarquía deja de discriminar por la categoría de *raza*, la cual cambia por la de *cultura*. Mientras, la oposición política, que aquí llamamos pensamiento neoindigenista, cambia la idea de raza por la de clase.

En el caso de la poesía, la vanguardia había quedado atrás y la mirada hacia lo indígena cambió por un enfoque hacia lo político, bajo la influencia del socialismo. Para Gazzolo (2019) la década de 1950 marcó el inicio de una dicotomía entre la poesía social y la poesía pura, en un enfrentamiento donde ambos bandos buscaban descalificar al otro e imponer su visión sobre la poesía. A su vez, García-Bedoya (2004) propone una poesía de posvanguardia con Jorge Eduardo Eielson, quien además tiene obras de teatro surrealista, como *Maquillage* (1947) y *Acto Final* (1947). Y cabría mencionar la poesía coloquial de las décadas siguientes en la obra de Antonio Cisneros o Luis Hernández, y la irrupción de nuevas sensibilidades en la de Blanca Varela.

Entre los autores de cuentos, cabe destacar el caso de Julio Ramón Ribeyro, ya consolidado, que construye personajes de las clases populares de la Lima tradicional, en cuyas historias de fracaso se aprecia la pérdida de poder de las antiguas oligarquías.

Sin embargo, la novela se convierte en el género predilecto de la narrativa, con las grandes obras de Mario Vargas Llosa, así como la representación de la clase alta de Alfredo Bryce, en medio del llamado *boom* latinoamericano. Estos autores peruanos ambientarían sus novelas en espacios urbanos, incluyendo la representación de lo popular en las novelas y cuentos de Oswaldo Reynoso.

La idea de la novela total, que represente a una sociedad mediante técnicas innovadoras, no sería ajena a José María Arguedas, quien, a diferencia de los autores del *boom*, ambientaría sus cuentos y novelas en el mundo rural, mostrando la enorme transformación en este, hasta su última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971, póstuma), ambientada en Chimbote, una ciudad portuaria llena de migrantes andinos¹⁴³. García-Bedoya (2004) ubica a este último Arguedas en una estética neoindigenista junto a Eleodoro Vargas Vicuña y Manuel Scorza. Podría decirse que esta sería una dicotomía similar a la de la poesía, pero lo urbano y lo neoindigenista coinciden en su renovación técnica.

¹⁴³ Favre (1998) considera que Matto de Turner, en nombre del progreso, la emprende contra los arcaísmos sociales de la sierra, mientras Arguedas «condena a la modernidad del litoral por sus efectos destructores entre las comunidades poliétnicas del interior del país» (Favre 73).

5.1.2. Ayacucho: *el indígena como personaje fuera de escena*

En lo referente a las artes escénicas, para Ángeles (2001), entre las décadas de 1960 y 1980 el teatro peruano abordaba temas en su mayoría sociales y políticos. Un ejemplo que compete a nuestra tesis es *Ayacucho* (196?, nunca representada¹⁴⁴), de Guillermo Nieto (1934-1990), quien nació en una familia de tradición militar, estudió Derecho y tuvo formación actoral en la Asociación de Artistas Aficionados. Tras una carrera como actor de teatro y televisión, se dedicó a la dramaturgia. Emigró a Italia, donde llegó a actuar y dirigir.

De acuerdo con Galiano (en Nieto 2006), este es el argumento central de la pieza:

El padre de una familia sólida tiene que luchar contra alguien que jamás imaginó: su hijo, quien aprendió de su padre a seguir sus propias ideas y a defenderlas; ahora estas se enfrentan a las de su padre. No hay marcha atrás. Nadie da tregua. Ambos son ejecutores de ideas, “instrumentos de algo mayor”. Sin embargo, antes que nada, se saben padre e hijo y, con masculinidad, se despiden para luchar (8).

Con estética realista, vemos otra vez el enfrentamiento entre un padre militar español, Argandoña, y su hijo Joaquín, pero de manera más radical, pues este se enlista en el ejército patriota. Solo hay una elipsis entre el inicio y el final de la guerra de independencia, cuando Joaquín se convierte en un líder militar. Aunque no hay elementos de propaganda claros, sí hay discusiones ideológicas donde aparecen los motivos de cada uno para defender su posición, disputas que no llegan a lo personal.

Acierta Galiano (en Nieto 2006) cuando afirma que la pieza es, sobre todo, un enfrentamiento entre padre e hijo, en el cual el vínculo fraterno entra en tensión con los ideales. Por ejemplo, cuando Joaquín regresa a casa de su padre después de unos meses en el ejército patriota, este da la orden de aprehenderlo. En este episodio, los vínculos familiares parecen menos importantes que las órdenes militares y los ideales. Sin embargo, sí hay una ruptura con las obras maniqueas del siglo XIX, pues cuando ambos se

¹⁴⁴ Mediavilla (2016) refiere que un porcentaje muy alto de piezas en aquellas décadas no se representaba, y ni siquiera se publicaba (271).

encuentran en una tregua antes de la batalla de Ayacucho, se abrazan con amor sincero, mientras conversan sobre el miedo a morir y su fe en el porvenir. Joaquín dice «El futuro no debe preocuparnos, el porvenir es maravilloso. Si no lo creyera así, en este momento tiraba la espada» (Nieto 86), y Argandoña contesta «La victoria entonces es tuya, el triunfo está siempre al lado de los que tienen futuro» (Nieto 86).

De esta manera, se produce una reconciliación antes de la batalla, como si esta fuera una lucha plena de amor. Otro aspecto relevante es la idea de que la victoria pertenece a quienes tienen fe, idea que parece marcada por cierto determinismo histórico positivista, según el cual una clase supera a la anterior, pero, en este caso, reconciliándose con ella en vez de destruirla. Es una reconciliación simbólica con España más clara que en las piezas estudiadas en capítulos anteriores, y apelando a lo emocional.

El adjetivo *masculinidad* empleado por Galiano define el tono de las acciones y la moral de la obra, pues Josefa, la madre de Joaquín, es neutral en temas políticos, y se limita a opinar sobre la familia, sobre las decisiones particulares de su esposo y su hijo. Otra vez, la mujer cumple un papel subordinado, en este caso, mediador, sin voluntad propia, que no participa en el conflicto sino como espectadora-víctima.

Asimismo, existe un conflicto amoroso, aunque es secundario. Un arrogante brigadier español, Pérez, desea casarse con la joven Adriana, mas esta no le corresponde. Pérez es un déspota y no ha peleado en batalla alguna, lo cual lo configura como un villano patético, que se vanagloria de su rango militar aunque no se lo haya ganado por sus méritos.

Al ser rechazado por Adriana, Pérez decide regresar a España, en el momento preciso en que Argandoña ordena detener a Joaquín. Entonces Pascual, un criado indígena, defiende al joven para que pueda escapar, y Pérez lo ataca con la espada estando Pascual distraído y desarmado, detalle con el cual se le victimiza más, a la vez que se evidencia la desigualdad entre ambos. Cuando Josefa le pregunta a Pascual qué le ocurre, él solo dice «Nada, mamita, nada...» (Nieto 78) y muere. Esta, que es de las pocas líneas que tiene Pascual, es bastante significativa, pues revela por qué se sacrifica por Joaquín, a quien considera como un hijo, y llega a negar lo obvio a Josefa por su instinto de evitarle dolor. Es decir, Pascual muere buscando el bienestar de sus amos. Considera que su vida es menos importante que incomodarlos, como si tuviera asumida su inferioridad. Y su sacrificio y su

lealtad al límite de lo verosímil producen un cambio en la mentalidad tanto de los españoles como de los criollos, pues la familia Argandoña decide quedarse en el Perú y rechazar la amistad de Pérez, como también rechazan lo negativo del ejército virreinal.

Esta es una operación compleja pues Argandoña brinda diciendo «Pascual, por tu fidelidad, señores, qué viva el Rey... (*Bebe y tira la copa*)» (Nieto 78). Así, pese a que lamenta la muerte de Pascual, se alinea con los ideales de su asesino. Por otro lado, la obra evita el maniqueísmo al describir el bando virreinal, pues aparecen tanto españoles dignos como patanes, y la lealtad a la Corona no implica maldad.

Del mismo modo, se mantiene la constante de incluir a un personaje histórico, en un diálogo que sostiene Joaquín con oficiales patriotas donde está Simón Bolívar, pero este apenas tiene unas pocas líneas que no son relevantes. Es una conversación técnica, tediosa y sin conflicto, hecha para describir las maniobras militares y políticas del ejército patriota antes de la batalla de Ayacucho. A su vez, el ejército patriota no es descrito con la gloria o al menos la neutralidad de las piezas anteriores, en cambio las tropas son descritas como desarrapadas, sin uniformes, y se menciona que necesitan llevar hombres contra su voluntad. De esta manera, en la descripción meticulosa de hechos históricos, se presentan los matices de ambos bandos, aunque, quizá, describir la pobreza material de los patriotas sea una manera de hacer más épico su triunfo, como lo visto en la figura del héroe humilde.

A su vez, aparece un elemento de la cultura indígena, pues en las acotaciones al inicio de la Escena cuatro, antes de la batalla, se describe a un grupo «de soldados e indios que miran a un Danzak» (Nieto 83). Los *danzak* son más conocidos como *danzantes de tijeras*, bailarines de un arte de resistencia al virreinato —y en tiempos republicanos, a la injusticia en general— que realizan danzas acrobáticas en tributo a los *apus* —deidades andinas, por ejemplo, algunas montañas— y que por ser incomprendidos fueron asociados con cultos al demonio. Son un elemento tradicional de la cultura de las regiones Ayacucho y Huancavelica, e incluir a un *danzak* en la acción marca un acercamiento con esa otredad —en el sentido lacaniano— andina, contemporánea y tradicional¹⁴⁵.

¹⁴⁵ La figura de los *danzaq* fue literariamente representada de manera emblemática en el relato «La agonía de Rasu Ñiti» (1962), de José María Arguedas, en la cual se aprecia la espiritualidad de un maestro danzante en los últimos minutos de su vida, vinculado a la naturaleza.

Así, la pieza incorpora elementos de teatro moderno al presentar al danzante como un elemento ritual, con posibilidades escénicas fuera del texto. Estos elementos contemporáneos aparecerán de manera más importante en las dos últimas escenas. Ambas muy breves, salen del conflicto principal, como dos epílogos extraños sin presencia de los personajes de la pieza. La Escena cinco es un canto leído por un relator —como una breve loa, aunque sin la exageración de emociones de las loas decimonónicas, y en prosa—, quien narra la tensión previa a la batalla:

Vamos a mezclar nuevamente nuestros cuerpos para dar paso, con la muerte, a una nueva vida... Pero la gestación será larga, porque por muchos años nada variará, nada cambiará, nada se moverá / Mis hermanos de color de tierra, de olor a llama, de sabor a olluco, seguirán diciendo “Taita, taita, taita...”¹⁴⁶ y por mucho tiempo no serán otra cosa que unas piedras más entre las miles de piedras del Ande... Pero hay una esperanza, aquí no pelearán enemigos sino hermanos contra hermanos, y padres contra hijos, porque esta no es una guerra de odios, es una guerra de amor (Nieto 88).

De este modo, en una misma alocución, donde se habla de reconciliación —como en el *Rodil* de Salazar Bondy—, se incorpora a los indígenas como a un tercero en disputa para quien nada cambiará. Si bien se hace una crítica al sistema republicano, aseverando que este no mejoraría la vida de los indígenas, al mismo tiempo se excluye a los indígenas del *amor* de esta guerra. Aun cuando aparecen en escena, su participación es periférica, son vistos con los filtros del mundo criollo.

La Escena seis es más abstracta, pues las acotaciones dicen que se representa la batalla misma con efectos de luz y sonido, gritos, himnos y banderas, sugiriendo una dramaturgia contemporánea. Creemos relevante que en *Ayacucho* vuelvan a aparecer los indígenas de la plebe. Quedan en pie un soldado español y un soldado peruano, que por su forma de hablar y su uso de palabras en quechua se sobreentiende que es indígena. Sostienen un diálogo de muertos, pues cada uno recita su propio monólogo, despidiéndose

¹⁴⁶ *Taita* es una palabra quechua muy utilizada, que se usa para referirse a personas importantes, en muchos casos, a las autoridades o, incluso, a personas blancas hispanohablantes, en una actitud que va desde el respeto hasta la sumisión. En este caso es evidente que su uso se relaciona con la sumisión.

de la vida. Sus últimas frases son muy similares. El soldado peruano dice «No te olvides de mí, taita», mientras el español dice «Señor, ten piedad de mi alma» (Nieto 89). Estas frases los igualan en la muerte, como protagonistas equivalentes de un mismo hecho histórico, lo cual es reafirmado inmediatamente después, cuando el relator cierra la obra con la frase «Paz a los muertos» (Nieto 89), sin distinguirlos. No obstante, esto contrasta con la idea de que el soldado peruano es indígena, como si fueran sinónimos, pues la acotación podría decir «soldado patriota» para enfocarse en su bando, o «soldado indígena» para remarcar su etnicidad. Lo peruano es lo indígena, o, por lo menos, *también* es lo indígena.

Esta apertura hacia el mundo indígena se enmarca en una etapa de revaloración de la cultura andina, al mismo tiempo que se renueva el papel proteccionista que se asigna al mundo criollo, y el papel del indígena como sujeto a tutelar. Esto nos hace recordar la visión de Said sobre el centro y la periferia. Para Said (2004), Europa buscaba expandir su conocimiento sobre Oriente promoviendo la exploración de estas regiones, para fortalecer su idea de ser la fuerza cultural dominante en el mundo. En un símil con estas ideas, la mirada criolla condescendiente hacia los indígenas peruanos sería una forma de fortalecer su posición de privilegio, para sentir que son la cultura oficial del país.

Y es que, en *Ayacucho*, los indígenas no opinan sobre el conflicto, son parte forzada de él, solo son víctimas que se dejan llevar. De este modo, se refuerza al sujeto dominante sobre el subordinado, en la figura de que el criollo que habla español dirige el país, mientras el indígena que habla en quechua existe solo como víctima. Una digresión. Portocarrero (2009) considera que en la primera mitad del siglo XX el imaginario criollo construye una visión paternalista e idílica del mundo andino, basándose en vales como los de Felipe Pinglo, que, considera, representan imágenes del Ande más parecidas a los bosques europeos. Añade que esta es una respuesta criolla al indigenismo, producto de cierta mala conciencia. En palabras de Portocarrero (2009), para el imaginario criollo, «El indígena es visto como un ser melancólico que está llorando una grandeza perdida» (110). Consideramos que *Ayacucho* sostiene esa misma mirada de culpa y lejana al mundo indígena. Sin embargo, también concordamos con Portocarrero (2009) en que esta mirada sobre los indígenas pierde vigencia por las grandes migraciones internas a partir de la década de 1950, con la construcción de nuevos discursos de estos migrantes.

Volviendo a la obra, consideramos que esta plantea una reconciliación más amplia con España que lo visto previamente, y rompe con los recursos exclusivamente realistas, presentando elementos de teatro contemporáneo, como el danzante de tijeras comunicando probablemente con partituras corporales, y el diálogo de muertos al final. Asimismo, si en las demás obras analizadas hasta ahora se había recurrido a personajes históricos como protagonistas o secundarios importantes, en *Ayacucho* apenas sirven para dar información sobre los hechos históricos, es decir, dar contexto, con un mínimo propósito didáctico. Consideramos que esta apertura para crear personajes fuera de lo histórico se apoya en la novedad estilística.

5.1.3. Túpac Amaru, *continuidad del pasado indígena*

Por otro lado, encontramos una pieza de teatro escolar diferente a las anteriores. Se trata de *Túpac Amaru: drama histórico* (1975, original de 1966), de Carlos Valcárcel, la cual aborda episodios alrededor de la rebelión de este personaje con una perspectiva didáctica, pero con mayor complejidad, mencionando datos históricos en el desarrollo de las acciones. Asimismo, presenta variadas posturas ideológicas sobre Túpac Amaru II y la cultura indígena.

Por ejemplo, el Prólogo, que no tiene acotaciones, describe a los indígenas durante el tiempo virreinal como *explotados*, pero propone que su cultura no desapareció del todo, y que pudo preservarse en cierto estado puro: «los indios nobles guardaban la tradición y rememoraban su historia leyendo los *Comentarios Reales* de Garcilaso Chimuoclo» (5). Vemos cómo los personajes puros y destacables siguen siendo los de la nobleza, y un detalle importante es citar al escritor con su apellido quechua, por ser hijo de la noble Isabel Chimuoclo, pese a que fuera bautizado como Gómez Suárez de Figueroa antes de emplear el sobrenombre de Inca Garcilaso de la Vega.

A su vez, enfatiza la relevancia internacional de la revuelta de Túpac Amaru II, al mencionar que esta se dio «nueve años antes de la Revolución Francesa» (5). Sobre la figura del líder rebelde, afirma que «encarna un permanente símbolo de justicia colectiva, de coexistencia humana creadora y es un mensaje apoyado en la vieja tradición histórica

prehipanista» (6). Es decir, lo coloca como un referente universal a la vez que reclama un origen ancestral y reivindica que la cultura andina está viva.

En la presentación de los personajes, incluye información biográfica sobre estos, pero solo coloca los nombres de los principales. Pese a que explica que el Oidor Criollo es José Baquijano y Carrillo¹⁴⁷, a lo largo de los diálogos no se usará su nombre. Tampoco tienen nombre dos personajes ficticiales subordinados, un Sargento Mulato y un Pregonero Negro, mientras sí enfatiza en su etnicidad.

En el Acto Primero, un diálogo entre el Oidor Criollo y el visitador José Antonio de Areche muestra posturas fieles a la Corona en proporción a su pureza española. El Oidor Criollo defiende a los indígenas proponiendo que se mejore el trato hacia ellos, mientras Areche replica diciendo «Los indios nacieron para trabajar, obedecer y pagar. En cuanto a sus Caciques, son gentes de igual ralea cuya creciente insolencia exige un castigo de ejemplar dureza. ¡Sus cabezas deben de rodar, porque piensa en la vil independencia!» (17). Por su parte, el Oidor Criollo busca el punto medio, defendiendo incluso al alzado líder indígena: «Túpac Amaru pide justicia. Los criollos de Lima también la reclamamos. El virrey es comprensivo y recto, pero lo cercan y separan de las gentes, traban continuamente sus actos» (18), y así muestra el descontento de los criollos, pero también su lealtad al sistema virreinal.

A este encuentro le sigue la conversación entre Túpac Amaru II, su esposa Micaela Bastidas y su primo Diego Cristóbal. Túpac Amaru II los motiva a iniciar la revuelta, diciendo «El Perú no puede seguir convertido en un gris campamento minero enfermo de mita, es sobre todo un pueblo de agricultores. Cada hombre debe poseer un Tupu de terreno regable y cada mujer la mitad, como manda nuestra antigua ley» (23), en un fundamentalismo que busca el retorno al pasado prehispánico.

Como era normal en el siglo XVIII, no se considera a la mujer como a una igual, y es relevante que la obra enfatice en esa desigualdad mientras construye a una figura heroica. No obstante, Bastidas tiene una cantidad de diálogos mayor a la de Diego Cristóbal, da opiniones propias y participa de la acción voluntariamente.

¹⁴⁷ Mencionado anteriormente en esta tesis por su fama como protector de indígenas y esclavos afrodescendientes.

El Acto Segundo se inicia con los rebeldes reunidos en la plaza de Tungasuca tras ajusticiar al corregidor de Tinta «por ser cruel» (31), afirma Túpac Amaru II. Pese a haber manifestado esa voluntad de traer de vuelta el pasado, Túpac Amaru II propone una guerra por la unidad: «¡Entraré en el Cuzco para que vivan en paz todas las razas, para que haya justicia!» (33). Más adelante, las autoridades virreinales se preparan para la lucha. El Sargento Mulato se muestra servil, al decirle al visitador «Como defiendo al fisco y a la iglesia, aseguro la victoria con un mínimo riesgo» (36), en una alianza entre el subordinado y el poder estatal.

Poco antes de atacar el pueblo de Sangarara, Túpac Amaru II duda de los resultados de la batalla. Es Micaela Bastidas quien lo alienta y da más detalles del propósito de la revuelta, con una lógica de clase: «¡Túpac Amaru es padre de todos los pobres, de todos los miserables, de todos los oprimidos aunque no sean indios!» (40). Sin embargo, es el propio líder quien da un matiz étnico al asegurar que su mayor temor es tener que matar indios en las filas enemigas.

En el Acto Tercero, la rebelión ha sido derrotada. Túpac Amaru II, vencido y capturado, se declara culpable ante las fuerzas españolas. El Mariscal de Campo del Valle lo elogia: «¡Admirable! ¡Ese Cacique es todo un gran jefe! ¡Lo valiente no quita lo cortés!» (44). A su vez, pide al visitador que también castigue a los corregidores venales, a lo que este replica que lo hará «cuando las circunstancias lo permitan» (44). Esta variedad de posturas en el mismo bando virreinal da complejidad a la obra, donde predomina sin embargo el abuso y la injusticia. El bando indígena también se representa dividida, cuando se cuenta que la revuelta fue sofocada gracias al apoyo de otros caciques indígenas, como Mateo Pumacahua.

Así, si bien de una manera puntual se presenta a dos bandos enfrentados, el indígena heroico y el virreinal villanesco, la heterogeneidad en ambos bandos los humaniza y evita los maniqueísmos extremos de algunas obras neoclasicistas. Del mismo modo, los personajes pueden cambiar. Por ejemplo, el Sargento Mulato ahora admira a Túpac Amaru II por su valentía, y accede a violar el reglamento y exponerse a un grave castigo para entregarle una carta de este a Micaela Bastidas.

Cuando el visitador le ofrece a Túpac Amaru II perdonarlo si delata a sus compañeros, este se lo rechaza, colocándolos en extremos opuestos de la historia: «¡Aquí o hay más cómplices que tú y yo! ¡Tú por opresor y yo por libertador merecemos la muerte!» (56).

Se produce una elipsis dentro del acto que nos lleva a un diálogo entre el Corregidor del Cuzco, Fernando Inclán y Valdéz, quien en otro matiz del bando virreinal asegura que la condena de descuartizamiento impuesta a Túpac Amaru II es injusta, y confía en que sea revertida. Pero un noble cuzqueño le cuestiona que «El pueblo todavía no gobierna ni la ley es respetada. Por eso, estos infamantes castigos reflejan la cólera y no la justicia» (61). Asimismo, dan cuenta de la ejecución de Micaela Bastidas cuando esta va al patíbulo a reclamar por su pareja.

La pieza termina con el descuartizamiento fuera de escena del líder rebelde, y con el grito de un Joven India que reza «¡Causachun Tupac Amaru!» (del quechua *Kausachun*, ¡viva!). El mensaje final propone que la figura de Túpac Amaru II lo trasciende, en un mensaje universal. Sin embargo, la variedad de propuestas políticas que les son atribuidas le dan un carácter con más matices, menos logrado estéticamente, pero siempre como una figura heroica. Asimismo, encontramos ya algunos elementos reivindicativos de la cultura indígena, aunque basados en la continuidad de su pasado.

5.2. PROPAGANDA PARA HÉROES EJEMPLARES

5.2.1. *El teatro de grupo*

En 1968 tomó el poder, mediante un golpe de Estado, una junta militar que impuso como presidente a Juan Velasco Alvarado. Entre las reformas de este gobierno estuvo la nacionalización del petróleo y otras importantes empresas extranjeras, así como una reforma agraria que entregó las tierras a quienes las trabajaban, en su mayoría indígenas, pero también afrodescendientes y mestizos. A su vez, el gobierno diseñó un plan para masificar el acceso a la educación y emprendió un programa de difusión del idioma quechua en medios de comunicación, así como una línea iconográfica que destacaba la

figura de Túpac Amaru II. La dictadura de Velasco planteaba que con sus medidas socialistas estaba forjando una segunda independencia, una para los indígenas. Asimismo, organizó la Comisión por el Sesquicentenario de la Independencia para investigar temas sobre el origen de la República, que editó numerosos libros de historia, como muchos de los citados en esta tesis.

Sobre la trascendencia de Velasco es preciso contextualizar sus políticas. Seguimos a Koc-Menard (2011) cuando afirma que el poder criollo urbano, los académicos y las ONGs sostienen el orden social bajo el concepto de *marginalidad*, la cual los sujetos subordinados asumen como la superioridad del sujeto dominante. Las reformas de la dictadura de Velasco fueron distintas, al reivindicar a los sujetos subordinados. Sus políticas lograrían cambios sociales, pues mezclaron las categorías de etnicidad y clase, y, así, aseguraron que los sujetos subordinados pudieran hacerse visibles al evidenciar la desigualdad. Esta visibilidad se dio en todos los planos, del económico al cultural.

Sin embargo, estas políticas no garantizarían el encuentro de culturas. Con los partidos políticos de izquierda, la categoría de indígena se diluye en las categorías de proletario o de campesino. Son décadas cuando la izquierda rechaza las categorías de raza y cultura considerándolas una «falsa conciencia» y el Estado adopta definiciones económicas para definir a la población. Asimismo, la comunidad académica tuvo poco interés en dialogar con los indígenas, a quienes veían como sujetos de estudio y no como pares. Koc-Menard señala como ejemplo la academia que luchaba contra el eurocentrismo, por ejemplo, el pensamiento de la Teoría de la Dependencia, surgida en la década de 1960 con teóricos como Theotonio Dos Santos, André Gunder Frank y Ruy Mauro Marini, quienes planteaban que no se podía ser neutral con las poblaciones en la *periferia*, esto es, comunidades pobres fuera de un *centro* de poder cultural y económicamente occidental. A su vez, agrega que estas poblaciones serían periféricas por responsabilidad de potencias extranjeras y de las élites locales. Siempre de acuerdo con Koc-Menard, esta teoría incluso asumía que las poblaciones rurales no deseaban cambiar sus tradiciones, por lo cual quedaban excluidas del desarrollo del país. La visibilidad mencionada no generaba que se escucharan sus modos de pensar y crear.

En conclusión, como se entiende de los ejemplos planteados, no hubo un interés en escuchar a los indígenas, solo en hablar o decidir por ellos, al igual que apreciamos en *Ayacucho* (196?). Este intento por cambiar la economía de los indígenas y revalorar su cultura tuvo matices que no pueden tocarse en este trabajo, pero lo señalado aquí ayuda a comprender el contexto teatral de la década de 1970, cuando, de acuerdo con Balta (2000),

Los cambios que durante esta década experimentó el teatro fueron producto de las grandes transformaciones sociales que se dieron en el país. Uno de estos cambios se vio plasmado a través de la nueva generación que ascendió a la escena social y teatral. Esta irrupción, que fue más allá del tradicional recambio intergeneracional, estuvo compuesta por una amplia franja juvenil de procedencia migrante andina y mestiza, que marcaría el inicio de una nueva etapa en el Perú (234).

Sobre el teatro peruano de aquellos años, Vargas-Salgado (2011) considera que existían tres grandes bloques. Uno es el teatro hegemónico, burgués, que concentraba el mayor capital económico y cultural, de clase media alta, con tendencia a lo occidental, y se representaba en centros culturales y salas de teatro comerciales de Lima.

A su vez, siguiendo a Vargas-Salgado, está el teatro independiente, experimental, de grupo o de autor, representado en salas pequeñas de Lima, y en provincias. Este teatro independiente, asevera, estuvo más abierto a estéticas y discursos periféricos, como el teatro pobre de Grotowski, el teatro antropológico de Barba, o las teorías teatrales de Brecht o Buenaventura, y sus cultores hacían teatro hegemónico ocasionalmente.

Por último, Vargas-Salgado habla del teatro comunitario, desarrollado por colectivos artísticos de los propios barrios periféricos como Villa El Salvador o Comas. Estas agrupaciones están vinculadas a otras organizaciones comunales de la zona y ofrecen funciones gratuitas o muy baratas. Sin embargo, cabe puntualizar que muchos de estos colectivos lograron vínculos con pares en el extranjero y se han presentado en eventos internacionales.

Sobre las estéticas teatrales, recordamos la clasificación de Viale (2018), cuando apunta que desde la década de 1960 llegan al Perú corrientes dramatúrgicas europeas, como

el llamado teatro del absurdo y sus variantes, así como el distanciamiento de Brecht, mientras considera que hubo poca influencia del teatro psicológico norteamericano de autores como O'Neill y Miller en ese periodo. Viale considera asimismo que «el teatro documental, el teatro laboratorio, el teatro campesino, el *happening*, la performance, la creación colectiva, van encontrando espacios nacionales donde florecer» (302). A su vez, afirma Viale que, por la globalización, la dramaturgia peruana de mediados del siglo XX entra en contacto con los proyectos de Kantor, Grotowski, Barba, Brook y Mnouchkine, «cuya influencia fue decisiva para actores, directores, escenógrafos y lumínicos de Lima y el interior del país» (302). Acerca de este teatro hegemónico, también estamos de acuerdo con Viale cuando asegura que, en una primera etapa, iniciada en los años 1960, la mayoría de los dramaturgos se mantuvieron escépticos ante la creación colectiva, como Hernando Cortés, Gregor Díaz y Alonso Alegría, a quienes reconoce como creadores de un teatro fundacional con elementos peruanos, como la teatralidad de lo real maravilloso en *El terno blanco* (1980), de Alegría.

En este escenario complejo de dramaturgias cuyas relaciones son tensas, en América Latina a partir de la década de 1960 surge con fuerza el Teatro del Oprimido, del brasileño Augusto Boal, que busca interactuar con el espectador para volverlo protagonista de la acción dramática, llegando a preguntarle al público la solución a un problema social. Esta dramaturgia está influenciada por la Pedagogía del Oprimido, del educador brasileño Paulo Freire, que proponía construir una nueva teoría desde el dominado para superar la dominación, que también tenía su teoría. Esto propone evitar las peleas entre dominados y trabajar colectivamente.

Es notoria la influencia de estas ideas en el teatro peruano desde la década de 1970, que buscó construir lenguajes propios y narrar historias contemporáneas desde el teatro de grupo, incorporando elementos populares. Esto en la línea del teatro experimental y del comunitario. Por ejemplo, grupos de teatro colectivo que buscaban nuevos lenguajes, incorporando lo indígena y lo afroperuano no como tema —o no solo como tema—, sino como elemento escénico, en su música, fiestas, tradiciones y forma de ver el mundo. Destacan, en Lima, Yuyachkani¹⁴⁸ y Cuatrotablas —que siguen hasta hoy—, Ensayo,

¹⁴⁸ Significativo que use un nombre en quechua, que significa «Estoy pensando, estoy recordando».

Telba, Raíces, Abeja, el Centro de Comunicación Popular en Villa El Salvador —distrito emergente al sur de Lima—, y el grupo Barricada de la ciudad de Huancayo. Desde el Estado, empieza a funcionar el Teatro Nacional Popular. Entre los eventos para consolidar estas propuestas, en 1974 se inició la Muestra de Teatro Peruano, cuyas primeras ediciones fueron en Lima, hasta 1979, cuando se descentralizó, lo cual unió generaciones y propuestas de diversas regiones.

Vargas-Salgado propone que se dio una renovación del teatro a partir de estos y otros grupos en la periferia de Lima y en provincias, con experiencias diferentes. Esto se articuló posteriormente en el Movimiento de Teatro Independiente – MOTIN (1985), que buscaba combinar teatristas independientes, vanguardistas y de experiencias performáticas. «Algunas de esas agrupaciones planteaban restituciones al orden rural previo a la reforma agraria de Velasco (1968), en grupos como Barricada, Audaces, Expresión; otras se concentraban de manera minimalista en el sujeto urbano expulsado de la modernidad (Cuatrotablas, Magia, Raíces)» (Vargas-Salgado 110).

Para entender el cambio en las dinámicas teatrales, mencionaremos el caso de Yuyachkani, grupo de clase media urbana, cuya obra más reciente a la fecha estudiaremos en detalle más adelante. Miguel Rubio (2001a), director del grupo, explica que sus procesos cambiaron tras representar su primera obra, *Puño de cobre* (1973), influenciada por Boal, en pequeños pueblos andinos. Para su siguiente puesta, *Allpa Rayku* (1974) iniciaron un camino de exploración de las culturas peruanas alejándose del punto de vista de clase, a la vez que luchando contra sus propios prejuicios, nutriéndose de la convivencia con sus espectadores para construir un nuevo lenguaje escénico (Rubio 2001a, 13). Para ello no descartan a los dramaturgos en demérito de la creación colectiva, sino que los incorporan en los procesos creativos.

En estos procesos, los Yuyachkani construyen una guía para observar elementos de teatralidad en celebraciones populares (Rubio 2001b, 49). Buscan descubrir el rostro teatral del Perú observando representaciones rurales populares, como las de la muerte de Atahualpa y la danza de los avelinos, que recuerda a las tropas de Cáceres. Asimismo, tienen vínculos con el Odin Teatret y otras compañías europeas, así como con teatristas asiáticos.

5.2.2. Oye, reivindicación del subordinado con lógica de clase

Las compañías de teatro de grupo no producirían muchas obras sobre la independencia en sus primeros años, pese a que la dictadura de Velasco impulsó la investigación y edición de libros de historia del Perú por la celebración de los ciento cincuenta años de independencia. Cabe destacar a una obra del Grupo Cuatrotablas con este tema, la creación colectiva *Oye* (versión original de 1972). Inspirada en la pieza *Venezuela tuya*, de Luis Britto García, reflexiona sobre la peruanidad desde la conquista española.

Cuatrotablas, agrupación fundada y dirigida por Mario Delgado, marcó un cambio en la manera de hacer teatro en el Perú, con un trabajo colectivo donde, desde 1971, los elencos tienen un papel determinante en la creación escénica, desarrollando diferentes versiones de cada pieza. Asimismo, al igual que en el caso de Yuyachkani, en el teatro de Cuatrotablas el movimiento físico es muy relevante, y sus piezas, no aristotélicas, abordan temas sociales de gran complejidad, con significaciones múltiples y abiertas. En esta tesis analizamos la versión de *Oye* de un libreto de 1973¹⁴⁹. Es una pieza coral, donde los actores representan a varios personajes, con acciones matizadas con canciones. Se interpela al público a partir de la palabra *oye*, como un conector para llamar la atención de alguien, en una línea de teatro político. Se inicia con un canto de los ocho actores que involucra directamente a la audiencia: «Oye, tú que dices que tu patria no es tan linda... / Oye, tú que piensas que tu patria no es tan buena... / yo te invito a que busques por el mundo / otro cielo tan azul como tu cielo» (Cuatrotablas 1973, 15), de manera optimista.

Tras este canto, un Narrador contextualiza la acción al presentar el descubrimiento de América: «Cristóbal Colón creyó encontrar la sede del paraíso. Así, la empresa mercantil de explorar una ruta para el comercio de las especias, se transformó en búsqueda metafísica» (Cuatrotablas 1973, 16). La segunda canción, «Nuevo Mundo, Mundo Nuevo» —expresiones que se repiten constantemente—, reflexiona sobre el encuentro, el viaje, la naturaleza americana, y culminan con un abrupto «¡Tierra! ¡Oro! ¡Manos! ¡Hombres!», a cargo del coro. Entonces, un Sacerdote y un Conquistador dialogan y presentan una mirada

¹⁴⁹ Sin embargo, cabe señalar que se hicieron sucesivas versiones hasta la definitiva de 2003, *Oye para siempre*, pero estas son inéditas. Pese a que se consultó en bibliotecas, videotecas, a la agrupación oficial, algunos de sus directores, e incluso actores y actrices, no se ha hallado ni vídeos ni libretos de estas otras versiones.

sobre América como un paraíso para dominar, sea abriendo iglesias o esclavizando personas, que es su visión del paraíso, lo cual es explicado por el Narrador.

Más adelante, los actores se convierten en una Prostituta, una Monja, un Negrero, un Banquero y un Letrado, cada uno presentando sus versiones personales de lo que debe ser el paraíso americano. Aparecen incluso cronistas de indias como López de Gomara, y el propio Colón. De acuerdo con las acotaciones, se desarrolla una orgía. Se establece, entonces, una convención diferente de saltos en la acción y en lógica de las escenas, que se va haciendo más radical conforme avanza la pieza.

Los colonizadores se enfrentan más adelante a un Natural, quien cuestiona las visiones de conquistadores. Niega que los indígenas sean hombres bestiales, diciéndole a un noble español «¡Animal eres tú que como armadillo vienes cubierto de placas y crees en los muertos y necesitas garras porque de otros vives y aún más, necesitas vivir!» (Cuatrotablas 1973, 20). El Natural es castigado, y esta mirada de explotación se manifiesta de forma mucho más evidente en la tercera canción, «Tuyo y mío», entonada por los conquistadores: «Mía es la ropa, / tuyo el frío / Mío, nuestro es el grito, / vuestro es el murmullo... mío es el galope, tuya la llaga / mío el verano, tuyo el invierno / mía la gloria, tuyo el infierno» (Cuatrotablas 1973, 22).

Si bien esta división plantea una crítica fuerte hacia la Conquista y el virreinato, consideramos que es una crítica general a la explotación, y no solo a la del pasado. El sistema virreinal es parte de un sistema más grande. Cuando acaba la canción, los actores rompen la convención anterior y se organizan como un grupo de escolares en un colegio llamado 1821, por el año de la independencia del Perú. El Profesor grita «¡Ha florecido la patria!», ante la burla primero y después la indiferencia de los alumnos. Para llamar su atención, el docente lee las actas de independencia, y consigue conmoverlos con las frases atribuidas a la proclamación de San Martín «Desde este momento el Perú es libre e independiente por la voluntad general de los pueblos y por la justicia de su causa que Dios defiende» (Cuatrotablas 1973, 23). Ante el júbilo de los estudiantes, aparece un Policía para censurarlos, diciendo «¡Alto a esa patria hasta segunda orden!» (Cuatrotablas 1973, 23).

Tras ello, vuelve el caos hasta la cuarta canción, «El pueblo fue a la guerra» —con música de la conocida canción «Mambrú se fue a la guerra»—, que dice: «El Pueblo fue a

la guerra / luchando por la tierra; / la guerra ganó, / sin tierra quedó... El pueblo estuvo fiero / frente al dueño extranjero / al viejo amo expulsó / y uno nuevo estrenó» (Cuatrotablas 1973, 25). Otros versos de la canción critican a los gamonales y a los ricos, en una evidente postura de clase.

La pieza sigue esa línea cuando el colegio se transforma en una manifestación, donde toman la palabra obreros y vendedores, con discursos paródicos. Un Obrero le sugiere al gobierno, siempre en clave de burla, comerciar con materia primera, como son los indígenas, a quienes los turistas pueden fotografiar. Será contante la alusión a la mano de obra y a los recursos naturales, al igual que en lo planteado en la crítica al sistema virreinal. A su vez, un Vendedor ofrece en oferta a las juntas militares que dirigían países como el Perú —en ese mismo momento estaba en el poder la de Juan Velasco Alvarado—, otro pone en venta santos, uno más promueve concesiones mineras y aun otro ofrece niños muertos. Este segmento termina con una alocución coral en voz de todos los personajes: «¡Compre y llévese hasta el Perú, carajo!» (Cuatrotablas 1973, 27).

La Policía reprime este acto político, sin mayor descripción en las acotaciones. Un policía se defiende ante un juez, que las acotaciones describen como el mismo público, narrando una historia fantástica de un reprimido comprando comida callejera. Finalmente, la Policía acribilla a los detenidos, matándolos de inmediato. Así, la represión de las fuerzas del orden contemporáneas va desde el plano de las ideas, en las escuelas, hasta los actos políticos y aun sobre los procesos judiciales. La crítica inicial a los conquistadores se mezcla con esta a las autoridades, planteando una metáfora muy común en la literatura peruana: que la injusticia y la corrupción no cambian con el tiempo, solo quienes la ejercen¹⁵⁰. Así, la independencia es solo una transición en un continuo de injusticia.

En un nuevo giro, aparece un joven, Rubén, que es reprimido por sus propios padres en una larga enumeración de órdenes, de una agresión sutil hasta la violencia evidente. Los padres le dicen, por ejemplo:

¹⁵⁰ Como en la célebre frase del asesor de inteligencia Cayo Bermúdez refiriéndose al Perú en la novela *Conversación en La Catedral* (1969), de Mario Vargas Llosa: «Aquí cambian las personas, teniente, nunca las cosas».

Rubén no faltes al catecismo, / Rubén amárate el zapato, / Rubén haz las tareas... / Rubén no digas *yanquis go home*, / Rubén no ataques a los profesores / Rubén no admires al Che Guevara... / Rubén no dejes que te disparen, / Rubén no sangres, Rubén no caigas / Rubén no mueras, / Rubén no vivas, / Rubén no mueras, / Rubén no vivas (30).

Así, hasta la familia como núcleo de la sociedad ejerce un poder represivo, con valores conservadores ligados a la Iglesia, el sistema educativo y las órdenes del gobierno. Se construye la idea de que es un sistema completo el que mantiene la injusticia. Más adelante, de forma más evidente, se representa una disputa política en los más altos sectores del poder. El Presidente dialoga con sus copartidarios ofreciendo propuestas en beneficio de la educación y para la redistribución de la riqueza, mientras sus copartidarios objetan que eso no agrada al gobierno estadounidense, y van tergiversando sus ideas, hasta que asesinan al Presidente. El imperialismo es ejercido por los propios políticos peruanos.

Entonces, la Revolución se enfrenta a la Policía en un partido de fútbol, presentado con ironía con empresas transnacionales como auspiciadores de este, en lo que consideramos una crítica a la cultura de masas. De acuerdo con las acotaciones, «Cada vez que la Revolución triunfa, Réferi interviene en la lucha para dominarla» (Cuatrotablas 1973, 31). Tras esta pelea, los actores recuerdan el ascenso al poder del general Velasco Alvarado, recuerdan sus medidas nacionalizando el petróleo y citan a coro fragmentos de uno de sus mensajes a la nación: «Con los puños y las armas / nos iremos a luchar / por un mundo diferente / donde el hombre pueda ser / libre y sano / y pueda y pueda comer» (Cuatrotablas 1973, 32).

Interpretamos esto como una demostración de fe en el gobierno de Velasco, que estaba en el poder al momento de escribirse el libreto y, como se ha mencionado, planteó una serie de reformas sociales y obtuvo la aprobación de intelectuales de izquierda. Sin embargo, no se trata de un apoyo demagógico pues no se le ensalza de manera gloriosa, y las operaciones ideológicas en la obra no se desarrollan a modo de loa. La canción final, «Oye», revela esta esperanza con toques de proselitismo hacia una revolución: «Oye, yo que he visto la tristeza de tus ojos, / Oye, tú que sabes de la angustia y del engaño, / yo te

invito a que luches por el hombre / despojado de tus sueños y tu vida...» (Cuatrotablas 1973, 32).

Si bien podemos apreciar la mirada hacia un pasado idílico antes de la llegada de los españoles, la denuncia principal de la pieza es a la injusticia como sistema, en una reivindicación histórica de los sujetos subordinados, aunque sin reivindicar a las mujeres, en un enfoque ortodoxo de clase. Esto es muy similar a una de las metáforas del Perú que planteaba Portocarrero (2007), metáfora que concibe al Perú como una cultura saqueada y explotada por los conquistadores, que después fue dominada por el gran capital extranjero. Así, la mirada hacia la independencia no es relevante porque no se considera que se haya conseguido una independencia real.

5.2.3. Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo, *reivindicación afroperuana*

En una línea estética similar, encontramos un espectáculo que muestra las reivindicaciones étnicas propias de la década de 1970, en este caso, representando a los afroperuanos. Se trata de *Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo* (en Kapsoli 2019, original de 1975), pieza de danza a cargo del grupo Perú Negro, asociación cultural fundada en 1969 por exintegrantes del Teatro y Danzas Negras del Perú de Victoria Santa Cruz, expertos en música. Esta obra se basa en el libro de Kapsoli, *Sublevaciones de esclavos en el Perú* (1975), cuya portada fue ilustrada por un escritor afroperuano emblemático, Antonio Gálvez Ronceros.

Así, en la puesta, se combina música del poeta César Calvo, director de arte, con la dirección de Ronaldo Campos, en un espectáculo que reinventa versos para narrar poéticamente la rebelión y la situación afroperuana. La obra evade los detalles particulares con mirada épica, y se enfoca en la lucha entre los esclavos y la autoridad virreinal. A la vez, el trabajo escénico desarrolla coreografías a partir de danzas tradicionales afroperuanas, que aun en la década de 1970 eran poco consideradas dentro del folclore nacional y mucho menos valoradas estéticamente en su real dimensión.

La pieza se divide en quince cuadros donde se combinan coplas, canciones, danzas y textos. El primero reinventa el poema del mismo Calvo, «De España nos llegó Cristo», convertido en una canción popular, para incluir al afroperuano Lorenzo Mombo, quien

organizó una revuelta contra el orden virreinal en 1768. Destacamos el segundo cuadro, que representa una imagen de lo afroperuano:

Nací de la soledad / que fecundó la verdad / mi madre fue soledad / y mi padre libertad // Las tumbas de los amos eran blancas / rodeadas de jardines y de luz / pero nosotros preferimos vivir. // Las tumbas eran bellas / Más bellas que las casas / Coloreadas de azul. // Pero nosotros preferimos vivir / Pero nosotros elegimos vivir // Soy mi propio antepasado, / La tierra que me negaron / Soy el sol sobre los campos / Soy Lorenzo Mombo, esclavo. // Soy el machete afilado. / Soy la sangre, soy el canto. / Dueño de nada y del llanto. / Soy Lorenzo Mombo, alzado (Kapsoli 2019, 94-95).

En los primeros versos encontramos una gran diferencia con las reivindicaciones de otros grupos afrodescendientes. La mención a «nacer de la soledad», y en el verso «Soy mi propio antepasado» propone que la colonización les ha arrebatado sus raíces africanas. Esto se reafirma en el tercer cuadro, «Recuerdo primero», cuando la voz del propio Mombo dice «No conocí a mis dioses, ni a mis padres» (Kapsoli 2019, 95). Esto es contrario a lo proclamado en la música y en la poesía vinculada al movimiento rastafari en Jamaica o a la canción popular brasileña, que destacan la unidad africana, y su identidad africana particular. En líneas generales, se ha perdido la historia de la migración africana, en el sentido de que no se conoce el origen de los africanos traídos al Perú.

Más adelante, la mención a la belleza de las tumbas por ser blancas es una ironía, en un juego subversivo donde el sujeto afroperuano se destaca por su capacidad de soportar la injusticia al ser «La tierra que me negaron», de lucha con «Soy el machete afilado», y emplea la expresión «Soy la sangre, soy el canto» para justificar el alzamiento de Mombo.

Asimismo, la rebelión afroperuana se enlaza con la indígena en el cuarto cuadro, «Inga», cuya letra se ha perdido, pero, recuerda Kapsoli (2019), «debe referirse a la muerte del Inca Atahualpa» (Kapsoli 2019, 96). Los sujetos subordinados aparecen hermanados en sus reclamos, pese a que la historia narra específicamente la sublevación de Mombo.

Los siguientes cuadros son más descriptivos y se detienen en detalles particulares de la revuelta, hasta el decimotercero, «Ya murió Lorenzo Mombo». En un juego de elementos

cristianos, el decimocuarto es «La resurrección»: «Así resucitamos / Al tercer día de los sufrimientos hemos resucitado. / Nadie pudo vencer nuestra alegría / Hemos resucitado. / Ahora somos nuevamente libres» (Kapsoli 2019, 100). El decimoquinto acto, el final, es una danza donde un toro, que simboliza a España, se va, en una alegoría de la despedida y a la libertad, en clave con el poema de Calvo, que reza «Y navegando hasta España / El toro bravo se fue».

De esta manera, una pieza de danza, con libertades estéticas, alcanza a narrar con elementos populares una sublevación con elementos didácticos, pero donde lo relevante es la estética afroperuana. La combinación de elementos permite esta subversión de sentidos donde lo afroperuano puede expresarse plenamente de múltiples maneras, no solo como reivindicación histórica sino asimismo del presente, como una cultura viva. Esta puesta es muy destacable, ya que es símbolo de un cambio trascendental no solo en las artes escénicas, sino en la comprensión del mestizaje y las identidades en el Perú. Esto podrá apreciarse en puestas analizadas al final de este capítulo.

Por otro lado, es significativo que, por más que se cuestione la exclusión a los afroperuanos, no se critique a la república peruana propiamente, sino al origen del colonialismo: la esclavitud a manos de los europeos, en una mirada anticolonial que comparte con *Oye*.

5.2.4. Teatro didáctico conservador

De igual manera, en este periodo encontramos piezas sobre la independencia en teatro de texto donde se aprecian ya detalles novedosos. Por ejemplo, *José Olaya: teatro didáctico, en un acto* (1972), de Edgardo Pérez Luna, Primer Premio del XII Concurso Nacional de Obras de Teatro Escolar del Teatro Universitario de San Marcos. La obra muestra elementos de dramaturgia contemporánea, detallados en las acotaciones, como el uso de tres decorados en escena al mismo tiempo, mientras la acción cambia de decorado por la luz, marcando elipsis o juegos temporales.

Al inicio, José Olaya, de quien ya referimos fue un héroe patriota nacido en una familia de pescadores, aparece como un joven sin preocupaciones enamorado de su novia. Le miente a su madre Melchora en algo anodino al decirle que no sabe dónde está la red de

su hermano, y esta le dice «Mentir es más grave de lo que supones» (Pérez Luna 4). Olaya no parece estar muy enterado de las noticias de la guerra, distraído en su relación amorosa, pero los diálogos van anunciando que los generales españoles Canterac y Valdez han tomado Lima, y el brigadier Rodil ejerce como gobernador de la ciudad. Sus hermanos sí están enterados, pero no desean participar directamente, aunque simpatizan con los patriotas. Así, cada personaje actúa según sus propias ideas, no está determinado por valores de etnia o clase. Apreciamos esto de manera más clara en la familia Olaya, pues está marcada por una tradición. Cecilio, hermano de José, quiere poner una tienda cuando acabe la guerra, pero los demás se oponen. «Pertenece al mar», afirma José, recordando su herencia como pescadores.

Después de un cambio de decorado, se revela que el espía Manuel Llanos ha descubierto un plan entre el presidente Riva-Agüero y La Serna para expulsar a Sucre y a Bolívar de la ciudad. Olaya debe enviar una carta por mar avisando de estos planes a las tropas patriotas al otro lado de la ciudad. En otro giro interesante, el patriotismo y los ideales nobles son propios de las clases populares, no de las autoridades. Y Olaya deja la pasión por su novia para entregarse a una causa mayor de la que parecía no estar informado, la independencia.

En el último cambio de decorado, Olaya ha sido capturado por Rodil y sufre torturas, pero, cuando este lo acusa de traidor, responde estoico «Soy un peruano» (Pérez Luna 12). Cuando Rodil le dice que la escarapela que porta lo incrimina, Olaya exalta el símbolo diciendo «Esta es la bandera de mi patria» (Pérez Luna 12). A su vez, es muy significativo el insulto de Rodil, «Cholo insensato», (Pérez Luna 12). Como vimos antes, el término *cholo* es muy ambiguo y puede ser un saludo cordial como un gran insulto, como en esta pieza, y, en líneas generales, se refiere a los mestizos de rasgos andinos. Es relevante que ya se utilice de manera más común como insulto racista.

Nos detendremos en este punto, pues estos diálogos defienden la idea de peruanidad basada en símbolos, pero, por el otro lado, el insulto de Rodil se construye en la categoría de blanco-extranjero contra la del mestizo-peruano, estando la heroicidad en el peruano. Además, otra vez apreciamos al héroe derrotado pero digno. El trasvase de categoría es asimismo relevante, pues la historia afirma que José Olaya era afrodescendiente, pero dadas

las circunstancias de la narración, pareciera o que el autor ignoraba ese detalle, o que mezcló ambas etnicidades al ser ambas subordinadas.

Volviendo a la obra, al final, Melchora fuera de escena le dice a Olaya que «Ni el trabajo ni la riqueza, ni la felicidad, ni la vida misma, valen nada si no la iluminan la pureza de tus actos, la honestidad de tu conducta, el valor frente a la adversidad y, sobre todo, tu fe» (Pérez Luna 13). Olaya alcanza a escucharla y contesta «No lo he olvidado, madre» (Pérez Luna 13). Apreciamos aquí valores que van más allá de lo patriótico, en un plano ético por un lado y familiar por el otro, en contrapunto con la tradición de ser hombres de mar. Así, la identidad de los personajes patriotas está más definida por sus propias personalidades que por valores abstractos. Del mismo modo, la religiosidad está del lado del héroe mestizo-peruano, de una forma más popular e íntima que en las piezas del siglo XIX.

A su vez, consideramos que se produce un nuevo conflicto después de la muerte de Olaya, pues las acotaciones proponen que a esta le sigan los compases del «Concierto de Aranjuez», popular composición académica del español Joaquín Rodrigo —curiosamente, muy posterior a la época de Olaya—, como si la responsable de su muerte fuera España, a la vez que reconciliándose con ese país al incorporar una melodía de este a la despedida del héroe peruano.

Una pieza que contrasta enormemente con la anterior es *El sacrificio de Olaya. Drama histórico en tres actos* (1979), de Tomás Baca. La obra, dirigida a niños, tiene un propósito didáctico y propagandístico de valores patrióticos vacíos, con elementos neoclasicistas, muy similar a las de la década de 1820. La acción se inicia en un aula de clases con un maestro vertical sobre los alumnos, que dice «gloria a esos valientes mártires de nuestra emancipación... loor a sus libertadores... todo lo sacrificaron para conseguir el sagrado ideal de libertad... todo por la Patria... la Patria... he allí la meta y el blanco anhelado de sus ansias» (Baca 1). Un niño, Bedel, responde «Señor maestro: Nosotros amamos así a nuestro Perú» (Baca 1), y otro estudiante, Carlitos, añade «Señor, cuéntenos otra cosita... algo de esos valientes... Ud. cuenta tan bonito y a nosotros nos gusta tanto» (Baca 1). Creemos que en estos diálogos se reafirman tanto el caudillismo como la verticalidad en general, pues la clase siempre se subordina totalmente ante una autoridad,

en la idea de que primero vienen los héroes, después el maestro, y solo al final los alumnos en mera calidad de oyentes.

A continuación, se presentan dos personajes en clave neoclasicista, el Tiempo personificado y el año 1823, que abre un libro y hace entrar a Sucre y a Riquero a escena. Este Riquero podría referirse al personaje histórico José Antonio Riquero, líder de una montonera organizada en Huarochirí en 1821. Sería la primera vez que aparece un montonero como personaje, así sea secundario. Volviendo a la acción, Sucre le encarga encontrar a un patriota leal para que entregue una carta. Las elipsis marcan los cambios de acto y son dictadas por el año 1823.

En el Acto II, Olaya acepta la misión de llevar la carta a nado, y le dice a su hermano «Hay amores, Cecilio, que no tienen igual sobre la tierra, amores que al hombre lo espiritualizan, que lo subliman y lo llevan al peligro. Ese es el amor a la Patria» (Baca 4). De nuevo, el patriotismo abstracto es la única identidad visible de los personajes.

Mientras, en el Acto III, Olaya ha sido apresado por las fuerzas de Rodil, pero no delata a los patriotas pese a que lo amenazan con torturarlo y asesinarlo. Cuando finalmente Rodil lo manda a ejecutar, Olaya dice «Traidor no, patriota, pobre español, no sabe con quién trata» (Baca 5). Y poco antes de ser asesinado, afirma «Quisiera tener mil vidas y con gusto las daría por mi Patria» (Baca 5). Propone con virulencia una confrontación con España y presenta un personaje del pueblo sin problematizar su condición mestiza.

En ese sentido, la obra se asemeja más a las primeras piezas sobre la independencia, y ya no parece coincidencia que las obras del siglo XX con más elementos neoclasicistas tengan valores ideológicos similares a las de 1820. En el caso del teatro sobre la independencia del Perú, la estética influye en la ideología de un texto.

El Tiempo cierra el texto con un consejo didáctico y propagandístico: «Inspiraos en vuestro compatriota y que siempre aprovechéis el tiempo» (Baca 5). Carlitos responde reafirmando lo dicho, asumiéndolo como verdad: «Gracias por vuestros consejos. Los niños de este Centro Educacional seremos mañana hombres e inspirados en el amor a la Patria os prometemos ser dignos de nuestros héroes» (Baca 5). Vemos aquí que se ha consolidado una nueva propaganda, que se ejerce desde la escuela, poniendo de realce el valor ejemplar de héroes cotidianos, para mantener antiguos sentidos comunes sobre la república y la

peruanidad. Este propósito didáctico del teatro escolar revela una ideología conservadora. A diferencia de la pieza de Valcárcel, los personajes de esta obra no desarrollan personajes ni matices.

5.2.5. *Tiempos que se mezclan. La dramaturgia histórica de Sergio Arrau*

Otro punto de vista diferente, producto de su dramaturgia que subvierte elementos realistas, es el de Sergio Arrau (Santiago de Chile, 1928 – Lima 2017). Arrau desarrolló una exitosa carrera como dramaturgo, investigador teatral y docente en el Perú y Chile, países de donde debió salir exiliado. Se reconocen sus aportes a la teoría del teatro, y en sus obras puede verse un manejo de elementos que renovaron las artes escénicas peruanas. Su *Tríptico de Túpac Amaru* (2007), no es una continuidad histórica ni de personajes, sino más bien de exploraciones temáticas y escénicas alrededor de la figura de este personaje y su entorno, como Micaela Bastidas, y exploraciones con personajes de otras épocas.

La primera pieza es *El grito de la serpiente* (1980), en la cual tres actores y dos actrices representan a varios personajes, no necesariamente a los mismos, en un ejercicio coral. A su vez, el texto no incluye acotaciones sobre vestuario o escenografía. Se ubica en el tiempo presente por la caracterización de personas contemporáneas que hacen los actores, y su uso de elementos como una cesta de picnic o narraciones propias de encuentros de boxeo. Para el tiempo pasado, los personajes utilizan un traje y un sombrero asociados a la imagen del líder rebelde, que se colocan y quitan para marcar cuándo está hablando él.

La obra no tiene conflicto principal, solo cuenta la historia de Túpac Amaru II. Algunos de los diálogos explican detalles puntuales, como cuando se detalla el significado en quechua del nombre Túpac Amaru, «Serpiente Centellante o Resplandeciente» (Arrau 319). Sin embargo, el propósito principal de la pieza no es ser didáctica. La obra reflexiona sobre la revuelta de Túpac Amaru II en el tiempo presente, mientras recrea diferentes versiones de la revuelta. En ocasiones, incluso, rompe la cuarta pared y la convención de la ficción. Por ejemplo, la Actriz 2 baila y menciona que la revuelta ocurrió en «El Siglo de las Luces», a lo que responde el Actor 1, mirando hacia arriba «No hay muchas, que digamos», mientras el Actor 3 añade «Es que el teatro está mal equipado» (Arrau 318).

De igual modo, la pieza desarrolla las contradicciones del episodio histórico y construye una reflexión abierta en una puesta bastante flexible. Sobre la figura del líder rebelde, presenta varias versiones, donde se le elogia y critica. Así, de él se dice que era pobre y rico, mestizo orgulloso e indígena, un político que deseaba volver al pasado incaico y un líder que quería libertad para todos. Esto es, el héroe descarnado, la figura pública sujeta a infinitas interpretaciones, muy distinto a la épica neoclasicista o de propósito didáctico.

Un detalle relevante es cuando el visitador Areche le ofrece al líder rebelde darle una muerte rápida y perdonar a su familia si firma una carta donde pida a sus tropas que se rindan, y este responde «Por mi familia lo haría sin vacilar. Pero no puedo renegar de esta lucha de liberación» (Arrau 342). Esta es una épica diferente a la neoclasicista, pues muestra una consideración humana por sus seres queridos, consideración que supera para inmolarlos e inmolarlos por la rebelión.

A su vez, el papel de Micaela Bastidas es relevante, aunque sobre ella no se problematice demasiado. Por ejemplo, se menciona que es lugarteniente y a menudo inspiradora de su pareja (Arrau 327). Sin embargo, su figura coge importancia a la mitad de la obra cuando su personaje coge nombre propio, y argumenta sobre sus convicciones frente a otra indígena noble, Tomasa Titu, diciéndole que dedica su vida a la rebelión «no sólo porque la encabeza mi marido, no. Dices que no me dedico a mis hijos y yo creo que nunca lo hice más que ahora» (Arrau 329), en alusión a que lucha por el futuro. Bastidas carga con los momentos dramáticos más intensos y serios, que contrastan con la actitud de los personajes variables contemporáneos. Micaela es la ficción del pasado.

Al ser capturada e interrogada, Bastidas asegura a un obispo ser la sombra de su pareja, y que «Jamás podré arrepentirme de haber estado de Túpac Amaru» (Arrau 343), por lo cual se le condena a muerte. No creemos, sin embargo, que esto sea por una posición de subordinación como las vistas anteriormente, sino por el idealismo individual que defiende Bastidas.

Pese al punto de vista de la obra, que revisa las diferentes aristas del líder rebelde, su pareja y la revuelta en sí, el final reivindica a Túpac Amaru II, cuando los actores deciden que la mejor manera de contar su muerte es recurrir a las palabras de un testigo, y

citan un documento oficial de la época, para después recitar un poema elegíaco de Alejandro Romualdo, «Canto Coral a Túpac Amaru, que es libertad» (1958).

La segunda obra, *Ella se llama Micaela* (1981), combina tres tiempos y tres personajes diferentes. Una actriz interpreta a Micaela Hernández, una mujer del tiempo presente, a Micaela Bastidas y a Micaela Villegas¹⁵¹, amante mestiza de Manuel de Amat y Junyet, virrey del Perú entre 1761 y 1776 —es decir, no enfrentó a Túpac Amaru II pero compartieron escenario político—. Mientras, un actor representa al virrey y al empresario contemporáneo Manuel Catalá, y otro actor a Túpac Amaru II y al sindicalista José Ramos, en juegos simétricos. Aunque la escenografía es básicamente del presente, el tránsito de una a época a otra se da mediante juegos de luz, con ambientaciones particulares para cada tiempo, que pueden entremezclarse.

A diferencia de la pieza anterior, sí existe un conflicto concreto: Hernández intenta descubrir su identidad, al sentirse heredera de las otras dos Micaelas. La obra se inicia con Hernández mirándose al espejo, diciendo «¿Quién soy...? ¿Soy yo... o ellas? ¿Y cuál de ellas soy?» (Arrau 355). Hernández revela que ha sido actriz como Villegas, y al recordar su juventud se convierte en Villegas. Seduce al virrey, quien va a combatir una revuelta indígena, y logra manipularlo para que le lleve agua en una lucha de poder íntima. El virrey le pide que no haga alarde de su relación, pues además de ser casado, la suya es una relación interétnica. Villegas responde «como no soy más que una... concubina... una sirvienta... una chola... ¡No me toques! ¡Por mi culpa se debilita en el Perú la autoridad del Rey, ¿no es así?» (Arrau 367).

Posteriormente, se convierte en Bastidas al mirar un cuadro de ella, y su relación con Túpac Amaru II es armónica, apoyándolo. Este le da el cargo de organizadora económica de la revolución. Más adelante, se mezclan incluso los tiempos de Villegas y Bastidas, cuando la actriz se encuentra con Túpac Amaru II y lo lleva frente al virrey. El encuentro con Amat es negativo para el líder rebelde, cuando este intenta defender su origen noble inca y el virrey le responde «¡Bah! Esa es historia vieja y cancelada, muerta y

¹⁵¹ Micaela Villegas (Lima, 1748 – 1819). Popular actriz y cantante a mediados del siglo XVIII. De origen humilde y apariencia mestiza, se hizo muy popular como artista escénica, pero sobre todo por su romance con el virrey. Casi un mito popular en el Perú, sobre ella se han realizado dos miniseries.

sepultada». Túpac Amaru II responde «No. La sangre y el sentimiento siguen vivos» (Arrau 379).

Por otro lado, Hernández recibe la visita primero del empresario Manuel, quien es su amante. Este ha descubierto que Hernández tiene otro amante, que también llega a su casa. Es el sindicalista José, quien había trabajado en la fábrica de Manuel. Se revela asimismo que Hernández recibía dinero de Manuel y lo entregaba a José, en un guiño a la condición de administradora económica de Bastidas. A su vez, se sugiere que José pertenece a un grupo terrorista¹⁵². José defiende la legitimidad de sus ideales políticos mientras Manuel los critica como arcaísmos, en una simetría de dominante-subordinado idéntica al encuentro entre el virrey y Túpac Amaru II.

Apreciamos otras simetrías. Por ejemplo, cuando Hernández es despreciada por Manuel al igual que Villegas por el virrey, dejándolas embarazadas. En el caso de Villegas, este se va del Perú sabiendo que los poderes políticos y eclesiásticos, además de los chismes, serían una grave amenaza para ella una vez el virrey se fuera. Por otro lado, no hay crítica a la actitud de Túpac Amaru II, mientras José sí la abandona para huir, no se sabe si de las fuerzas del orden o de sus propios compañeros de armas.

La reivindicación de la mujer llega con Hernández, quien afirma que el hijo que lleva es solo suyo, sin pedir nada a sus amantes, diciendo «Porque si no hay amor... es preferible quedarse sola» (Arrau 384). Incluso llega a destruir un cheque de Manuel por pura dignidad. Finalmente, Hernández no alcanza a resolver a cuál de esas mujeres se parece más, ni quién es.

Consideramos que la obra plantea matices particulares de la violencia contra la mujer y la figura del hombre ausente y la opinión pública que la cuestiona, reclamando mayor consideración al papel que tienen en la sociedad. En esta denuncia, Bastidas y, en general, lo vinculado a lo indígena, quedan indemnes.

La tercera pieza, *Sin otro delito que ser su hijo* (1982), se asemeja más a la primera, con dos actrices y tres actores que representan varios papeles en el presente, mientras un

¹⁵² La versión publicada de esta obra es de 2007, tras varias revisiones y cambios del autor. Esto es porque, si bien la pieza está fechada en 1981, está ambientada en 1992. En 1981 ya había iniciado sus acciones armadas el PCP – Sendero Luminoso, pero la obra incluye detalles como los ataques terroristas a Lima, más cercanos al año en que se ambienta.

actor representa a Fernando Túpac Amaru, hijo del líder rebelde y Micaela Bastidas, quien fue condenado al exilio pese a ser un niño durante los años de la revuelta. Los juegos de los actores cuentan esta historia brevemente, con cierta compasión, pero también con detalles de humor. Cuentan que un hermano de Fernando murió en el destierro en un naufragio, mientras que Fernando se entregó a las autoridades en vez de escapar. Aseguran que lo hizo porque nunca tuvo madurez suficiente, con sus padres ausentes, y aun en su adolescencia no podía tomar decisiones. A Fernando Túpac Amaru se le representa sumiso, temeroso y quejumbroso en una prisión.

Un detalle relevante es que un Interrogador acosa a joven quien asegura no ser culpable de ningún delito, y se da a entender que es el padre del joven el inculpado de algo. Si bien esto contextualiza a Fernando, también se refiere a la carga que representa ser hijo de un padre condenado, y, quizá de manera más indirecta, a los hijos de los militantes en la violencia política en esa infausta década para el Perú que fue la 1980.

Micaela Bastidas visita metafóricamente a Fernando para darle aliento, y la acción la sigue a ella hasta su ejecución. Personajes virreinales la insultan, en la misma línea que el virrey en *El grito de la serpiente*. Por ejemplo, una Damita critica el escupitajo que Bastidas le dio a su verdugo, cuando opina que «Alguien que hace tal inmundicia no parece mujer», mientras un oidor se suma al cargamontón con el comentario «India tenía que ser» (Arrau 418).

Ante este recuerdo de los vejámenes que sufrió Bastidas, los actores le ofrecen a Fernando que sea el héroe que nunca pudo ser. Este responde, abúlico, «Soy un Túpac Amaru, sí, quiéranlo o no. Pero un débil Túpac Amaru que no merece tal nombre» (Arrau 420). Los actores lo llevan como a Prometeo, encadenado por entregar el secreto del fuego a los mortales. Quizá sea una alusión a su padre, y que este mostró que era posible obtener la independencia.

Fernando empieza a sentirse poderoso y va convirtiéndose en su padre, hasta que reflexiona «¡Yo no soy José Gabriel Túpac Amaru! Soy el mísero y desdichado Fernando. ¿Por qué estoy aquí atado, pagando culpas de otros?» (Arrau 423). Los actores, en papeles de indígenas, recitan versos de Neruda —del *Canto general* (1950)— para animarlo, como estos: «Túpac Amaru, sol vencido, / desde tu gloria desgarrada / sube como el sol en el mar

/ una luz desapercibida» (Arrau 425). Posteriormente, leen un documento que se afirma es del Archivo de Indias, donde el doctor Francisco José de Rivas y Peralta asegura que Fernando murió de hipocondría melancólica, a lo que un actor aclara diciendo que murió de tristeza. Los actores, ya sin representar a indígenas, se preguntan cómo salvarlo, hasta que el Actor 1 concluye que es imposible, y afirma: «Solo somos actores» (Arrau 427), y salen de escena, en el final de la obra.

Las múltiples interpretaciones de la obra, sin embargo, se desarrollan en un contexto más universal y abierto que las otras piezas sobre la independencia que hemos abordado en esta tesis. La idea central no busca la identidad al Perú, ni siquiera reivindica la rebelión de Túpac Amaru II y Bastidas, sino que desarrolla un conflicto alrededor de un personaje como Fernando. En ese sentido, se parece más a *Prudonena* de Oviedo, aunque con menos énfasis en las transformaciones del protagonista y más en la carga que lleva, de la cual no puede escapar.

Años después saldría a la luz un antimonólogo de Arrau, *La libertadora del libertador* (1989), donde no apreciamos elementos contextuales salvo porque la protagonista, Manuela Sáenz, amante de Simón Bolívar, es una vendedora ambulante, como eran decenas de miles de peruanas en la década de 1980 ante la grave crisis económica. Se trata de un antimonólogo, pues Manuela interactúa con el público y rompe las temporalidades, presentándose en su juventud, en su vejez y en el tiempo presente. Mediante frases atribuibles a una vendedora ambulante, hace estos saltos de contexto, como en el inicio, cuando dice a alguien del público intentando venderle unas conservas «No crea que lo estoy engañando, Manuela Sáenz es incapaz de engañar. Nunca lo he hecho con nadie... salvo con mi marido, claro // Que me perdone Dios, pero es que es un gringo tan soso... y tan sonso» (Arrau 38).

La picardía y el humor dan textura a la trama cuando habla de momentos dolorosos. Asimismo, la acotación inicial sugiere que el papel lo interprete una actriz que sepa tocar guitarra para desarrollar momentos musicales. Con este ludismo, cuenta su historia desde su niñez. Por ejemplo, recuerda que su padre no se casó con su madre y que también se llamaba Simón. Cuando le toca describir a Bolívar, lo hace con la mirada de una enamorada, sin grandiosidades épicas «Cuarenta años, aunque parecía de cincuenta, flaco y

menudo. ¡Y con esos ojos de caballo árabe! Se llamaba Simón, como mi padre, ¡maldita sea!... Y era un Dios, un pequeño Dios que llegaba a libertarnos» (Arrau 39). Así, humaniza al libertador.

Sobre las complicaciones de su relación, Manuela no critica a Bolívar, solo narra situaciones que reflejan los prejuicios que la complicaban. Por ejemplo, cuando narra sus conversaciones con dos mujeres nobles con nombres paródicos: la marquesa de Torre Tagle y Calentura Escondida, y la duquesa de Baquíjano y Arrugash Benditash, siendo apellidos de criollos famosos —el presidente José Bernardo de Tagle y el oidor José Baquíjano y Carrillo—, siendo el otro apellido de la duquesa, como su forma de hablar, escrita como una caricatura del acento español peninsular. Ambas condenan a Micaela por serle infiel a su esposo, el anteriormente mencionado inglés James Thorne.

Más adelante, interactúa con mitos sobre su vida. Niega que haya intentado suicidarse al saber que Bolívar había muerto en el exilio, y cuenta que se retiró voluntariamente al pueblo de Paita, en la costa norte del Perú. En un quiebre de temporalidad, afirma que no tiene futuro, solo pasado. Entonces narra que se le apareció un Bolívar joven cuando ella ya era mayor, es decir, su espectro, y recuerda que ella murió de difteria en 1859.

Asimismo, busca las cartas de amor de Bolívar en un cofre, pero al mostrarlo al público, está vacío. Dice que las misivas se perdieron en una fumigación, con un toque de humor agrio. La pieza termina con Manuela insistiendo en vender sus conservas: «Me estoy yendo... Me voy... ¡Me voy! (*Desaparece*)» (Arrau 49).

Este texto sencillo encierra, no obstante, una perspectiva femenina poco vista antes en el teatro peruano. Manuela Sáenz no es presentada como una víctima y, pese a que narra sus contratiempos, lo hace con humor, desde un punto de vista íntimo y no subordinado al papel histórico que se le ha asignado.

A su vez, como en *Ella se llama Micaela*, vincula al personaje histórico con una mujer común de su tiempo. Este punto de vista contra el estereotipo de la mujer dramática, sufrida y necesitada, no se verá en muchísimos años en el teatro peruano sobre la independencia.

Resaltamos que este vínculo entre las acciones en el tiempo presente con el tiempo de la independencia, ya visto en el *Oye* de Cuatrotablas y recurrente en las piezas históricas de Arrau, será un recurso frecuente en las décadas de 1980 y 1990.

5.3. TEATRO DURANTE EL CONFLICTO ARMADO INTERNO

5.3.1. *Años de incertidumbre*

Cuando asume la presidencia el general Francisco Morales Bermúdez, la dictadura militar cambió su tendencia inicial por una política más conservadora. La reforma agraria no se dio con el éxito esperado y los numerosos grupos socialistas fueron fragmentándose cada vez más. El descontento social tendría nuevas formas. Más adelante, en 1980 el Perú no solo volvió a la democracia, también dio el derecho a voto universal a los analfabetos en español por primera vez en su historia. No obstante, ese mismo año, la organización terrorista de tendencia maoísta PCP del Perú - Sendero Luminoso inició acciones armadas, con lo cual comenzaría el conflicto armado interno.

De acuerdo con la Comisión de la Verdad y la Reconciliación Nacional (CVR, 2004), los primeros años del conflicto fueron de intensidad creciente mientras se expandía en áreas rurales de los Andes, en especial por la región de Ayacucho, donde se inició. En 1983 las Fuerzas Armadas tomaron el control de la guerra sin rendir cuentas a las fuerzas civiles, con lo cual la cantidad de muertos aumentó sustancialmente. Posteriormente entraron en acción otro grupo terrorista, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, de tendencia de izquierda guerrillera, y las rondas campesinas organizadas por las Fuerzas Armadas.

En la segunda mitad de los años 1980 la violencia se generalizó en todo el país. Ciudades como Lima sufrían atentados terroristas cada semana, mientras comunidades indígenas enteras en la Amazonía eran capturadas por terroristas. Muchas provincias quedaron en estado de emergencia, lo cual suspendía todos los derechos constitucionales de los ciudadanos. Todo esto en un contexto de hiperinflación galopante.

En la producción teatral, esta dolorosa década de 1980 vio la aparición de decenas de montajes que trabajaron temas de memoria, migración, identidad, mitos y cultura popular, enfrentándose tanto al terrorismo como a la represión. Estos montajes eran de texto como de creación colectiva, muchos de ellos de nuevas compañías de teatro de grupo, como Vichama Teatro, la Gran Marcha de los Muñeones y otras doscientas agrupaciones a nivel nacional. En muchos casos, los elencos fueron conformados por personas cuya única formación artística fue pertenecer a estos, en su mayoría migrantes o hijos de migrantes de provincia, con nuevos puntos de vista y una mirada de clase muy diferente.

Villagómez (2017) hace un recuento del teatro sobre el conflicto armado interno. Destaca obras de creación colectiva que denuncian la represión del Estado, como *Amén* (1981), de Juan Rivera Saavedra y Alondra Grupo Teatro, o *Cadáveres de la guerra* (1988) del Grupo Yawar Soncco. Afirma que

Desde 1965 hasta el 2005 se han estrenado en el Perú, un total de 51 obras de teatro cuyo contenido de sus argumentos tratan el problema de la violencia política. Y en la dos cruciales décadas de 1980 al 2000, se llegaron a estrenar 32 nuevas obras (el 62% de la producción total), lo cual evidencia que en los tiempos más sombríos, en los tiempos de guerra, los teatristas peruanos siguieron produciendo para darnos el testimonio de lo que piensan y sienten en estos tiempos duros que les tocó vivir. La violencia política se expresó en la temática del teatro peruano, por varias razones: los elencos y grupos de teatro estaban integrados por jóvenes que en su mayoría pertenecían a los sectores medios y pobres de la ciudad y el campo, por lo tanto eran agrupaciones muy sensibles y críticos a la vez, de mucha imaginación y entrega en su desempeño artístico, habían encontrado en el teatro no sólo una forma de expresión de su imaginario y sus ideas, sino también un modo de vida y de subsistencia (Villagómez, s/n).

Seguimos a Villagómez en que los creadores teatrales sobre el conflicto armado interno tuvieron miradas muy diferentes en el campo ideológico, con distintas posiciones sobre los contendientes en guerra. Sin embargo, la mayoría de las piezas tienen como característica común la incertidumbre y la falta de información sobre lo que ocurría.

Para Robles-Moreno (2018), este teatro sobre la violencia «se debate entre el impulso de denunciar los excesos cometidos sobre el cuerpo y el riesgo de reiterar esa misma violencia en el escenario imaginado en el texto literario» (325). Así, considera que las piezas sobre el conflicto armado interno, al momento de ser representados, son, en su mayoría, ejercicios de denuncia, pero también de memoria.

5.3.2. El caballo del libertador. *El terror obliga a replantear el país desde su origen republicano*

En 1986, Alfonso Santistevan (Arequipa, 1955) trabaja un relato suyo con dos actores, José Enrique Mavila y Martiza Gutti, para desarrollar un texto teatral. El resultado fue *El caballo del Libertador* (2009, original de 1986), que se ambienta en su difícil e incierto contexto, pero apoyándose en la figura de Simón Bolívar y el nacimiento de la república. Destacamos que Santistevan es asimismo actor, profesor, director y guionista de productos audiovisuales, y como dramaturgo ha escrito dos piezas más, ambas con contenido de memoria. En su juventud fue parte del Teatro Nacional Popular organizado por el gobierno de Velasco Alvarado, y más adelante colaboró con el grupo de teatro colectivo Cuatrotablas en la década de 1980.

Para Luque (2018), el teatro de Santistevan es un ejemplo de reflexión sobre el Perú, en obras que intentan imaginar un futuro mejor, pero esta utopía se enfrenta a los problemas del país, y considera que esta preocupación «se plantea haciendo énfasis en la perspectiva subjetiva de sus protagonistas, lo cual le permite precisamente trascender la inmediatez del testimonio y lo esquemático (y manipulador) del teatro de tesis» (248).

En la obra, un Profesor anciano e ilustrado recibe en su casa en el centro de Lima a Lucha, una prostituta joven, embarazada y analfabeta, en medio de constantes cortes de electricidad, explosiones por ataques terroristas y el miedo constante a una inminente incursión en las calles aledañas, no se especifica si de un grupo terrorista o de las Fuerzas

Armadas. Detalle relevante el nombre de *Lucha*, como otorgándole a esta los valores del esfuerzo, la brega y la voluntad¹⁵³.

Tanto en sus montajes originales como en su reposición de 2018, toda la acción se desarrolló en una escenografía realista, sencilla, que remitía a lo decadente. La acción se inicia con el Profesor reclinado en su silla esperando a que salga el sol. La habitación llena de libros, apilados como objetos inútiles, demuestra su intelectualidad apolillada, y aun el fracaso de la intelectualidad para comprender lo que estaba sucediendo. Asimismo, está una figura momificada que representa a un cadáver, descrita como «un muñeco de tamaño natural. No debe tratar de imitar un cadáver real, sino que debe dar una imagen poética del Libertador, pobre, abandonado y olvidado» (Santistevan 23). Es decir, este cadáver representa a Bolívar como un elemento que permanece en escena durante toda la obra, recordando constantemente el pasado y el ambiente luctuoso¹⁵⁴. Por otro lado, el cadáver de Bolívar es la exhibición de un héroe muerto, incapaz de actuar, pero todavía presente.

Cuando Lucha entra en la habitación buscando refugio, sus diálogos reflejan la pobreza y la precariedad. En un monólogo, Lucha describe que la crisis no es novedosa:

Varias veces le he preguntado al Profesor por qué se están peleando afuera. Pero él dice que eso no está todavía en sus libros y que de verdad nadie sabe. Yo tampoco sé ¿no? Pero allá afuera los soldados tienen miedo, la gente tiene miedo, los que han venido del campo tienen miedo. Unos dicen que esta guerra empezó hace mucho tiempo y otros dicen que ya se va a acabar. El Profesor dice que después de esta guerra, ya nada será igual (Santistevan 26-27).

El ambiente de miedo es un ánimo que impide el pensamiento. Solo queda la conciencia de que *nada será igual*. Sin embargo, parece haber una pulsión por comprender,

¹⁵³ Los últimos días de Bolívar aparecen en varias piezas narrativas latinoamericanas, como en las novelas *Las cenizas del libertador* (1985) de Fernando Cruz y la conocida *El general en su laberinto* (1989) de Gabriel García Márquez. Es relevante mencionar el relato «La otra batalla de Ayacucho», del peruano Fernando Iwasaki, donde un niño juega a los soldados con su abuelo empleando referentes culturales muy diferentes, que son sus maneras de entender la guerra por la independencia.

¹⁵⁴ Esto nos recuerda la figura de los *mallquis* o momias prehispánicas, pues culturas como la inca, momificaban a sus líderes más importantes.

por relacionar este conflicto con el pasado, verlo como consecuencia de episodios históricos anteriores. Un detalle peculiar es que el Profesor, cuando conoce a Lucha, afirma que no tiene «costumbre de estar con los ojos abiertos» (Santistevan 29), como si para tratar de comprender el caos fuera preciso no ver lo que lo rodea o, en un ejercicio opuesto, le fuera preciso no ver lo que lo rodea para sobrevivir.

Poco después, el Profesor vincula esta etapa de caos con la guerra de la independencia, asustado ante una explosión en la calle: «¡Rabonas! ¡Las rabonas corren por la pampa arrastrando en su marcha sus cacharros, sus críos, sus verdades! ¡A ellas las arrastra la guerra... y el amor!» (Santistevan 29). Así, destaca el papel femenino en la guerra, tanto en la independencia como en el conflicto armado interno. Recordamos asimismo que la expresión *rabona* se empleó como calificativo similar a *prostituta*, con lo cual vincula a Lucha con este episodio, en especial cuando le explica de esta manera qué es una rabona:

La rabona es la mujer del soldado. Lo va siguiendo por donde el ejército va y ayuda mucho. Consigue la comida, cura a los enfermos, carga las municiones, entierra a los muertos y hasta pelea cuando la batalla se presenta difícil. Pero no va porque quiere. No. Va porque no tiene adónde ir. Su destino es andar y andar tratando de arrancarle la vida a la muerte (Santistevan 30).

Más adelante, el Profesor tiene una pesadilla que no le cuenta completa a Lucha, pero la explica en un monólogo: «(*Mirando hacia afuera*) ¿Cómo decirle que sueño cosas atroces? ¿Cómo decirle que sí era Lima y que la Plaza estaba atestada de indios furiosos dispuestos a una lucha cruel?» (Santistevan 35). Así, vuelve a comparar la convulsión del conflicto armado interno con la guerra por la independencia.

Lucha cuida al profesor mientras él le enseña a leer. Aquí se consolida este encuentro entre el hombre criollo, blanco y considerado culto, frente a la mujer indígena y analfabeta. Este encuentro ofrece muchos matices. Una primera impresión es que se mantiene la idea de la necesidad de educar a los indígenas, bajo una relación marcada por el poder del blanco criollo que tutela a la indígena. Vargas-Salgado afirma que esta es la

acción pedagógica del profesor, remarcando que Lucha se refiere a él como padre de su hijo y de su padre, es decir, subordinada a su guía.

Para Vargas-Salgado, esto significa el surgimiento de una utopía. Considera que se representa la unión entre la clase dirigente criolla y la fuerza popular. Esto, asegura, «ilustraría el nudo de gran parte del debate peruano sobre la utopía revolucionaria y las necesidades de integración nacional bajo un sistema unitario: la necesidad de un encuentro entre la utopía como proyecto de élites raciales» (Vargas-Salgado 173). No obstante, consideramos que representa más la decadencia del grupo criollo, en la oposición entre lo viejo y estéril con lo nuevo y fértil. La relación entre los personajes es bastante horizontal, pues Lucha va a hacer las compras y le informa de las noticias al Profesor. Ella también lo tutela, lo supervisa y le enseña. El Profesor no podría sobrevivir sin Lucha, pero, a la vez, le ofrece un techo donde puede refugiarse. Es como si ambos se necesitaran, si no para pensar en un futuro imposible, al menos para seguir viviendo. No obstante, en el caos que los rodea, la utopía de construir un país unido parece muy lejana.

Volviendo a la obra, después, solo en la habitación, el Profesor escucha «La donna é mobile» y el himno nacional, y recuerda a una antigua amante italiana, que abandonó, mientras piensa en la decadencia del país. Y le dice a la distancia «Te era difícil adivinar que yo no provengo de los héroes, y si te amo es porque quiero huir de esta noche de espanto e indolencia, de este país absurdo, de este pueblo que espera en silencio la venida de un héroe que no vendrá. ¡Y yo no soy el héroe que tú deseas!»¹⁵⁵ (Santistevan 39). La acción se hace cada vez más intensa en los recuerdos y la inminencia del fin. A su vez, vuelve a cuestionarse la heroicidad.

En la Escena 4, por medio de juegos de luz, el Profesor se convierte en el Libertador, presentándose así: «Yo, Bolívar, me bato pálido y erecto contra una terciana inoportuna que ha detenido mi marcha. Una india, solo una india me cuida» (Santistevan 40). Esta es representada por la misma actriz que hace de Lucha, quien ahora viste pollera, una falda tradicional andina. Consideramos que, de esta manera, la pieza vincula ambas épocas: la diferencia social entre las parejas de personajes es similar y, como veremos, también se repite la indefensión del poderoso hombre criollo que necesita ser protegido por

¹⁵⁵ Podría ser un guiño biográfico a José Carlos Mariátegui, fundador del Partido Socialista Peruano en 1928, quien tuvo una pareja italiana, al ver el descalabro de la izquierda peruana en los grupos terroristas.

la aparentemente frágil mujer indígena. Acto seguido, Bolívar se define en un monólogo extenso, que a la vez define la figura del caudillo:

Yo, enfermo de muerte, libro la más vulgar de las batallas secundado por esta india enigmática que comprende en su ignorancia más que esos pálidos intrigantes de Lima, más que mis generales dormidos sobre la gloria de Boyacá y Carabobo. Yo aquí, Bolívar, siempre erecto, pálido y potente construyo con delirio de gloria el tapiz de una historia que otros quieren construir a medias con claudicaciones enmascaradas, con estrechos patriotismos y dignidades patrioteras. ¡Siempre erecto! ¡Por siempre potente! ¡Poder! ¡Poder! ¡Poder! (Santistevan 40).

En ese momento, Bolívar dicta un mensaje reflexivo pero la india no sabe escribir, solo dibuja palotes. Aunque este se da cuenta, continúa dictándole edictos. Sus delirios superan a su noción de realidad. La figura del héroe ha perdido épica, se trata de un Bolívar decadente y delirante. Creemos que este momento de la pieza, en clave de parodia ácida, intenta representar una incapacidad de los caudillos para organizar un país que se cae a pedazos.

A su vez, sobre el doble papel de Lucha y el Profesor, y la india y Bolívar, seguimos a Robles-Moreno cuando afirma que «Este contraste entre las imágenes heroicas de una historia deslindada de un presente violento pone en evidencia la decadencia y miseria del aquí y ahora frente a las imágenes épicas de un pasado que parece no pertenecernos» (332).

Con un juego de luces, los actores vuelven a ser el Profesor y Lucha, y la situación se hace tan insostenible que deben escapar. En sus diálogos se da a entender que el cadáver que tienen en casa apareció un día en su puerta, sin explicación, y deciden llevárselo a cuestras, en una metáfora de preservar su pasado y, al mismo tiempo, de llevarlo como una carga. A su vez, creemos que no se trata de un escape, sino de la búsqueda de un futuro quizá utópico, como se infiere del monólogo final de Lucha:

No sé dónde iremos ahora, pero es mejor que nos vayamos. Cuando salgamos por la puerta y nos pongamos a caminar, sé que se me va a pasar el miedo. Lo importante ahora

es que encontremos un sitio donde pueda parir a mi hijo. Felizmente el Profesor me acompaña. Es como si fuera el padre de mi hijo y mi padre también. Él me ha enseñado que en la guerra las mujeres caminan todo el tiempo con sus hijos, con sus hombres... Hay que irse entonces. Sí, la guerra va a seguir, pero el caballo del Libertador vendrá para llevarnos a la tierra de Utopía donde todos los cuentos son verdad, donde nunca falta el pan y la gente sólo se muere cuando tiene que morirse (Santistevan 45-46).

Luque entiende que el monólogo final de esta pieza se dirige al espectador, dándole la responsabilidad del testigo, mientras los personajes van a enfrentar la amenaza de la violencia, cada vez más próxima. Mientras, Vargas-Salgado afirma que este final apela al realismo socialista, por los personajes de cara a la audiencia dirigiendo un mensaje para anunciar que la búsqueda de la utopía continuará. Seguimos a Vargas-Salgado cuando asegura que «La presencia del cadáver de Bolívar, como un muñeco que se lleva Lucha al hombro, y la virtualidad del nacimiento de su hijo, cierran el ciclo histórico descrito por la obra en el presente, fundiendo presente de la representación y presente de lo representado» (175).

Consideramos que esta pieza tiene una amplia variedad de significaciones posibles y contrasta de manera ambigua las relaciones entre los personajes. Traza reflexiones sobre la identidad del Perú y su historia hasta el conflicto armado interno, pero desde un teatro de la urgencia, es decir, desde la imposibilidad de interpretar su presente complejo, duro e impredecible. Los personajes no comprenden lo que ocurre, su tiempo los sobrepasa y, por eso, se les hace imprescindible replantear lo que suponían fijo e incuestionable.

Nos parece importante esta incorporación del sujeto más subordinado, una mujer indígena analfabeta, al mismo nivel que el sujeto dominante. Se necesitan mutuamente y sienten empatía por el otro. Por ello, creemos que generan una respuesta llena de esperanza frente al conflicto armado interno, así como ante la historia republicana, buscando retomar la dimensión utópica.

En un país sin futuro como el Perú de aquellos años, *El caballo del Libertador* apela a una utopía que debe cuestionar las bases mismas de la república. Critica la idea del militar criollo como líder de la sociedad, y aun la misma idea de heroicidad, e incluso la del criollo

ilustrado. De esta manera, revela los mecanismos de exclusión de esta heroicidad. Sin embargo, en esos años no era posible entender la violencia ni proponer algo concreto más allá del encuentro entre peruanos.

Es preciso retomar la idea inicial de la habitación llena de libros inútiles. Estamos de acuerdo con Robles-Moreno cuando afirma que la violencia de estos años no es parte todavía de la historia, no está en los libros, y se le ve como a un fenómeno incomprensible: «el terror que atraviesa el Perú no se debe solamente a la violencia, sino a la falta de certezas y lo absurdo de un conflicto en el que la figura del enemigo no tiene un rostro claro» (332). Esta negación de certezas en el presente, entendemos, es la que obliga a buscarlas en el origen de la república, en lo más profundo de la identidad y la historia de larga duración, y por ende se justifica todo cuestionamiento.

5.3.3. Los ayacuchos. *La guerra por la independencia como pretexto para pensar en el conflicto armado interno*

El último proyecto político que encuentran Contreras y Cueto es el del neoliberalismo, que se inicia en la década de 1990 y continúa hasta el momento en que se redacta esta tesis. Este proyecto abrió al país a la inversión extranjera y basó su ideal en el crecimiento económico. Redujo el Estado al mínimo, dándole solo el papel de árbitro y controlador. El gasto social es focalizado y no se busca un Estado de bienestar¹⁵⁶.

Sin embargo, al igual que el liberalismo de los civilistas, el neoliberalismo se basó en un modelo de exportación de materias primas. Este momento se inicia en 1990 cuando es elegido presidente Alberto Fujimori, un independiente nuevo en política. Este hecho evidencia la debilidad de los partidos tradicionales, desacreditados al punto que la mayoría de la población aprobó a Fujimori cuando disolvió el Congreso de la República en 1992. Fujimori gobernó con maneras dictatoriales. Permitió la organización de un comando

¹⁵⁶ Al discurso indigenista se le contrapuso una mirada global, como se aprecia en el ensayo *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996), de Mario Vargas Llosa, donde propone que no se puede hablar de lo peruano como una categoría, sino de diferentes grupos de peruanos. A partir de un análisis de la novela *Los ríos profundos* (1958) de Arguedas, clasifica distintos niveles de civilización, y propone que el camino a seguir es la globalidad. Vargas Llosa fue candidato a la presidencia en 1990 al frente de una alianza de partidos liberales y de derecha, y esta propuesta intelectual está muy cercana a su propuesta política.

paramilitar de asesinos, eligió a su conveniencia a miembros del Tribunal Constitucional y compró la línea editorial de casi todos los medios de comunicación. Fue depuesto por incapacidad moral en noviembre de 2000, fecha considerada el fin del conflicto armado interno. Durante estos años el gobierno de Fujimori implementó políticas neoliberales en una modernización del país marcada por el individualismo y la fragmentación social. Muchas organizaciones campesinas, barriales y sindicales desaparecieron.

En lo que concierne al conflicto armado interno, los primeros años de la década de 1990 estuvieron marcados por constantes terroristas ataques a Lima, hasta la captura en 1992 del líder de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán. Con ello, Sendero Luminoso iría poco a poco dejando las acciones armadas. Asimismo, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru fue bajando la intensidad de sus acciones, hasta una espectacular toma con rehenes de la residencia del embajador del Japón en Perú durante cuatro meses entre diciembre de 1996 y abril de 1997, que acabó con todos los secuestradores muertos. Para esas fechas, se considera que ambos grupos terroristas fueron derrotados, aunque incluso hoy pervivan remanentes de Sendero Luminoso en la selva peruana aliados con narcotraficantes.

A lo largo de veinte años, según la Comisión de la Verdad y Reconciliación Nacional (CVR) que investigó los hechos, este conflicto produjo alrededor de setenta mil muertes, torturas, violaciones y otros crímenes contra los derechos humanos. La CVR determinó que el 75% de víctimas del conflicto armado interno no tenían como lengua materna el castellano, sino lenguas originarias como el quechua, aimara o los múltiples idiomas de la Amazonía. Asimismo, el 75% de las víctimas fueron asesinadas en el ámbito rural, y casi el 40% de estas vivían en un distrito ubicado en el quintil más pobre del país, especialmente en la parte del centro y sur andino y la parte central de la Amazonía.

De acuerdo con Degregori (2011), un factor que potenció el conflicto fue el vacío de poder en las sociedades rurales como la ayacuchana, donde la presencia del Estado no cubrió la ausencia de los hacendados locales. Esto permitió a Sendero Luminoso crecer canalizando la frustración de una población a la cual empezó a atacar. Ya Strong (1992) apuntaba que un factor que agudizó la violencia fue la ideología maoísta de los militantes de la Sendero Luminoso, quienes, de acuerdo con la CVR, perpetraron crímenes de lesa

humanidad contra la población rural más débil engeuecidos por su fanatismo. A su vez la CVR afirma que la represión militar aplicó una política de tierra arrasada, asesinando a cualquier poblador que pareciera sospechoso, es decir, que fuera quechua hablante y tuviera rasgos andinos.

El conflicto dejó pueblos enteros destruidos, la pérdida de gran parte de la infraestructura nacional, y generó la última gran ola migratoria interna desde las zonas más afectadas hacia la periferia de las ciudades. En las conclusiones de la CVR figura que este ha sido el conflicto más grave de toda la época republicana en el Perú, ahondado por la desigualdad y el racismo estructurales de la sociedad peruana.

La poesía aborda estos años violentos con diferentes enfoques. Chueca (2019) encuentra una primera poesía con referencias expresas a hechos del conflicto — «Fragmentos» de Alejandro Romualdo—, otra posterior con alusiones alegóricas —«El grito» de José Watanabe, «Drácula de Bram Stoker» de Antonio Cisneros, «Lima / año cero» de Victoria Guerrero—, y finalmente textos con un registro esquizoide —«Madre violencia» de Dalmacia Ruiz Rosas y los poemarios *Arquitectura del espanto* (1988) de Domingo de Ramos y *Symbol* (1991) de Roger Santiviáñez. Estos tres últimos autores formaron parte del grupo Kloaka, con una poesía urbana vinculada a un movimiento cultural subterráneo cercano al punk, cuya desesperación, agonía y lucha son una respuesta a la violencia de aquellos años.

En este contexto, para Barrientos (2019), a partir de la década de 1980 se da una lucha en la poesía escrita por mujeres. «Las poetisas se apropiaron de un lenguaje no imaginado hasta ese momento en boca de las mujeres, así como de la asertividad de la poesía neovanguardista de los varones de los setenta (el “lenguaje de la calle”)» (Barrientos 387). Y agrega que esta actitud se verá afectada en la década de 1990 por la represión política del gobierno de Fujimori, con una literatura menos comprometida que en las décadas anteriores. Añade Barrientos que «Asimismo, se evidenció una tendencia más individualista y se hizo visible la diversidad cultural. En este contexto, las experiencias grupales fueron disminuyendo» (388-389).

Asimismo, asegura Barrientos que son años en que nace un nuevo discurso poético de la diferencia sexual, por factores como la llegada de la posmodernidad, la cara más

heterogénea de la capital y una popularidad creciente de ideas feministas. De una época complicada de transición, aparecen

poéticas que rompieron con paradigmas establecidos y desarrollaron un lenguaje propio. Si el cuerpo es el eje central de la poesía escrita por las mujeres en la literatura de Occidente del siglo XX, se debe a que es el lugar de la diferencia sexual, piedra angular sobre la cual había reposado la desigualdad entre los sexos. En el cuerpo se hallaba inscrita la maternidad y, por lo tanto, la familia, los mandatos sociales y religiosos, así como la biopolítica de los estados. En el cuerpo habitaba la sexualidad, desde donde se construyen los mitos sobre el deseo sexual masculino y femenino, ya se tratara de mujeres ricas o pobres, blancas, indígenas o afrodescendientes. Allí también residía el tabú de la homosexualidad (Barrientos 389).

La narrativa también abordaría el conflicto, con textos de los propios actores armados —siendo conocido el caso de Hildebrando Pérez Huarancca—, de testigos de la guerra —Julio Ortega— o incluso víctimas de la guerra. En ese sentido, Cox con *El cuento peruano en los años de violencia* (2000), Faverón con *Toda la sangre* (2006) y otros han dejado importantes antologías al respecto. Esta narrativa de guerra se dio en un contexto de renovación de la narrativa, con cuentos y novelas que exploran formas híbridas, como los de Carlos Calderón Fajardo (*La conciencia del límite último*) y Mario Bellatin (*Salón de belleza, Canon perpetuo*).

Desde luego, el conflicto armado interno seguiría siendo representado en el teatro, con decenas de obras además de *El caballo del Libertador*, y puede encontrarse una bibliografía completa de las obras sobre el conflicto armado interno en Villagómez, que detalla piezas estrenadas durante el conflicto¹⁵⁷.

El conflicto y las políticas de Fujimori marcaron una nueva etapa donde perdió fuerza el teatro de grupo, pese a que siguieron apareciendo compañías colectivas como Arena y Esteras (1992). Según Balta, en la última década del siglo XX

¹⁵⁷ Villagómez brinda descripciones de los argumentos mientras clasifica las piezas por su posición ideológica, de manera cronológica. A su vez, aborda piezas escritas antes y después del conflicto, en una breve revisión a los contextos cambiantes de estas obras.

La decadencia de las ideologías originó un marcado sentido de protagonismo individual y una crisis de valores que puso fin a la creatividad colectiva. Fenómeno que, en el país, llegaría en una época en que se encontraban abiertas las heridas producidas por la violencia terrorista (291).

Una obra de autor que compete a esta tesis donde se excluye a la figura femenina, es *Los ayacuchos* (1991), de Herbert Morote. Este texto, con elementos de teatro moderno, hace la misma comparación, pero con un recorrido inverso, a lo visto en *El caballo del Libertador*: se ambienta durante la batalla que culminó con la independencia del Perú, y a partir de esta aborda el conflicto armado interno¹⁵⁸. Morote (Pimentel, 1935) es economista de profesión, mas ha desarrollado una extensa carrera como ensayista en temas de historia. Dirige el proyecto Biblioteca Virtual del Genocidio en Ayacucho, página web que recopila material acerca del conflicto armado interno en esa región. Asimismo, ha escrito diversas obras de teatro y una novela histórica. Es uno de los grandes detractores de Simón Bolívar.

En una nota preliminar, Morote define a *Los ayacuchos* como una «obra de texto para leerla». Comenta sobre el proceso de creación que «veía a la misma vez los pueblos de la sierra donde en infancia pasé felices años y la actual violencia desesperada de un pueblo inocente que está más pobre y con menos esperanzas que nunca» (Morote 1991, 15), con lo cual revela un punto de vista que victimiza a la población ayacuchana y la hace no partícipe, al menos no de un modo afirmativo, en el conflicto.

A su vez, Morote plantea claramente que la independencia es una pregunta abierta, un hecho histórico cuestionable cuyos efectos no se perciben claramente: «¿Es que los vencedores realmente nos liberaron? ¿Sí? ¿De quién? Y ¿de qué?» (Morote 1991, 16). Más adelante, vincula el tiempo de la batalla con el presente mediante un personaje llamado

¹⁵⁸ Nos parece oportuno describir una pieza con búsquedas similares, pero con una visión opuesta de Bolívar y de los héroes: *El libertador y la guerrillera* (1990), del colombiano Germán Arciniegas. El autor afirma en una nota que la pieza fue escrita tras una investigación histórica, cuestionando la verdad oficial. Con estética realista y toques románticos, idealiza a Bolívar sin llegar al nivel de la loa. Intenta recrear el idiolecto del afrodescendiente de Colombia, pero no lo intenta con otros personajes subordinados, como los indígenas ecuatorianos. Asimismo, los utiliza siempre como decorado, fuera de la acción, para que contextualicen o aclaren lo que ocurrirá a partir de las acciones de los personajes importantes, todos blancos o criollos. Se intenta narrar la historia de la independencia, así como el auge y la decadencia de Bolívar, mediante diálogos a menudo innecesarios para hacer avanzar la acción. Bolívar aparece como un hombre alterado por el poder, pero siempre fiel a su amante, Manuela Sáenz. Se idealiza a Bolívar con todos los personajes subordinados a él plenamente, a la vez que se critica el olvido al que sus contemporáneos y la historia lo relegaron.

Ayacucho. De esta manera se mantiene la clave neoclasicista de la alegoría, en esta ocasión representando no a una deidad o figura como en el siglo XIX, sino al pueblo ayacuchano, y los otros personajes parecen percibirlo así. Ayacucho mueve las acciones a falta de un conflicto central o conflictos secundarios más allá de las acciones armadas.

Ayacucho empieza la obra repasando la historia de las grandes migraciones internas previas al conflicto. Dice «Estoy esperando a mis hijos, se fueron a estudiar a Lima. Espero que no se hayan olvidado de hablar quechua» (Morote 1991, 21). Del mismo modo, hace alusiones a las burlas de la gente por el acento quechua hablante del español, marcando ya una posición ideológica reivindicativa: «Cuando yo hablo mi propia lengua, así como ahora con Uds., nadie se ríe. Cuando hablo castellano es diferente. Miren si Uds. trataran de hablar quechua yo lo encontraría gracioso, sin embargo, no me reiría ni los insultaría» (Morote 1991, 21). Cabe destacar que el idiolecto andino, influenciado por el quechua, fue parodiado hasta hace pocos años, con un sentido del humor criollo, en programas cómicos de televisión. Por otro lado, para marcar una diferencia entre los personajes, los del bando español usan expresiones comunes en España como «coño» o «joder», mientras los del bando patriota, no.

El inicio de un aparente conflicto en la historia se da cuando Ayacucho pide a los españoles que devuelvan los cadáveres de los ayacuchanos para salvarlos del olvido. Habla en este caso de los muertos de la guerra de la independencia, pero si nos fijamos en el contexto en que fue escrita la obra y las constantes alusiones a su tiempo, también se refiere a los miles de desaparecidos durante el conflicto armado interno.

En la pieza se narran detalles históricos específicos en los diálogos, como las edades de los líderes militares, la carta de Bolívar a Olañeta donde cuenta que busca convertirse en dictador del Perú, o la toma del Cuzco por parte de Olañeta y que este se autoproclame virrey del Alto Perú. A su vez, la resistencia del general español Rodil en la fortaleza del Real Felipe, la manera en que La Serna derrocó a Pezuela como virrey del Perú y que el acta de renuncia fue redactada por La Mar, la presencia de mercenarios ingleses en las filas patriotas, la participación de Canterac contra España en el ejército francés, entre otros hechos, e incluso cifras de soldados y armamento. Nos parece que esto contrasta con el

desarrollo de las acciones de la pieza, y consideramos que evidencia un propósito didáctico, aunque de manera menos propagandística que en las piezas de la década de 1970.

Ayacucho está bastante más cerca de las autoridades españolas, quienes lo ven con paternalismo. Sin embargo, puede incluso burlarse de ellos, colocándose siempre como mejor conocedor del entorno. Por otro lado, solo visita al ejército patriota en una escena, e interpela a los soldados indígenas cuestionando sus creencias, como su fe en el Congreso Constituyente en Quechua, a la vez que pone en duda la libertad que les han prometido.

Cuando un indígena le pregunta a Ayacucho por qué bando debería luchar, Ayacucho contesta que por ninguno, hasta que aparezca alguien de su raza para liderarlos. Este es un fundamentalismo racial que contrasta con el poco protagonismo que la obra les da a los indígenas de ambos bandos, pues todos los indígenas están representados en la única figura de Ayacucho. Por otro lado, en la pieza no se demoniza a los españoles ni se glorifica a los patriotas. Ambos grupos muestran virtudes y defectos, y muestran interés relativo en la población peruana. Los indígenas son un grupo definido, importante, aunque algo ausente, y son la verdadera otredad frente a criollos y españoles.

Ante las condiciones de rendición, Ayacucho considera que son positivas para los vencidos: «¡Qué buena suerte tienen los españoles. Creo que la Independencia es generosa!» (Morote 1991, 85), en ironía a que incluso para los derrotados el futuro será mejor que para los indígenas. Después, los mandos militares de ambos bandos hacen un brindis por el pueblo de Ayacucho, mas este no brinda, y dice «Oye Sucre, esta independencia no sirve pa' nada. Vamos a seguir igualito como antis» (Morote 1991, 89), e inmediatamente se revela que el congreso en quechua ha sido reemplazado.

Finalmente, Ayacucho cumple la tarea de enterrar los cadáveres. Creemos que esto afirma que el fin de cada guerra ha sido simplemente el momento cuando los indígenas pudieron ordenar sus bajas, su momento de duelo. Así, se reafirma que la población indígena quedó en el medio de dos frentes. La pieza postula que han sido excluidos de la historia, pero, a su vez, evita incluir varios puntos de vista indígenas, y no les da matices ni humanidad más allá de presentarlos como víctimas.

En el Acto III se retorna al presente. Los hijos de Ayacucho vuelven a casa, uno es un estudiante de sociología que no sabe nada útil para la vida en el campo, donde su familia

ha vivido siempre. Es militante de Sendero Luminoso, culpa al imperialismo de todos sus males, habla de revolución y de dinamitar torres de electricidad. Dice «Tayta Ayacucho tienes que comprender que nuestra revolución es la única solución a nuestra miseria. La solución es la lucha armada contra la burguesía» (Morote 1991, 99). Este hijo trae otras costumbres. Mientras Ayacucho masca hojas de coca de manera tradicional, el Hijo Estudiante fuma un cigarro de marihuana.

Acto seguido, como si estuvieran bajo el efecto de estas sustancias, aparecen frente a ellos los mandos militares patriotas, contando sus vidas, con la misma intención didáctica de divulgar hechos históricos sin drama ni conflicto, y en clave neoclasicista. Los militares Córdova, La Mar y Sucre hablan de cómo pelearon entre sí y fueron asesinados jóvenes. Ayacucho reflexiona sobre las sucesivas guerras por el poder en el Perú, proponiéndolas como un mal que se mantiene desde el origen de la república. Ayacucho dice «Estas matanzas han seguido hasta ahora, nuestros pueblos no aprenden. A veces pienso que la independencia que conseguimos fue para tener la libertad de matar al vecino o al hermano» (Morote 1991, 105).

Después regresa el Hijo Policía, en una dicotomía sencilla para hablar de los bandos combatientes en el conflicto armado interno, mientras Ayacucho representaría a la población civil. Este Hijo Policía se siente feliz de ser una autoridad, y Ayacucho le pregunta «¿Puedes apresar a los que nos han estafado, vendiéndonos revoluciones fáciles que cuestan la vida a miles de tus hermanos? ¿Puedes capturar a los que asesinan matando de hambre a nuestro pueblo?» (Morote 1991, 107), a lo que el Hijo Policía contesta que no, indolente, ya incorporado al sistema.

Una digresión. Las costumbres de ambos hijos, que pueden simbolizar a las nuevas generaciones de ayacuchanos emigrantes, se presentan como ajenas a las de la comunidad. Esto es, se les muestra como hábitos extraños que deforman los sentidos comunes y las tradiciones del pueblo, pues estas tradiciones son asumidas como lo correcto, estático y eterno. Volvemos a encontrar la idea que mencionaba Koc-Menard, sobre la cultura subordinada vista como congelada en el tiempo. Entonces, en *Los ayacuchos* el mestizaje cultural es presentado como nocivo, y, quizá, como la razón del conflicto. La guerra viene de fuera, los locales son solo víctimas. Se apela a cierto purismo en las costumbres, de

manera similar a lo ocurrido en la primera mitad de la pieza, con el mundo indígena separado del criollo patriota y del español.

Más adelante, también en clave neoclasicista, aparecen los mandos militares españoles de la guerra de independencia, narrando sus vidas, largas y plenas en su mayoría al haberse redimido peleando en las guerras carlistas: Maroto como jefe de los carlistas y Espartero como jefe de los isabelinos¹⁵⁹, de nuevo, brindando numerosos datos históricos. Creemos importante esta aparición de personajes españoles tras la guerra de independencia, pues se afirma no solo una reconciliación plena con España, sino una propuesta de historia común ya instaurada la república.

El Hijo Policía encuentra armas entre las cosas del Hijo Estudiante y duda antes de detenerlo, pero un capitán de la Policía asesina de un tiro al estudiante. Acto seguido, un terrorista degüella al Hijo Policía. Ayacucho no reacciona con el dramatismo de un padre, sino con reflexiones que intentan persuadir al público, para mostrar la violencia del momento sin poder explicarla:

¿Pero, quién puede comprender esto?, ¿cómo han podido envenenar las mentes de mis hijos hasta este extremo?, (*dirigiéndose al público*) Señoras y señores esto es real, esto pasa hoy, aquí mismo, (*a los héroes de la Batalla de Ayacucho, que avanzan de la oscuridad*). Ilumínenme, señores héroes, díganme ¿qué se puede hacer? Mejor, díganme que esto no es real, que es sólo una larga pesadilla de siglos. Díganme que los irresponsables soñadores que juegan con la vida de otros, no existen (Morote 1991, 120).

Los militares de ambos bandos consuelan a Ayacucho. Sucre lo alienta: «Todavía tienes hijos, Ayacucho. No puedes morir. Estás condenado por nosotros a encontrar la Paz» (Morote 1991, 122), y todos lo secundan a coro. De nuevo, la obra refleja la incomprensión del presente, el horror ante la violencia que paraliza, pero plantea que en el mismo nacimiento de la república es donde está el destino, brindando una esperanza brutal. Y al igual que el cadáver en *El caballo del Libertador*, esta es una condena para encontrar la

¹⁵⁹ En su ensayo *El militarismo en el Perú* (2003), Morote haría una comparación entre los vencedores y los derrotados de la Batalla de Ayacucho, donde enfatiza las muertes tempranas de los ganadores, mientras los españoles participaron en las guerras carlistas y tuvieron vidas largas, plenas y llenas de honores.

paz. Ayacucho contesta haciendo una proclama apologética, con ideas que se han presentado como correctas a lo largo de todo el texto, buscando convencer al público y comprometerlo:

Pero esta vez, yo mandaré en mi destino. Sólo obedeceré a mi conciencia. No dejaré que se lleven a mis hijos. Mi paz ya no la encontraré en las ideas y costumbres ajenas, sino mejorando y perfeccionando las ideas y costumbres que ya teníamos. Mis hijos volverán a trabajar para nuestro pueblo. Estudiarán lo que necesitamos saber... Las ayacuchanas se modernizarán para ayudar a nuestro progreso y no perderán la feminidad que las adorna. Ahora sí, paciente público, puede salir del teatro convencido que Ayacucho no ha muerto (Morote 1991, 123).

Los mandos militares lanzan vivas a Ayacucho, como reafirmando lo dicho. Esta propuesta se emparenta con el neoindigenismo, de entender que el legítimo propietario del Perú son los indígenas, y que estos no deben mezclarse con otras culturas.

Es pertinente señalar que Simón Bolívar, el gran general, el líder idolatrado en decenas de obras, no aparece en escena. Solo es mencionado en contadas ocasiones, siempre como traidor o asesino, o se habla sobre su muerte temprana en la pobreza¹⁶⁰. A diferencia de en *El caballo del Libertador*, donde Bolívar es delirante y humano, en *Los ayacuchos* se le omite a tal punto que pareciera ser un gran villano ausente.

La pieza cuestiona el liderazgo criollo y aun la idea de que el Perú sea una república. Apreciamos una reivindicación purista de lo indígena que, sin embargo, coloca a los indígenas como subordinados al no tener personajes con personalidades, siguiendo el estilo neoclasicista de colocar a una sola voz como representante de un pueblo. Por otro lado, no aparece ninguna mujer, no se veía esta completa ausencia de mujeres desde las loas más apologéticas del periodo de la independencia. Y el mensaje final de «no perderán la feminidad que las adorna» las reafirma como subordinadas absolutas, pues su única presencia es una mención que las coloca como objetos para ser tutelados. A su vez, no se hace ninguna mención a los afrodescendientes.

¹⁶⁰ Como en la novela *El general en su laberinto* (1989), de Gabriel García Márquez.

Sobre la figura del héroe, el caudillismo sigue presente, pero ahora los líderes militares aparecen cercanos a la plebe, y, pese a la condición de subordinado de Ayacucho, este se relaciona con los militares de igual a igual, e incluso acaban halagándolo. Es decir, ya el caudillo no necesariamente es un héroe, ni un militar, sino que puede ser un indígena civil.

5.3.4. La nave de la memoria. *El mestizaje como identidad y conflicto*

Otro ejemplo del trabajo colectivo de Cuatrotablas es *La nave de la memoria* (2001), de Ricardo Oré¹⁶¹. Si bien trabajamos este análisis a partir del libreto, tenemos el recuerdo de una puesta en escena en 2013, en el Teatro Ensemble de Lima, dirigida por Mario Delgado¹⁶², donde los actores interpretan varios papeles.

Aunque esta pieza no refiere un hecho de la independencia, la consideramos importante en esta tesis pues revisa la idea de la fundación del Perú. En detalle, no aborda la conquista del Perú de modo meramente historicista, sino que replantea las identidades peruanas incorporando en igualdad de condiciones a los conquistadores españoles y a los fundadores míticos del mundo prehispánico.

En *La nave de la memoria* se encuentran y enfrentan elementos y referentes de distintas tradiciones culturales, y se aborda el tema del mestizaje y las identidades peruanas, fusionando épocas. Se desarrolla en un solo acto y, en el libreto, tiene un inicio mítico, donde el Zorro de arriba dialoga con el Zorro de abajo¹⁶³. Los personajes vaticinan que se acaba el mundo, mientras unos hijos asistirán al nacimiento de su propio padre, en la cima de una montaña. Junto a María Ayar y José Ayar, quienes en la puesta en escena de 2013 llevan maletas de viaje contemporáneas, los zorros suben a la cumbre bailando una danza tradicional peruana, el *huaylash*. La escena es descrita en la acotación como que «marca el

¹⁶¹ Hay diferentes versiones de esta obra, representadas hasta 2016. Sin embargo, solo hemos tenido acceso a esta, la primera versión del libreto.

¹⁶² La dinámica es similar a la de otras piezas desarrolladas por Cuatrotablas, como su primera puesta, *Tu país está feliz* (1971), versión teatral del poemario homónimo escrito por el brasileño Antonio Miranda, pieza poética en la cual se aborda la incertidumbre de la juventud en un contexto de represión y frivolidad, pero también aspectos del socialismo y la utopía. Esto es, la propuesta de Cuatrotablas de combinar diferentes elementos y evidenciarlos físicamente.

¹⁶³ Claras referencias a la novela de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), donde se aprecia un mestizaje cultural violento de los migrantes andinos a la costera ciudad de Chimbote, por el boom de la pesca y la harina de pescado.

desenvolvimiento de la obra como una danza, que describe los eventos de un nacimiento, un matrimonio y una muerte, en el curso de un ciclo migratorio, cuya forma primordial es la de una danza de curación de los pueblos de los Andes» (Oré 2). Este inicio poético, con cantos que dan sentido a una metáfora de cambio, establece la convención a lo largo de la puesta en escena, con personajes que en ocasiones bailan, cantan o recitan como un coro. Tras un parto bajo lluvia y rayos, nace un personaje indeterminado, desaparecen los zorros y el escenario se transforma en el barco La Inmortal.

Los diálogos entre un veedor y un grumete cristianos brindan información sobre la historia de esta embarcación navegando alrededor del mundo. Ahora se dirige del Callao a Sevilla, al mando del conquistador Pedro de Candia, militar griego nacionalizado español que fuera el primero en llegar a territorio peruano en 1528. Lo acompaña un joven escudero indígena, Juan Aguilar, quien será una especie de secretario y curandero del español. Puede interpretarse que el personaje que ha nacido es Candia, a quien Aguilar engendra en sus evocaciones, o incluso que el que nace es el Perú.

En los diálogos entre Candia y Aguilar se infiere que este último fue criado por Guamán Poma de Ayala¹⁶⁴, cronista indígena. Aguilar va leyéndole el manuscrito de Guamán Poma a Candia, mientras se presenta como un fantasma Elvira Rupay, princesa cuzqueña que conoce al conquistador. Candia va recordando su pasado tras esta aparición, y las memorias conllevan la presencia de más personajes, vinculados o no a él. Lo espectral en la montaña y el barco consolidan la lógica onírica de la pieza.

Más adelante, aparecen asimismo el propio Guamán Poma con Gómez Suárez —por Gómez Suárez de Figueroa, el Inca Garcilaso de la Vega—, quienes se presentan como primos, y discuten sobre sus orígenes. Guamán Poma cuestiona el mestizaje de Gómez Suárez: «¡Perro mestizo!... ¡El rabo en el pescuezo, la cara en el culo!» (Oré 11) y «¡Eres la enfermedad que los españoles han traído a nuestra tierra... No paran de preñar a nuestras mujeres y sus crías monstruosas se aumentan como las ratas que salen de sus barcos...» (Oré 11), a lo que Gómez Suárez responde criticando su condición indígena, reivindicando

¹⁶⁴ Felipe Guamán Poma de Ayala (Ayacucho, ¿1534? – Lima, 1615), escribió la extensa carta *Primer nueva corónica y buen gobierno* (más conocida como *Nueva crónica y buen gobierno*), con dibujos explicativos, al rey de España, denunciando los malos tratos de los que eran víctimas los indígenas en el virreinato del Perú, pero la carta se perdió y solo fue descubierta en la Biblioteca Real de Dinamarca en 1909, y fue publicada en edición facsimilar en 1936.

el mestizaje: «¡Mestizo, a boca llena! ¡Hombres nuevos! ¡Doblados en fuerza e ingenio!... ¡Poblaremos este mundo!» (Oré 11). No obstante, tras esta discusión violenta, pueden conversar como amigos.

A lo largo de la pieza se descubrirá que Guamán Poma envió a Aguilar a España para que le entregue una de sus crónicas a Gómez Suárez. Asimismo, que Aguilar es hijo de Pedro de Candia y Elvira Rupay, y que esta fue asesinada por el propio Candia. Elvira intentará matar a Candia, pero desistirá. En un complejo viaje en el tiempo, Candia vuelve a su tiempo como conquistador y repasa su experiencia en el Perú. Son momentos de delirio donde el tiempo se confunde. Enloquecido, Candia finalmente debe enfrentarse a sus recuerdos como colonizador, su fascinación al descubrir tierras nuevas y sus crímenes, y muere inesperadamente en un imaginario naufragio.

Estos cruces entre los personajes evidencian un mestizaje violento e inevitable, que se potencia cuando aparecen otros referentes, como sonidos de la selva amazónica y el pintor flamenco Rubens, quien en su casa en Sevilla se entusiasma por las mujeres indígenas y pinta algunas escenas indias. Las acciones, entonces, se desarrollan en tres espacios: la montaña, el barco y Sevilla, con alusiones a otros espacios menos importantes. Es relevante que el centro del conflicto se desarrolle en el mar, en ese espacio entre ambos continentes y civilizaciones. El mar como espacio de transmisión, de viaje y renovación.

De igual manera, junto a María y José Ayar, quienes aparecieron al inicio de la pieza, se presentan Juan Ayar y Pedro Ayar. Estos representan a cuatro hermanos, quienes, de acuerdo con una antigua leyenda andina, civilizaron a los antiguos peruanos, solo que en esta ocasión son inmigrantes en busca de un nuevo futuro. Finalmente, se mezclan los escenarios de la montaña y el navío. Lo describe Gómez Suárez: «¿Es la nave o la montaña, la que viaja... primo?» (Oré 74), a lo que este responde «El navío se asienta y el monte se aligera...» (Oré 74). Mientras, Elvira concluye que esa mezcla es también otra reunión, cuando dice «En donde la danza es una ronda de plata entre los vivos y los muertos» (Oré 74), con lo cual termina la obra.

Consideramos que se trata de una pieza compleja donde las acciones van creando su propia lógica. De acuerdo con Ramos-García (2004), en esta etapa final de Cuatrotablas, desarrollan con fuerza el teatro físico y se dedican a recuperar la memoria. Consideramos

que la clave de esta obra es la necesidad de recordar, pues los personajes constantemente se preguntan por su pasado, se fuerzan a evocar sus vivencias personales y, de esa manera, construyen un cuadro más grande. En esa línea, la lógica de la pieza se enriquece con otros textos, como apunta Ramos-García, en el sentido de que busca recuperar la memoria al construir un acto de invocación mística, cuyo objetivo es el vínculo metatextual. Señala Ramos-García que se vincula con los mitos, la magia, lo litúrgico, el paganismo, los chamanes y los rituales híbridos. Por ejemplo, y como está descrito en el propio libreto, la obra se relaciona con uno de los mitos recogidos en *Dioses y hombres de Huarochirí*, narraciones quechuas recopiladas por el sacerdote Francisco de Ávila en 1598, mito que refiere a un rey que se enfermó por creerse dios, que en este caso sería Pedro de Candia.

A su vez, el desarrollo de las acciones por medio del baile remite a una danza de sanación, con la reconciliación final de los personajes y sus herencias culturales. Finalmente, interpretamos que la condición migrante de los hermanos Ayar, en un viaje temporal pero también espacial entre el Perú y España, refiere a la diáspora migratoria peruana que se inició en la década de 1980 por el conflicto armado interno, cuando, de acuerdo con la CVR, Perú pasó de ser un país de inmigrantes a uno de emigrantes. Estos inmigrantes peruanos siguen los pasos de un Inca Garcilaso de la Vega, de los primeros mestizos que buscó sus raíces y su futuro en España. A su vez, si bien no aparecen episodios del conflicto armado interno, consideramos que la violencia en los diálogos y las acciones, el encuentro del mundo de los vivos con el de los muertos, la lucha, los discursos violentos entre los personajes, la migración y la redención, remiten indirectamente al ambiente de este conflicto.

La reivindicación de la cultura peruana se da aquí con matices poco vistos anteriormente. El mestizaje cultural que se propone en las acciones es, al mismo tiempo, la estética de la pieza, en una relación clara entre fondo y forma. De esta manera, en el mestizaje se hacen igual de míticas las fundaciones española e indígena, aunque esta última no es presentada como violenta. Asimismo, remarca la idea de que el país no fue fundado una sola vez, sino que está en constante fundación. Del mismo modo, la presencia de Rubens otorga una mirada más global al contexto del virreinato peruano. Por todo ello, consideramos que se representa un mestizaje dinámico y, a la vez, tenso, con enfrentamientos constantes.

En vez de abordar un episodio de la independencia, la pieza otorga una continuidad a esta dinámica cultural que se propone como signo de la peruanidad. Podríamos hablar de una refundación de las identidades nacionales que no pontifica ni lanza una propuesta más concreta que la representación del mestizaje en su sentido más amplio. En este ejercicio, *La nave de la memoria* no otorga condición de subordinado a los indígenas. Esto es porque se representan los abusos de Candia, pero finalmente este es derrotado y quienes sobreviven son los hermanos Ayar, pero con la necesidad de invocar a Candia, de no perder ese legado del conquistador. Asimismo, si bien el mestizo Aguilar es secretario de Candia, lo ilumina y cura, y conforme avanza la obra su relación se hace más horizontal. Lo mismo aplica para los vínculos entre Candia y Elvira, pues, aunque esta fue asesinada por él, su fantasma puede enfrentársele sin pudores, y le perdona la vida.

De esta manera, no se ocultan las jerarquizaciones del virreinato, pero, en el desarrollo de la pieza, los puntos de vista tanto de peninsulares como de indígenas tienen el mismo peso. Así, se representa un enfrentamiento en igualdad de condiciones, sin ocultar la subalternidad de los indígenas en tiempos del virreinato y aun en el presente. Creemos que esta complejidad es una respuesta a la doble conciencia americana, explicada por Mignolo (2005) como una identidad que se reclama autóctona a la vez que occidental: *La nave de la memoria* relativiza estas categorías y ubica la identidad en el cruce, en el mestizaje, en la posibilidad.

5.4. LA INDEPENDENCIA EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO

5.4.1. Consideraciones preliminares

Luque (2018) considera que mientras las décadas de 1960 y 1970 estuvieron marcadas por las creaciones colectivas y el lenguaje corporal antes que el sistema verbal, desde mediados de la década de 1980 se revaloriza el teatro de texto¹⁶⁵. Sin embargo, enfatiza que esto no

¹⁶⁵ Pese a estas clasificaciones temporales, al igual que Luque creemos que en el Perú contemporáneo no puede hablarse de generaciones claras o grupos de dramaturgos, pues hay una gran variedad de propuestas y estilos, incluso al interior de una misma obra. No obstante, en el teatro reciente Luque encuentra dos bloques: los autores que empezaron a presentar sus trabajos en la década de 1980, que se iniciaron en el teatro en las décadas anteriores, marcadas por el teatro de grupo, y los más jóvenes, la mayoría de los cuales tuvieron una

significa un control total del dramaturgo, sino que el texto es un punto de partida para directores y actores en otros procesos de creación:

El texto dramático se convierte, así, en el punto de partida de un proceso que está pensando para culminar y cobrar sentido pleno únicamente en la representación, precisamente cuando el componente verbal se ponga en relación con el resto de los sistemas y códigos que intervienen en un montaje teatral (Luque 242).

Estamos de acuerdo con Luque cuando añade que estas tendencias vienen afirmándose cada vez más, y están siendo bien recibidas. Por ejemplo, en la cartelera teatral limeña lo dominante son estrenos absolutos de obras de dramaturgos peruanos. Asimismo, añade Luque que las propuestas teatrales de fines de siglo XX «rompen con la premisa que postula que el arte debe tener un compromiso social, así como con el proyecto de contribuir a la revolución socialista y a la construcción de una sociedad igualitaria desde el teatro, ideas propias de las décadas anteriores» (246).

Para Ángeles (2015), las décadas desde 1990 hasta 2010 abordan temas domésticos. Considera que este cambio se da porque «En la dramaturgia occidental, anglosajona por lo menos, hubo una explosión de obras que se ubicaron en el universo familiar... Han aparecido en nuestras obras personajes femeninos, madres, perversos, perturbadores, asesinos» (11). Sobre el grupo de prolíficos dramaturgos a partir de la década de 1990, considera Ángeles (2001) que abordan temas como el padre ausente, la búsqueda del amor, la falta de identidad y

una clara reacción a la creación colectiva desarrollada durante los años setenta y los primeros cinco años de los ochenta. También es una reacción natural a este periodo, en el que se dio prioridad al uso del cuerpo en el trabajo creativo actoral, desdeñando el uso del texto. El autor dramático individual fue cuestionado, relegado y, de alguna manera, subestimado (Ángeles 2001, 9).

formación actoral previa. Asimismo, diferencia dos estéticas generales: la más cercana al realismo, aun cuando emplea elementos de metateatralidad y se aleja del naturalismo, y otra que cuestiona el drama aristotélico, experimenta con los mecanismos del relato y las convenciones estéticas.

Para Mediavilla (2016), el teatro peruano de finales de siglo XX mantendrá a las mujeres relegadas. En estas obras de autores individuales, encuentra la figura del padre como eje supremo de la sociedad, en muchas ocasiones ausente y, cuando presente, machista y autoritario. «La mujer se presenta como un elemento social totalmente dependiente de la figura masculina a todos los niveles» (Mediavilla 284). Asimismo, considera un patrón recurrente que los personajes masculinos sean solidarios entre sí mientras los femeninos representen la maldad, utilizando trucos para casarse, que pareciera ser su objetivo principal.

El siglo XXI se inicia con diferentes luchas en el Perú. Los movimientos sociales tras el conflicto armado interno tendrán búsquedas lejanas al marxismo que caracterizó a los grupos políticos anteriores al conflicto armado interno y, en la gran mayoría de los casos, trabajarán lejos de los partidos políticos. En la primera década del siglo se organizaron movimientos indígenas de la Amazonía, así como nuevos colectivos sociales con una perspectiva múltiple hacia reivindicaciones étnicas, de género, diversidad sexual y ecologistas. Muchos de estos empiezan a organizarse, como en todo el planeta, a partir de redes sociales, espacios que se convierten en medios de difusión de ideas, así como de enfrentamientos políticos. Notorios son los casos de movimientos feministas en diferentes rubros, desde el trabajo social hasta las artes plásticas y humanidades. Estas agrupaciones han convocado marchas multitudinarias reclamando medidas públicas y de la sociedad civil contra la violencia de género.

En este camino, se producen revueltas significativas, como las protestas de 2009, cuando grupos de la etnia awajún en Bagua, una provincia amazónica, marcharon contra una empresa petrolera en 2009, en un enfrentamiento que culminó con decenas de muertos entre indígenas y policías. Este tipo de hechos suscitarían reflexiones a nivel nacional sobre qué significa la ciudadanía, y quiénes ejercen sus reales derechos como ciudadanos. Desde entonces el Estado viene aprobando leyes contra la discriminación y el racismo, y se debaten iniciativas contra la violencia de género.

Sin embargo, no puede decirse que el Perú tenga una cultura democrática. Todos sus presidentes y aun líderes políticos de la oposición en el siglo XXI son investigados o han sido detenidos por casos de corrupción. Puede decirse que la década de 2010 es un

momento de tránsito. Se enfrentan las ideas conservadoras —que, al verse cuestionadas severamente, radicalizan sus posiciones—, con las ideas de cambio, que también tienen sus matices y contradicciones y se tornan más radicales.

Mientras, en lo que se refiere a macroeconomía, hasta el inicio de la pandemia de Covid-19, el Perú había salido de la pobreza y se había convertido en un país de renta media. No obstante, se debate si efectivamente apareció una nueva clase media de rasgos andinos, mestiza, hija de la migración interna del campo a la ciudad, o si la desigualdad económica tomó otros matices. Lo que sí nos parece innegable es la mayor legitimidad del mestizaje como identidad nacional, afirmada incluso en frases de uso común, como «Perú, país de todas las sangres», inspirada en la novela de José María Arguedas, *Todas las sangres* (1964).

Sin embargo, para Twanama (2008), en el Perú actual todavía la etnia y los rasgos físicos de una persona influyen demasiado en las oportunidades que esta tendrá en su vida personal. Twanama llama *choleo* a esta manera de relacionarse entre peruanos, una especie de forma de medirse unos a otros para entender quién puede discriminar a quién, y quién puede ser discriminado por quién. Así, no se trata de una discriminación vertical ejercida desde arriba, sino de una entrecruzada entre grupos y personas. Sin embargo, reconoce una antigua matriz de racismo, en el sentido de que la población más vulnerable y con menos oportunidades sigue siendo rural, con una lengua materna originaria, de rasgos indígenas o afrodescendientes. Añadimos que ser mujer y tener una sexualidad no hegemónica son factores que agravan aún más esta desventaja social. Para Twanama, esta situación es la base del *choleo*, y el *choleo* permite que se mantenga esta situación:

Más que de excluidos, estamos hablando de los eternos no incluidos, nuestra frontera interna, ahí donde nunca hemos llegado. Pues bien, mientras tengamos poblaciones no incluidas en el desarrollo, la matriz categorial cognitiva de la discriminación y el *choleo* permanecerán en nuestras cabezas porque seguirán siendo herramientas eficientes para predecir a quién podemos tratar mal o de quién nos cuidamos, convirtiéndonos en discriminadores, activos o pasivos (Twanama 110).

El arte peruano contemporáneo representa estas tensiones culturales y en ocasiones se enfrenta a la matriz discriminadora. Basta recordar las numerosas exposiciones que intentaron unir cosmovisiones, como se vio en la muestra colectiva *Manos artesanas* (2005), donde cada obra nació de parejas formadas siempre entre un artista urbano y uno tradicional. A su vez, destacamos las numerosas exposiciones colectivas comisariadas por Christian Bendayán con artistas amazónicos urbanos y tradicionales, las propuestas de colectivos feministas y, en general, un ambiente de encuentro entre propuestas locales y globales. Muchas de estas obras representaron al Perú en ferias y exposiciones internacionales. Sobre el arte feminista y próximo a la comunidad LGTBI, López (2019) reúne ensayos sobre arte desde mediados del siglo XX, analizando obras y creadores donde percibimos cómo este movimiento partió de la disidencia casi marginal hasta ubicarse en el meollo de la discusión.

A su vez, se produce un encuentro entre activismo, arte y performance. Por ejemplo, casi todas las marchas y protestas contra la violencia de género han contado con performances críticas al patriarcado. Por otro lado, podríamos decir que la barrera entre performance y teatro se difumina cada vez más.

En concreto, sobre las artes escénicas, a partir de la década del 2000, gracias a iniciativas del sector privado, se abren nuevas salas de teatro —sobre todo en la capital—, se organizan festivales, concursos y hasta grados universitarios en artes escénicas. De igual manera, con las nuevas búsquedas estéticas surgieron eventos populares como el Festival Internacional de Teatro en Calles Abiertas (Fiteca) y el Festival Itinerante y Encuentro de Teatro Popular (Fietpo). Asimismo, desde la década de 2010 aparecen premios de dramaturgia a textos inéditos convocados por universidades e instituciones culturales, como los del festival Sala de Parto, el Centro Cultural Peruano Británico, la Universidad de Lima y el Ministerio de Cultura. Posteriormente, la mayoría de estos concursos pasó a premiar producciones teatrales y ya no textos.

Por otro lado, Luque reconoce la importancia de espacios de formación para teatristas, principalmente para actores, en universidades o talleres profesionales. A su vez, celebra que se hayan editado textos teatrales de dramaturgos como Mariana de Althaus,

Aldo Miyashiro, y de autores mayores como Mario Vargas Llosa, así como señala la importancia de las compilaciones hechas por Roberto Ángeles.

Destacamos también los veintiséis números de la revista *Muestra*, que incluye textos de dramaturgos y dramaturgas jóvenes, y críticas sobre las obras publicadas, entrevistas y datos biográficos de los autores. Asimismo, incluyó columnas con consejos y reflexiones sobre la escena teatral limeña, información sobre festivales, e intentó crear una lista de correos electrónicos de teatristas. Estamos de acuerdo con Luque cuando afirma que estos hechos prueban la «consideración del texto dramático como un objeto valioso, y que merece, por tanto, fijarse, conservarse y transmitirse» (245), y ello redundan en que trasciendan más allá del tiempo en que fueron representados.

Con esta industria cultural emergente, el público de teatro, si bien sigue siendo minoritario, creció mucho en ciudades como Lima. Puede hablarse de nuevos públicos no solo por la mayor cantidad de representaciones y asistentes al teatro, sino también por la mayor diversidad cultural entre la clase media capaz de acceder a este arte, así como nuevos espacios alternativos.

Aunque seguimos a Luque cuando asegura que «Las piezas escritas alrededor del siglo XXI revelan, más bien, un marcado individualismo, un desencanto ante el presente y una visión desesperanzada del futuro» (246), recordamos asimismo que el trabajo de los dramaturgos y actores, tanto del teatro comercial como de la organización comunitaria, comenzaron a acercarse a las luchas por los derechos de grupos subordinados. Si bien pocos dramaturgos y actores de este tiempo ocupan cargos públicos —aunque es relevante que un director, Luis Peirano, y un actor, Salvador del Solar, hayan sido Ministros de Cultura, y Del Solar incluso fuera Primer Ministro— o forman parte de partidos políticos, muchos son activistas o simpatizantes públicos del activismo.

Una digresión. Si bien después del conflicto armado interno el teatro peruano toca temas más íntimos con una perspectiva individualista, cabe mencionar que el teatro de grupo nunca perdió fuerza. Agrupaciones como Yuyachkani desarrollaron siempre piezas sobre el conflicto y la corrupción del gobierno desde una perspectiva universal, así como obras de memoria.

Creemos que las diversas propuestas con reivindicaciones socioculturales se volvieron lo dominante en el teatro peruano, muy diferentes entre sí.

5.4.2. Sueños de victoria (2019). *Subordinados empoderados*

En este contexto aparece *Sueños de victoria* (2019), escrita y dirigida en montajes de 2016 y 2017 por Paola Estupiñán (Lima, 1992), quien estudió Artes Escénicas en la Universidad Científica del Sur. *Sueños de victoria* es su primera obra y se representó originalmente en el festival de artes escénicas de esta casa de estudios, que publicó el texto. Esto es un ejemplo de la profesionalización del teatro peruano que se inició en estos años.

En los matices de la obra, vemos también cómo se ha roto definitivamente el esquema de padre español – hijo patriota, ya que el papel de España y del virreinato es menos importante que la mirada hacia la vida en la república. Ya no es necesaria una reconciliación con la península, pues ni siquiera aparecen personajes españoles. El énfasis de la pieza es pensar los problemas estructurales del país desde su origen republicano.

Su obra replantea la versión histórica de la llegada de San Martín a Lima y los primeros años de independencia del Perú. El texto se muestra en clave realista y así fueron los montajes de la obra, sin elementos propios del teatro post-brechtiano. La protagonista es Rosa Campusano, personaje histórico, que vive en Guayaquil, cuyos rasgos físicos no son descritos, solo que pertenece a la clase alta y pareciera ser criolla. Se dice de manera explícita que es mestiza, hija de un hacendado blanco que tomó a una esclava negra y la hizo su esposa, algo destacado como liberal para la época. Rosa va a casarse con Domingo, un oficial español, con quien se mudará a Lima. La pieza se inicia con un guiño al teatro decimonónico romántico, con el poema «La cautiva» de José de Espronceda recitado por Rosa a su sirvienta, Carmen. Es curioso cómo este poema contextualiza la obra, pero también remite a la estética de las piezas de los años de la independencia.

Otra similitud con las piezas de inicios del siglo XIX es la división maniquea entre personajes muy buenos, y muy malos. El villano de la historia es Domingo, quien no guarda lealtad a ningún ideal y solo busca su propio beneficio, engañando a sus parejas y a la propia autoridad virreinal, pues acepta que Paulina, una mestiza, entregue contrabando a los patriotas a cambio de un soborno. Es relevante que la maldad de Domingo se exprese no

solo en su falta de escrúpulos políticos, sino también en la manera en que engaña a sus parejas, pues en las obras sobre Bolívar o San Martín de los siglos XIX y XX, sus infidelidades eran presentadas como actos cotidianos, que incluso enaltecían más a sus figuras. Es decir, según el punto de vista de la obra, la actitud de Domingo es percibida como machista y condenable.

Asimismo, aparecen numerosos diálogos que son discursos largos. No consideramos que se trate de elementos de propaganda pues no son demasiado obvios, aunque sí se mantiene la tendencia de presentar personajes sin muchos matices.

Una novedad es que dos personajes importantes son una pareja de esclavos afroperuanos, Carmen, una esclava de casa, y Miguel, un esclavo de plantación, quienes estarán comprometidos en la lucha por la independencia y apoyarán un plan para obtener información clasificada del ejército español ante la llegada de los patriotas a Lima.

A su vez, estos subordinados se vinculan de manera horizontal. La relación entre Rosa y Carmen es de amistad sincera y fraterna. Rosa intenta convencerla de que es posible ser libre: «¿Si te digo que existe un lugar en donde lo que tú haces se llama trabajo y no esclavitud, qué pensarías?», a lo que Carmen responde «¿Qué pensaría?... (*Riendo*) Pues pensaría que usted está loca, Rosita. Ese lugar no existe» (Estupiñán 102). Más adelante, Carmen, quien acompaña a Rosa a Lima, la instará a rebelarse ante los maltratos de Domingo, rompiendo su compromiso, remarcando que la vida sin matrimonio no es necesariamente infeliz. Así, ambas subordinadas se apoyan mutuamente para tomar conciencia de sus problemas individuales y enfrentarlos, y también para pensar en dimensiones utópicas, como ese futuro sin esclavitud. En el plano personal, los personajes subordinados buscan sus propios destinos: Carmen y Miguel anhelan su libertad y por eso apoyan a la república, Rosa desea estudiar pese a las prohibiciones que le impone Domingo, y Paulina toma un papel importante en la causa patriota desde sus posibilidades.

Roto su compromiso con Domingo, Rosa se hará amante de San Martín. Afirma que es el primer hombre del cual se ha enamorado, pero lo abandonará porque desea continuar con su educación y considera que mantener esta relación secreta sería perjudicial para sus estudios. Asimismo, cuestiona la retirada de San Martín de Lima cuando este le pide que lo acompañe, pues parece haberle perdido el respeto:

Tu batallón ha dejado de confiar en ti porque ya tú mismo no lo haces. Ellos piden que no se instaure aquí una monarquía constitucional pero tú te empeñas en que sí. ¿Por qué le dejas a Bolívar todo lo que a nosotros nos costó? Yo no estoy de acuerdo. Yo me voy a quedar para empezar a ser libre. Estudiaré, trabajaré, y seguiré peleando para que no volvamos a lo de antes (Estupiñán 162).

Rosa elige por sí misma y decide lo que cree mejor para ella. En otro plano, quizá más importante, cuestiona con su propia ética y sus propias ideas a San Martín, criticándole anteponer sus propios deseos a los de los demás. Es relevante que cuestione al hombre más poderoso del país, el gran libertador, personaje que es ensalzado como caudillo plenipotenciario en decenas de obras en los siglos XIX y XX. Y esto es congruente con el anhelo de Rosa de educarse, pues no es solo por amor al conocimiento sino para contribuir a la realización de sus ideales republicanos. Esta necesidad de estudiar nos obliga a mencionar que la gran meta de los sujetos subordinados en el Perú, como en gran parte del Tercer Mundo, ha sido la educación. Acceder a estudios elementales y más adelante a estudios superiores fue el camino pensado por grupos indígenas, afrodescendientes y feministas.

Del mismo modo, un gran cambio frente a obras anteriores es la representación frontal de los conflictos por etnia, y el énfasis en la condición mestiza, en la relación entre Paulina y Tomás, quienes son hermanos. Con estas características, se mantiene una característica visto en varias obras teatrales sobre la independencia: una familia dividida por los bandos que defienden, pues Paulina apoya a los patriotas y Tomás a los virreinales. Sin embargo, Tomás no lo hace por motivos heroicos, sino porque se considera español por tener rasgos físicos asociados con lo europeo, como la piel blanca, mientras Paulina tiene rasgos indígenas. Así, vemos cómo, para Tomás, la etnicidad es un justificante de la simpatía política que profesa. Sin embargo, Tomás acaba subordinándose a una mujer, pues, de mala gana, cede a las presiones de Paulina y termina en el ejército patriota, aunque manteniendo su corrupción. No será el único caso, pues Carmen se impone a Miguel cuando este le prohíbe viajar a Lima y ella va de todos modos, y es Miguel quien debe renunciar a sus planes para acompañar a su pareja.

En líneas generales, los personajes aparecen definidos por la búsqueda de sus propias independencias personales, que se hacen colectivas al trabajar en equipo, mientras los villanos anteponen sus deseos individuales al colectivo. De esta manera, los subordinados anhelan y construyen la utopía, frente a los poderosos, que solo buscan satisfacer sus necesidades egoístas. De las antiguas divisiones entre villanos y héroes basadas solo en sus bandos en la guerra, pasamos a una perspectiva ética para distinguirlos.

Consideramos que los ideales de la república, como son la libertad, la igualdad de derechos y el bien común, se hacen concretos en los personajes. Esto, sin embargo, tomará otro cariz en la última escena, ambientada treinta años después de la independencia, que funciona a modo de epílogo. Rosa y Carmen conversan sobre la situación del país, criticando que las cosas sigan igual que en el virreinato. Por ejemplo, que ni siquiera se haya abolido la esclavitud. Rosa tiene fe en que esto ocurrirá pronto y la fecha no parece haber sido elegida al azar, pues se ambienta en 1851, es decir, poco antes de la abolición.

La mirada de Rosa es optimista dentro de la fe en el progreso. Le dice a Carmen «Deberías pensar en que las generaciones que vienen van a conseguir que las cosas cambien. Nosotras pusimos nuestro granito» (Estupiñán 164), a lo que esta replica «¿Y quién lo reconoce? Nadie se ha dignado ni siquiera en venir a decirnos felices fiestas patrias, Rosa» (Estupiñán 165), en alusión al poco reconocimiento del que han gozado las mujeres independentistas. Rosa culmina la obra respondiéndole con un discurso optimista, que confía en la supervivencia de los ideales republicanos:

Quizás porque aún no son felices, pero sabes, yo confío en que algún día lo serán. Confío en los jóvenes, en que ellos sabrán asumir con responsabilidad lo que significa ser peruanos. Ellos son los que harán el cambio en un futuro ¿Sabes por qué? Porque son fuertes, luchadores, soñadores, como lo éramos nosotras. Ellos no se rinden cuando se les mete una idea en la cabeza, van tras ella hasta hacerla realidad. Por eso, estoy preparando una tertulia y les contaré nuestra historia. Les haré saber a las muchachitas que ellas también pueden hacer mucho por su país. Un país que a veces nos niega los derechos por disfrazarse de cortesía (Estupiñán 165).

De esta manera, se propone que siempre habrá personas que luchen por la libertad y que el futuro será cada vez mejor gracias a ellos y ellas, con énfasis en los derechos de las mujeres. Consideramos relevante recordar que, en este diálogo final, ni Rosa ni Carmen hablan de parejas ni de hijos. Es decir, sus papeles no han sido subordinados al de esposa o madre, aunque se mencione que Rosa tuvo un hijo que lucha por la proclamación de la independencia, y no se habla de si Carmen se casó.

Del mismo modo, *Sueños de victoria* hace una crítica hacia las mismas estructuras reaccionarias de la sociedad, al afirmar que el Perú es «un país que a veces nos niega los derechos». Describe la situación futura como una pugna impredecible, aunque su mirada sea optimista y aliente al cambio, con un concepto que va ganando importancia en nuestro presente: la felicidad. La independencia está asociada a la felicidad, es decir, a las emociones.

Si las obras escritas durante el conflicto armado interno cuestionaron los sentidos comunes sobre lo que se entendía como Perú, sin tener una idea clara de lo que ocurría en su contexto, piezas posteriores como esta, a la luz de la distancia, ya alcanzan a cuestionar valores concretos como el machismo y el racismo en situaciones cotidianas, y a proponer un futuro concreto diferente, que sería uno sin prejuicios. La utopía es más concreta y se ve más cercana que las presentadas en *El caballo del Libertador* y *Los ayacuchos*.

Desde una perspectiva de género, tomamos la definición de Valcárcel (2006) cuando asegura que el feminismo es universalista y se adhiere a la idea de los derechos individuales. En *Sueños de victoria* es notoria, por un lado, la solidaridad femenina más allá de castas y clases sociales en la relación fraterna y casi horizontal entre las mujeres. Asimismo, agrega Valcárcel que el feminismo ha convertido en opresión política lo que antes se consideraba buenas costumbres, lo que pasa exactamente con la transformación de los personajes femeninos en la obra. Rosa deja a sus parejas porque no le permiten realizarse personalmente. Así, la pieza hace visibles la violencia, la represión y la discriminación contra la mujer. De esta forma, las mujeres no son meramente víctimas, sino que se explica el sistema que atenta contra ellas.

Al ser una obra histórica, consideramos las ideas de Araque (2017) cuando asevera que el cuerpo y la historia han sido manipulados según los intereses de los grupos de poder.

Considera al teatro poshistórico una deriva del cuerpo poshumano, «pero es un intento por decodificar la historia, o por lo menos, verla de otra manera. Lo cierto es que requerimos tanto pensar el cuerpo, como repensar la historia, pues serán fundamentales para la construcción de una nueva sociedad» (Araque 13). La manera en que se redefine la historia en *Sueños de victoria* es a través de la autonomía del cuerpo de Rosa, quien no se subordina a la categoría de objeto siendo pareja de algún hombre poderoso que no la tenga como a una igual.

5.4.3. Bicentenario. *Teatro ritual para recuperar la voz y redefinir la historia*

En una línea clara sobre la autonomía del cuerpo, está *Bicentenario* (2017), de Mariana Silva (Lima, 197?) y Claudia Tangoa (San Martín de Pangoa, 1986), dirigida por la uruguaya Marianella Morena. Silva estudió actuación y artes escénicas, y además de prolífica dramaturga, es escritora de guiones para telenovelas, documentales y de cine. Tangoa estudió artes escénicas y ha escrito y dirigido proyectos de teatro y memoria. *Bicentenario* es una obra cuyo guion dependió mucho de la experiencia escénica en los ensayos, con una dramaturgia no aristotélica, cercana a la performance.

Con doscientas actrices en escena¹⁶⁶ —una por cada año de independencia del Perú—, fue representada hasta ahora solo una vez, en un espacio público muy significativo, el Parque de los Próceres, ubicado en Lima, al que adornan esculturas de mármol enormes en homenaje a peruanos padres de la patria, entre las cuales no aparece ninguna mujer. La puesta en escena, con entrada libre, incluyó música en vivo, declaraciones por altoparlantes y juegos de luz. Con ella se inauguró el festival Sala de Parto 2017, de iniciativa privada y uno de los más importantes del país.

No aparecen personajes españoles ni hispanófilos. Como vimos en *Sueños de victoria*, en esta obra tampoco es necesario reconciliarse con ese país, porque el punto a tocar es otro, adentrándose en las raíces de la república peruana. Con claro discurso activista, la obra denuncia la violencia y discriminación contra la mujer, así como

¹⁶⁶ No todas eran gente de teatro. Salvo un elenco de menos de veinte actrices, las demás participantes fueron personalidades de otras artes y de la política, como también mujeres en general. La convocatoria fue abierta y buscó representar la amplia variedad étnica y sociocultural del Perú.

reivindica el papel de las mujeres en el presente y la historia. La heroína central, digamos, el nombre a identificar, es Micaela Bastidas, la mujer que dirigió la rebelión de 1780 al lado de Túpac Amaru II. Esta es representada como diversas Micaelas por varias actrices de diferentes edades y rasgos físicos. Si bien ellas representan a un personaje histórico, es a partir de Micaela como se reflexiona sobre la mujer en general, y la protagonista es el personaje colectivo de la mujer peruana en su diversidad.

Desde la primera escena se piensa en la unidad en la diversidad, con frases corales que definen al personaje de Micaela y al de la mujer en general, como «soy la india que grita», y ya en la presentación de la protagonista: «Yo soy Micaela Bastidas. Nací en el ombligo del Imperio. De cara al sol, pero con el mundo en contra. Mujer india. Mujer zamba. Quechua hablante. Analfabeta y pobre» (Silva y Tangoa 2). Así, se emplea la figura de Bastidas no para tomarla como caudillo ejemplar, como en muchas obras del siglo XIX, sino como un símbolo con el que cualquier mujer pueda identificarse, abarcando etnicidades y clases sociales subordinadas. Una digresión: a lo largo de la pieza no se habla específicamente del grupo indígena amazónico o de su cultura, pero este parece incluido dentro del grupo de culturas subordinadas¹⁶⁷.

De igual manera, tanto Micaela como el coro mencionan datos que revelan la desigualdad que sufrían las indígenas durante el virreinato. A la vez, piensan el presente citando declaraciones misóginas reales de autoridades y figuras mediáticas, y con cifras actuales que reflejan la desigualdad y la violencia hacia las mujeres, comparando permanencias y cambios en la discriminación y la misoginia.

Micaela reflexiona sobre la violencia que recibe y que contiene, haciendo énfasis en que acaba de descubrirla, como en una epifanía: «Me mató este sistema desigual que respaldo, que protejo, que apoyo. ¡Y yo...! Ahora lo entiendo. ¡Yo me he matado! Por guardar silencio, por aplacar mi rabia», a lo que el grupo le responde: «La rabia es sagrada» (Silva y Tangoa 20). A la vez, insta a las mujeres a no guardar silencio sobre su situación.

¹⁶⁷ No hemos encontrado registro de una obra amazónica o con personajes amazónicos sobre la independencia. A pesar de que las etnias amazónicas no participaron de manera importante en la lucha independentista, es posible incorporarlas en obras como *Bicentenario*, reconociendo su peruanidad y su importancia en la vida republicana.

En este repaso se incorpora a la mujer al proceso de la independencia y a otros momentos de la historia peruana. Refiriéndose a su compañero Túpac Amaru II, Micaela dice «No soy su apoyo incondicional. Yo soy co-creadora de la sublevación» (Silva y Tangoa 4). Así, la pieza reclama la igualdad de jerarquías con el hombre a lo largo de la historia, y cuestiona el propio discurso de la historia. Al mismo tiempo, al colocar a una mujer líder en la gran revuelta indígena, reclama el papel femenino en la gesta independentista, y, de esta manera, en el origen de la república.

A su vez, se mencionan datos concretos, como las ciento cuarentaicuatro mujeres destacadas como heroínas por San Martín que no figuran en casi ningún libro de historia, y se repiten frases como «La historia me ha menospreciado», «La mujer que quisieron borrar de la historia», o esta declaración de independencia femenina: «¡Soy la mujer que buscó la independencia de su país, antes de que las mujeres siquiera soñaran con su propia libertad! Me arrancaron la lengua, pero hoy reclamo mi voz. Exijo me regresen mi voz» (Silva y Tangoa 5).

Esto se reafirma cuando se revisita el himno nacional del Perú cambiándole la letra: «Compatriotas, no más verla esclava / Si humillada tres siglos gimió, / para siempre jurémosla libre, / manteniendo su propio esplendor» (Silva y Tangoa 5), y cuando se repasan los hitos contemporáneos de la lucha por los derechos de la mujer, entre los que llega a aparecer la misma representación de *Bicentenario*, incorporándose a sí misma a la gran historia. La idea de recuperar la voz se corporiza al cambiar la letra del himno. Y en este cántico colectivo se mezclan las individualidades.

El aspecto que consideramos más importante en la pieza es que plantea la lucha por la libertad en el cuerpo y la imagen. La escena final incluye el canto de una rapera con el coro acompañándola, con frases como «Con el mundo en contra va / Y digo basta / En la historia no me encontrarás / Y digo se acabó / No soy imagen de tu morbo / Digo basta / Soy más que tu adorno / Digo se acabó / Rompo las cadenas de mis miedos» (Silva y Tangoa 22). Otros temas sueltos que encajan con lo expuesto son las reflexiones sobre la maternidad y el papel de madre, y la figura de la ama de casa.

De esta manera, se construye un sujeto colectivo unido por sus características comunes, entre ellas su propia subalternidad, que se pregunta y responde por problemas y

soluciones comunes a las condiciones adversas que ha afrontado y debe afrontar una mujer en el Perú. Para el lector/público, no importa saber quién representa a qué personaje, sino los aspectos de género que plantea. Creemos que, en estos ejercicios de personajes colectivos, que varían de actriz en actriz, se da un ejercicio de entrar y salir de la dramaturgia, que otorga fuerza a la puesta en escena. Así, el público no identifica a una actriz con un personaje, sino que ve a cada actriz como una mujer real a la vez que como personaje, en una frontera donde se confunden la ficción del teatro y la performance.

La pieza plantea versiones desmitificadoras de los héroes criollos sin construir la imagen de una heroína idílica. En cambio, Micaela es un referente que engloba a mujeres de características muy diferentes. Y con el desarrollo posterior de historias de mujeres, esta Micaela se mezcla con lo cotidiano. Se trata de un heroísmo de la cotidianidad, de la resistencia colectiva.

Por otro lado, en *Bicentenario* aparecen elementos del teatro griego antiguo. Primero, las acciones no tienen un orden cronológico ni argumental. Están vinculadas por tema y emociones, con características en común¹⁶⁸. Como nos recuerda Barthes (2009), la tragedia griega no requería de unidad de espacio y tiempo: «Tal vez sea mejor hablar de ‘relato’ que de acción; al menos en la tragedia, los episodios (nuestros actos) están lejos de representar acciones, es decir, modificaciones inmediatas de situaciones» (322), y esto mismo ocurre en *Bicentenario*.

Es muy significativo el coro de voces femeninas, que también representan movimiento y música. Este coro repite un mantra recurrente, «Exijo que me devuelvan mi voz», y así se constituye como un ritual de protesta, que sintetiza todas las otras demandas y la postura de rebeldía frente a la subordinación. Barthes apunta que el teatro griego apoya la secularización del arte, que va tomando formas intelectuales y, así, la tragedia evoluciona hacia lo que hoy llamamos drama. Para Barthes, lo que marcó este cambio fue «precisamente la atrofia programada del elemento interrogador, es decir, el coro» (323), que en *Bicentenario* cumple el único papel.

¹⁶⁸ Con excepción de la Escena cinco, que parodia un programa concurso de televisión conducido por una mujer exagerada. Creemos que esta escena critica la autocensura femenina y hace preguntas a la audiencia para repensar asuntos de pareja.

Tanto Barthes como Nietzsche (2015) afirman que el coro funcionaba para hacer que el público fuese interpelado, mientras que los actores eran lo racional que luchaba contra el destino. Así, añade Nietzsche que en la tragedia griega el personaje va haciéndose cada vez más importante en la lucha contra el coro, marcando el triunfo de lo racional, en una narrativa que, para Barthes, se asemeja más al drama contemporáneo, por los personajes más próximos a la idea de arquetipo o individuo. Por ello, vemos la relevancia del coro en *Bicentenario*, que hace énfasis en lo ritual y lo colectivo.

Por otro lado, pueden seguirse las ideas de Eagleton (2005b) cuando considera que la ideología dominante en nuestro tiempo ha conseguido que la gente piense que el orden social no funciona, que es una mentira, pero se ha acostumbrado a él, para concluir que *Bicentenario* busca romper con esa inacción, con ese cinismo —en términos de Žižek—. La obra plantea un ideal abstracto que no esconde su clarísima propuesta política, pues la pieza se enmarca en una corriente de pensamiento con antagonismos enfrentados, como es el feminismo.

Y es que *Bicentenario* tiene elementos de agitación y propaganda. Por ejemplo, los villanos muy malos, que son los hombres que han escrito la historia y los personajes mediáticos con pensamiento machista, y las mujeres siempre muy buenas, salvo una conductora televisiva en la Escena cinco. A su vez, tienen discursos largos con denuncias, que van dirigidos al público de manera directa.

Del mismo modo, dentro de la trama, el conflicto principal queda trunco pues no se desarrolla un nudo narrativo. Funciona como manifiesto evidente, con proclamas y vivas exaltadas, sin disimularlas a modo de diálogo como en las obras escritas durante la guerra de independencia. No obstante, tanto en estas obras como en *Bicentenario* se intenta captar adeptos para sus causas, con una actitud de confrontación que evidencia optimismo frente a un cambio que parece inevitable.

El poeta alemán Diederich Hinrichsen, abanderado cultor de la *agitprop*, consideraba que esta literatura «debía ser escrita para el día, para determinadas acciones y campañas, no, como hoy es casi siempre usual, en cantidades industriales, para el público en abstracto» (en Regales 56). Bajo estas ideas, en *Bicentenario* se cumple el hecho de ser representada en un momento particular, como las piezas durante la guerra de

independencia, solo que en vez de durante una guerra, surge dentro de la lucha feminista. La gran diferencia es que en el caso del teatro durante la independencia se excluye a las mayorías mientras en *Bicentenario* se busca incluirlas directamente.

Por otro lado, *Bicentenario* hace una denuncia y plantea seguir el camino hacia un futuro concreto, que es una sociedad donde se respete a la mujer y a la diversidad étnica. Al revisar los aspectos estéticos de la puesta en escena, entendemos que *Bicentenario* propone una dramaturgia poco vista en el teatro peruano, lo cual puede afectar su propósito ideológico.

A este respecto, Rodríguez Gómez (2001) considera que construir otra escena y otro Estado es concebir otro tipo de relaciones sociales. En relación con su contexto, si bien ya existía una pequeña tradición de teatro no aristotélico en el Perú —performance, antiespectáculo, ópera contemporánea—, *Bicentenario* saca al espectador de lo más conocido. Y es que una obra genera cambios no solo por su texto sino por la naturaleza de su puesta en escena en relación con las estéticas dominantes de su tiempo. En ese sentido, consideramos que *Bicentenario* y el teatro contemporáneo, con sus múltiples búsquedas estéticas, han abierto un nuevo horizonte para las piezas sobre la independencia del Perú. Los elementos de propaganda aparecen en un nuevo contexto de disputa, esta vez en el plano simbólico, donde los sujetos subordinados reclaman un papel más justo tanto en la ficción como en la sociedad. Aunque no se puede decir que *Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo* (1975) haya influenciado a *Bicentenario*, el propósito reivindicativo y la lógica maniquea son elementos comunes, potenciados por las búsquedas estéticas múltiples.

Para Althusser (2015), la reproducción de la fuerza de trabajo también reproduce la sujeción a la ideología o práctica de la ideología dominante. Consideramos que con cambios materiales como los ocurridos durante el conflicto armado interno, son más factibles los cambios en la representación escénica, como lo visto en *Bicentenario* y su dramaturgia post aristotélica. Esta estética encaja en un nuevo horizonte de sentido, a la vez que genera cambios en este horizonte. Así, en *Bicentenario* se propone un feminismo respaldado por una estética inclusiva en sí misma, posible tras la caída del horizonte neoindigenista, con nuevas luchas, posturas y miradas.

5.4.4. Discurso de promoción. *El cuestionamiento desde un nuevo teatro de grupo*

Ya hemos mencionado la importancia del grupo Yuyachkani, que desde la creación colectiva busca acercarse a diversas culturas populares y sus modos de representación. En su montaje *Discurso de promoción*, estrenado en 2017 (para esta tesis tomamos un libreto de 2019), que en cada nueva versión renueva los elementos escénicos y los textos del elenco, encontramos una reflexión sobre las identidades peruanas a propósito del bicentenario. La pieza fue creada sin un director concreto, por tres generaciones de teatristas, en una dinámica abierta distinta a la que aplicaban anteriormente Yuyachkani o Cuatrotablas.

En *Discurso de promoción* aparecen personajes que reflexionan sobre la historia peruana: un grupo de escolares, la mujer de negro, el soldado desconocido, la profesora, la cantante, el brigadier del colegio, el dictador, el fotógrafo, el héroe nacional, la muerte, el Ukuku —personaje tradicional representado por danzantes de Paucartambo, en Cuzco—, el fiscal, entre otros. Los personajes no tienen nombres y, aunque se definen por su vestuario en clave alegórica, son dinámicos pues tienen matices y elementos paródicos.

La puesta requiere de cierta participación del público, que desde que ingresa a la sala es guiado por el propio elenco para moverse alrededor de todo el espacio, que tiene diferentes estaciones. Esto es, que no hay un espacio de butacas: todo es el escenario. La gente joven del público se convierte en un grupo de alumnos y exalumnos del ficcional colegio 2021 —año del bicentenario de la independencia—, y el elenco los organiza para que se sienten en el suelo y así las personas mayores puedan utilizar las sillas. Este lenguaje más cercano a la performance marca una convención que, si bien es lógica para organizar al público, también recuerda las diferencias sociales en el Perú. Esto se verá en la autoridad que tendrán sobre los demás, por ejemplo, el brigadier del colegio o el dictador. Desde este momento encontramos las usuales alegorías de Yuyachkani, como es la aparición de la madre patria en escena, que es raptada por la muerte.

A lo largo de la puesta, en determinados momentos el público puede moverse con libertad siguiendo las acciones. De esta manera, se les involucra en el acontecimiento teatral, al mismo tiempo que se recalca que es una puesta en escena, en clave brechtiana. Y en un nivel más profundo, se involucra al público en la reflexión sobre lo que significa ser

peruano, con mensajes con múltiples significaciones. La puesta reflexiona incluso sobre el propio hecho teatral, cuando un actor recuerda la representación de *Los patriotas de Lima en la Noche Feliz* (1821) y la ordenanza que menciona que el arte escénico no irroga infamia al que lo profesa.

Poco después, el Ukuku reclama en quechua por qué en las celebraciones por la independencia no aparecen las fiestas andinas, lo cual es traducido al español por el brigadier del aula, quien dice

Exacto. Porque, miren ¿qué tenemos aquí? Un grupo de Notables, de militares, hablando a una multitud anónima. No se ve la fiesta, la danza de celebración por el triunfo, no se ve a los representantes de todos los pueblos donde se luchó por la gesta libertaria. ¿Dónde las comunidades celebrando, dónde la fiesta? No pues... (Yuyachkani 4).

Así, en un primer nivel, se recuerda la participación de la plebe indígena en las luchas por la independencia. Es, además, un reclamo directo para incluir a esta multitud *anónima* en el origen de la república, con énfasis a que se les ha borrado de la historia. De igual modo, creemos relevante que sea un reclamo de un personaje de la cultura andina respaldado por un estudiante.

De esta manera, desaparece la idea liberal de educar al indígena para redimirlo, pues ambos saberes concuerdan, y es el estudiante quien respalda las ideas del tradicional Ukuku andino. Por otro lado, el reclamo por la fiesta andina propone otra manera de concebir la independencia y la libertad, más allá de los valores patriotas criollos occidentales.

El Ukuku coloca en escena una bandera del Tawantinsuyo, el imperio de los incas¹⁶⁹, con lo cual desafía la idea de que la bandera del Perú es la única representante de los peruanos, y, a un nivel más profundo, cuestiona que exista una sola identidad peruana, y que estas identidades no tienen su origen en la república, ni siquiera en el virreinato. En

¹⁶⁹ No obstante, está probado que los incas no tuvieron banderas. La multicolor bandera del Tawantinsuyo fue creada a fines de la década de 1970 por la Municipalidad de Cuzco. De esta manera, la puesta incluye un elemento contemporáneo que repiensa el mundo prehispánico.

este momento los personajes deciden que la obra vuelva a empezar, como proponiendo que la historia peruana debe ser revisada. Dice el brigadier del aula

Sí ¡Tienes razón! Tendríamos que crear un nuevo lienzo que represente lo que realmente sucedió, aunque no nos guste lo que se vea. Nuestro Discurso de Promoción no puede ser parte de una sola historia oficial, hay que retomar de inmediato la presentación. Disculpen, pero vamos a empezar de nuevo. Que vengan nuevamente todos los personajes, empecemos por el presente, ¡hablemos claro! (Yuyachkani 5).

Las siguientes escenas representan otros episodios de la historia peruana, como el conflicto armado interno. Asimismo, se recuerdan las esterilizaciones forzadas durante la dictadura de Alberto Fujimori, programa por el cual cientos de miles de mujeres y miles de hombres de sectores pobres rurales andinos fueron esterilizados sin su consentimiento¹⁷⁰. De igual manera, varios personajes mencionan el mito de Buinaima, deidad de la comunidad indígena huitoto en la Amazonía peruana, y los problemas que sufre esta comunidad. Así, se reconoce a las culturas amazónicas en el imaginario nacional, ya que la obra no pretende pensar solo en el proceso de independencia, sino en las identidades peruanas.

Más adelante se regresa a la reflexión sobre el origen republicano, cuando una actriz reclama que faltan mujeres en el cuadro de la independencia, y cita no solo a heroínas como Manuela Sáenz, capitana en el ejército patriota, o la mencionada Micaela Bastidas, sino que menciona a otras noventa y tres heroínas anónimas asesinadas. A su vez, los personajes se preguntan sobre qué hubieran hablado Sáenz y Bastidas, convirtiendo a ambas heroínas en personajes dinámicos y no solo en figuras estancadas en el tiempo.

Por otro lado, se piensa en la identidad peruana dentro de Sudamérica. Un personaje recuerda que el ejército patriota estuvo formado por tropas de varios países, reafirmando una unidad continental. Sin embargo, también critica las sucesivas dictaduras en el continente, en particular a las que rigieron en las décadas de 1970 y 1980, bajo el llamado

¹⁷⁰ Aunque hay numerosas pruebas al respecto, el proceso judicial por las esterilizaciones forzadas no ha concluido.

Plan Cóndor, también multinacional. Cuando entra a escena un paródico y grotesco carromato con un monigote de militar, cargado por dos estudiantes, uno de los alumnos explica este plan de manera didáctica:

La Operación Cóndor o Plan Cóndor es el nombre con que se conoce el plan de coordinación de acciones y mutuo apoyo entre los gobiernos militares dictatoriales del Cono Sur de América. El objetivo era impedir el avance de los movimientos populares de oposición, lo que significó la vigilancia, seguimiento, detención, interrogatorio, tortura y desaparición o muerte de personas consideradas subversivas. El Plan Cóndor se constituyó en una organización clandestina internacional para aplicar la estrategia de terrorismo de estado que produjo el asesinato y desaparición de decenas de miles de opositores a esas dictaduras. Participaron como miembros activos: Jorge Rafael Videla en Argentina, Hugo Banzer en Bolivia. En Chile, Augusto Pinochet, en Paraguay Alfredo Stroessner, y Juan María Bordaberry en Uruguay. Y en el Perú, el General Francisco Morales Bermúdez, que el año pasado fue condenado a cadena perpetua por un tribunal italiano por permitir el ingreso de escuadrones de la muerte para asesinar a integrantes del grupo Montoneros de la Argentina, quienes se encontraban el territorio peruano (Yuyachkani 13).

Más adelante, se ubica al Perú en el contexto mundial, con una enumeración de hechos ocurridos durante la Guerra Fría, y, en detalle, a partir de la caída de la Unión Soviética. Por ejemplo, hablan sobre las sucesivas guerras y el ataque terrorista a las Torres Gemelas. De esta manera, se cuestiona a las identidades nacionales cerradas, cuando un personaje repite «Si no se entiende el mundo, no se entiende el país. Los pobres nunca han ganado una guerra. Solo han ganado el infierno. Si no se entiende el mundo no se entiende el país... para entender el país, hay que entender el mundo» (Yuyachkani 15). A su vez, hay una mirada de clase al reivindicar a los pobres de todo el mundo.

De igual manera, se critica a la ideología neoliberal, dominante en el Perú, cuando el mismo personaje reflexiona, en medio de música de *tarkas* —instrumentos de viento aimaras—:

Y por casa cómo andamos / eso no lo preguntamos / Cuando hablan de la guerra / eso me retumba la cabeza / Las guerras no tienen como fin la guerra, tiene como fin el poder / Político económico también ideológico / no es algo lógico, esto es una cosa de locos / El que tiene el poder manda, / nos maltratan y nos estafan / y la democracia...si es un pretexto un cuento / En este mercado no existe la igualdad / mandan los poderosos sin sentir alguna piedad / Y nosotros, somos productores / embajadores, de materias primas / y nos alucinan / Nunca seremos un país desde la raíz, industrializado / sino manoseado... manoseado / Y este camino es nuestro destino / con discursos pomposos / nos prometen desarrollo / Y este discurso... sin curso / de emprendedores, atrapadores / “anda por tu cuenta que no tienes otra” / para que no suene mal te digo otra / CONVIÉRTETE EN EMPRESARIO / LIDERANDO EL ESPACIO / DE TODOS LOS PERUANOS (Yuyachkani 16-17).

Podemos decir que, a nivel de texto, el didactismo y la idea de proclamas repetidas remiten a una estructura jerárquica de la educación y de la sociedad en general. Esto contrasta con el dinamismo escénico y la riqueza visual de la puesta en escena, sumada a la libertad del público para desplazarse y su papel dentro del escenario. Este contraste construye una crítica al autoritarismo de las identidades estáticas, y hace al público partícipe de esta crítica. Confirmamos esto en el final, pues no hay momento para el aplauso y la pieza termina con una canción andina en homenaje a Mariano Melgar y la salida del elenco, sin despedida: esto afirma que la obra no se pretende como recreación y que ha involucrado al público en la reflexión y el propio acontecimiento escénico.

La estética de una puesta como *Discurso de promoción* alcanza a ser más crítica no solo por los mensajes directos en escena, sino por la participación de la audiencia. Sin embargo, no se trata de un teatro de agitación y propaganda porque, en forma, no se defiende a un grupo en confrontación con otro, así como no se ataca a personas o instituciones en concreto, sino directamente al sistema político, económico y social en general, no solo en el Perú sino en el mundo, y, en el fondo, brinda múltiples interpretaciones posibles.

El enfoque sobre el Perú en diferentes tiempos cuestiona asimismo la misma idea de símbolos estáticos, en una perspectiva que prefiere pensar en el país como una cultura viva,

dinámica, y, así, propone una sociedad inclusiva. De esta forma, plantea que la independencia es un episodio dinámico que produjo una república dinámica. Consideramos que la estética lograda por el trabajo de grupo, es decir, esta polifonía, encierra en sí misma posibilidades escénicas para este cuestionamiento plural a la república.

Creemos que esta puesta consigue generar estas significaciones por la propia concepción de teatro de Yuyachkani y su dinámica de trabajo, con elementos que ya habíamos visto en *Bicentenario*, como prueba de la influencia de esta agrupación en las artes escénicas peruanas.

5.4.5. Las tres viudas. *Una adaptación que cuestiona el papel de los subordinados*

Es oportuno recordar la versión de *Las tres viudas. Una comedia limeña*, obra original de Manuel Ascencio Segura (1862) en adaptación de Carlos Galiano¹⁷¹, dirigida por él mismo en el Teatro La Plaza ISIL de Lima en 2015 y en otros espacios. Esta versión de Galiano se ambienta en el centenario de independencia del Perú, 1921, y reflexiona sobre lo que esto significó para los personajes subordinados, en especial para las mujeres. Como la obra original, es una comedia de enredos donde Martina, su hija Micaela y su joven amiga Clara, están en búsqueda de un hombre que las cuide y mantenga, pero que también les dé un estatus de casadas y, por ende, de mujeres dignas en su clase social alta.

Esta adaptación mantiene casi todos los diálogos originales, y los nuevos también están escritos en verso. Utiliza una estética realista, pero con rupturas escénicas, como los personajes interrumpiendo la acción para cantar vales de cara al público, y algunos excesos evidentes como una exagerada nariz falsa para Martina.

Sobre el argumento, al igual que en el texto original, el anciano Melitón propone matrimonio a la joven Micaela, pero esta lo rechaza. Ante esto, Melitón le propone matrimonio a Martina, pese a que la desprecia, solo para estar cerca de Micaela. Más adelante se da un juego de intrigas, pues Pablo y Micaela están enamorados y van a casarse,

¹⁷¹ Otra adaptación sobre la independencia es la versión de *Otelo* (2002), de Edgar Saba. Sin embargo, tanto el dramaturgo como los espacios donde esta se representó, han extraviado tanto los libretos como los vídeos de las funciones. El periodista Abraham Lama refiere que la puesta se ambienta en los Andes peruanos en 1824, alrededor de la batalla de Ayacucho. En lo que se refiere a los personajes, Otelo es Simón Bolívar y Yago el general patriota Agustín Gamarra. <<http://www.ipsnoticias.net/2002/11/teatro-peru-simon-bolivar-es-otelo-en-america/>>. Recuperado el 18/01/20.

pero su amiga Clara le dice que es un hombre casado cuyo nombre real es Pedro. Pablo se defiende y niega las acusaciones. Mientras, motivada por la promesa de matrimonio con Melitón, Martina afirma que permitiría el matrimonio de Micaela y Pablo. Entonces, Clara envía una carta a Melitón, lo que genera celos de Martina y conflictos entre esa pareja. Melitón quiere romper su compromiso con Martina, pero acepta respetarlo ante la posibilidad de que Micaela sufra por Pablo y se vaya lejos.

Por otro lado, Pablo sospecha de Melitón y siembra la intriga de que Clara y este han tenido un encuentro secreto. Melitón convence a Micaela de que Pablo está comprometido con otra. Pablo convence a Martina de que Melitón y Micaela se han besado. Estos conflictos siguen hasta que, como en la obra original, Clara revela que está casada con Pablo aunque nunca deseó hacerlo. Clara confiesa que es viuda de un marino y, para seguir cobrando la pensión de viudez, se casó con Pablo usando un nombre falso. Por ello, este la abandonó a los dos meses pensando que ella no diría nada para seguir cobrando la pensión.

Ante esto, Melitón le ofrece a Clara mantenerla económicamente a cambio de que ella lo recuerde de cuando en cuando, y ella acepta feliz, pues lo ha motivado indirectamente a eso. Después, Melitón adopta a Micaela y se compromete a darle una mesada a Martina. De esta manera, se mantiene la figura del hombre blanco culto salvando a las mujeres, como vimos en las obras de Pardo y Aliaga, Palma y otros.

Sin embargo, las mujeres no se sienten salvadas. Poco después, suena el himno nacional desde la calle y Clara lanza un monólogo conformista con toques de ironía, donde dice, por ejemplo, «¿No te hace feliz acaso / que seamos libres todas, / que de nadie dependamos?», y añade que «El amor y la pasión / son aguas que se evaporan. / Ahora abraza a tu madre» (Galiano 101). Las mujeres cantan celebrando un valse con tristeza, mientras aparecen Juana y Antonio abrazados y jugueteando. La frase final de Micaela, sola, bajo la luz, es muy poderosa: «¿Qué son tus esperanzas? / Humo vano» (Galiano 102), enfatizando en la clave irónica de la libertad para las mujeres.

En este final, así como en los anhelos de protección de las protagonistas, se propone que, por costumbres sociales que las restringen, la independencia no se dio para las mujeres. Las tres viudas manifiestan en distintos momentos que sienten un enorme miedo a

ser burladas por hombres, y a la crítica de las habladurías. Martina dice claramente «Habladurías / en esta Lima inclemente. / Te descuidas y te entierran. / Habladurías de fieras. / Aunque librate quisieras / te exterminan, simplemente» (Galiano 51).

Entendemos que la actitud de las protagonistas es una subordinación no solo ante el hombre, sino también ante el machismo de las madres. Por ejemplo, Micaela no soporta las críticas de Juana, la criada indígena, quien le cuestiona su necesidad de casarse, y le dice «Anda con los de tu raza / Serrana carachosa», a lo que Juana responde «Ay, Miquita, me das risa... / Tan bonita y tan limeña. / Una pena que tu dueña / sea tu madre y no tú misma» (Galiano 62). Micaela reflexiona sobre esto cuando Juana sale de escena, y cantan un valse a dueto en espacios diferentes, como si no se vieran. De esta manera, comparten una condición subordinada, pero desde diferentes posiciones.

Así, vemos que las mujeres subordinadas como Juana no tienen una vida social tan limitada como las mujeres de clase alta. Esta, a su vez, es la que más se da cuenta de las subordinaciones de las mujeres para quienes trabaja. Con las revelaciones finales, los personajes limeños quedan congelados, y es Juana quien lo ve todo y confiesa que ella deseaba ser como sus patronas cuando llegó a casa, es decir, ser una mujer refinada, pero ya no: «No seré yo una entre cien / pero al menos no falseo. / Lo que soy es lo que soy, / nada más y nada menos, / el que sepa lo que es bueno / sabrá apreciar mi valor» (Galiano 95). El punto de vista moral, el que juzga, es el de la subordinada, que no desea pertenecer a ese mundo privilegiado, pues prefiere reafirmar su identidad.

El mundo de los limeños y limeñas blancas apenas interactúa con los subordinados al darles órdenes. Así, se genera una historia secundaria, donde Antonio, afroperuano limeño, corteja a Juana, ambos con acentos marcados. Pese a la atracción que siente este, la trata de manera despectiva por su origen, diciéndole, por ejemplo, «Serrana tenías que ser, / Cerrada como un cajón», a lo que esta responde, afirmando o inventando un origen capitalino, «Cerrada mejor que abierta. / Y bien limeña, señor», pero Antonio contrataca con «Ja, ja, ja, ¿limeña tú? / ¡La chola se alimeñó!», y ella contesta mintiendo con otra frase racista: «Más limeña que el suspiro. / ¡Afuera negro bembón!» (Galiano 38). Pese al beso robado y al acoso, tras unos versos de Antonio, Juana cede y lo besa. Es decir, su relación marcada por la subordinación, y prejuicios de un grupo subordinado a otro, alcanza sin

embargo a ser armónica, con un amor posible entre ambos, y es ella quien besa primero. El futuro está en los personajes subordinados, quienes son capaces de cumplir sus deseos pese a la desigualdad y a sus propios complejos, a diferencia de lo que les ocurre a las mujeres de clase alta.

A su vez, cabe mencionar que estos sujetos subordinados se enfrentan con éxito a los dominantes. Por ejemplo, Antonio discute con Pablo sin sentir ninguna inferioridad, hasta que logra alejarlo, y Pablo comenta «¡Maldito Ramón Castilla!» (Galiano 72), en alusión al presidente que abolió definitivamente la esclavitud, pero finalmente es él quien se retira y no Antonio. Por otro lado, para aclarar una intriga en la que Pablo está mintiendo y Juana dice la verdad, este busca convencerla de callar con el argumento de «¿Pero a quién van a creer? / ¿Al hombre que vio todo / o a la sirvienta mujer?» (Galiano 72); sin embargo, Juana dice la verdad sin miedo. Asimismo, ninguno de los sujetos subordinados sufre un castigo por desafiar a los sujetos dominantes.

Sin embargo, los sujetos subordinados no tienen fe en el futuro. Mostrando que los matices entre Antonio y Juana van más allá de sus orígenes étnicos, al inicio del Segundo Acto, Antonio encuentra a Juana en la calle y le comenta las noticias: «Desde ahora en adelante / los derechos del indio son / prioridad para el Estado. / Reconoce la nación / la existencia legal de este / y asegura protección / para su comunidad, / así como...», a lo que Juana responde «Sí, señor. / El Estado y sus mentiras... Patria Nueva, mi calzón» (Galiano 67-68). En cambio, Antonio parafrasea una frase atribuida a Francisco Bolognesi, héroe de la Guerra del Pacífico: «Por esa patria quemaría hasta el último cartucho» (Galiano 68), parodiando un momento histórico considerado heroico.

Aunque Antonio muestra fe devota en el gobierno de Leguía y su Patria Nueva, Juana, no. Uno de los argumentos de Antonio es la cantidad de obras públicas que ha inaugurado este presidente, mientras Juana afirma que es un ladrón. Antonio defiende que puede ser ladrón, pero al menos hace obras, una frase popular a fines del siglo XX en el Perú para justificar la corrupción de las autoridades. Así, se evidencia una gran diferencia entre la percepción del afroperuano urbano y la indígena rural. Antonio dice que él sabe bien quién es él, y que Juana no es menos que nadie. Ella retruca que «Ante los ojos de Dios, / porque ante los de la gente / una siempre es inferior / ya sea por no tener cobres / o

por ser de ese color» (Galiano 68). De esta manera, se remarca el escepticismo ante el Estado y que el sistema es el que construye la desigualdad.

Cabe mencionar que incluso los sujetos dominantes critican a la república en numerosos momentos, cuando cuestionan el significado de la independencia. Por ejemplo, Melitón pregunta «¿Y qué estamos celebrando?», a lo que Micaela responde «Cien años de ser nación», pero Melitón enfatiza «(Corrigiéndola) Cien años de independencia / No caiga usted en el error» (Galiano 8), mostrando que no considera que el Perú sea una nación. Martina recuerda que se reparte alcohol gratis en las plazas para que la gente salga a celebrar la independencia, es decir, cree que no es una fiesta sincera. Este es un punto de vista escéptico sobre el país y su vida republicana, que cuestiona la idea de unidad incluso en sus celebraciones.

Por otro lado, Martina considera que cien años no son gran cosa en una historia tan larga como la del Perú, Clara apenas celebra ya no ser colonia de España, y Martina plantea su posición al decir «Maldita la hora en la que nos / quedamos a nuestras anchas. / Ahora ya no hay jerarquías / y los indios se levantan» (Galiano 49). Clara ironiza diciendo «Pues te dejo aquí a la tuya, / seguro que aquí hará falta», y Martina esquivo la ironía con una orden: «Ninguna, que te acompañe. / Ve con ella, ¿me oyes, Juana?» (Galiano 49). Juana obedece sin quejas y a Clara no le sorprende. Esto es que, con cien años de vida republicana, la clase dominante asume que vivían mejor antes de la independencia y no pueden aceptar los derechos logrados por los sujetos subordinados.

Es importante señalar que para ninguno de los personajes el país está camino a algo, ni se sienten satisfechos con el funcionamiento del Estado. Las parodias a símbolos y frases consideradas patrióticas reafirman este escepticismo sobre el sistema. No obstante, la pieza se queda en estas sutilezas y de esa manera el mensaje más poderoso es la crítica a la situación subordinada de las mujeres, con los matices ya señalados en esta tesis, y brinda una esperanza en los sujetos más libres de prejuicios, que en este caso son los subordinados. Pese a que siguen siendo subordinados, su papel en la obra es muy importante al ser la mirada lúcida sobre los sujetos dominantes y las acciones, tienen características particulares y gozan de libertad de pensamiento y acción.

5.4.6. La visita de Bolívar. *Permanencia del realismo*

La visita de Bolívar (2018), también de Herbert Morote, emplea una dramaturgia aristotélica que propone una puesta en escena tradicional, como la que se representó bajo la dirección de Ruth Escudero en 2018.

La obra se ambienta en enero de 1825 y es narrada por Lucero, un criado afroperuano de Bernardo de Monteagudo. Lucero marca algunos cambios de escena con sus narraciones, y a veces rompe la cuarta pared. Al inicio de la pieza, interpreta unos segundos de cajón con ritmos afroperuanos. A continuación, describe en extenso y con solvencia la situación política, para darle contexto a las acciones. Narra la independencia de los diferentes países, hasta que, refiriéndose al Perú, dice que «Cae el último y más importante virreinato español en América, pero las cosas acá en Lima no están tan claras... Porque las tropas colombianas que pelearon en Ayacucho se quedaron acantonadas acá en Lima» (Morote 2018, no hay numeración).

Lucero se muestra como un sirviente fiel. Dice «Soy el mayordomo, cocinero, lavandero, mensajero, sirviente y confidente del señor Monteagudo» (Morote 2018, no hay numeración). En otras ocasiones se ofrece a hacer más tareas de las exigidas, o a cantar o a zapatear —una danza con ritmo afroperuano—, en la idea del exesclavo fiel.

El conflicto principal es que Monteagudo espera a Manuela Sáenz para una velada romántica, pero recibe la visita inesperada de Simón Bolívar, conocido amante de esta mujer. Monteagudo se muestra leal a él, admirándolo, a la vez que nervioso. Así, los hombres conversan siempre con la tensión de si Manuela llegará, si Bolívar sabe de este romance o si Monteagudo confesará con la presencia itinerante de Lucero.

Bolívar es déspota, en especial con Lucero por su desprecio hacia los afroperuanos. Monteagudo le recuerda varias veces que Lucero no es un esclavo sino un trabajador doméstico libre, pero Bolívar solo empeora su trato hacia él. Cuando escucha a Lucero hablar de política, le pregunta «Dime, negro de mierda, ¿quién te ha enseñado estas cosas?» (Morote 2018, no hay numeración), y empieza a insultarlo y amenazarlo constantemente. También dice, al ver sus habilidades gastronómicas y cuánto sabe de vinos y comida, «Este hombre, para ser negro, es una joya» (Morote 2018, no hay numeración). Lucero dice frases racistas contra sí mismo, por ejemplo, cuando va a avisarle a Manuela Sáenz que no acuda

a la cita, dice para sí mismo «Dios mío, Dios mío, de la piel de este negrito van a hacer zapatitos blandos» (Morote 2018, no hay numeración).

Asimismo, Bolívar también insulta a los indígenas, por ejemplo, cuando atribuye su infección urinaria a haber sido contagiado «por estas malditas indias» (Morote 2018, no hay numeración). De igual manera, afirma que los indígenas «No tienen ningún principio moral que los guíe» (Morote 2018, no hay numeración). Más adelante, cuestiona cuántos antepasados indígenas tiene Monteagudo, como si eso fuese un demérito, y se siente orgulloso al decir «Yo no tengo de indio ni de negro» (Morote 2018, no hay numeración). A su vez, asegura que quiere restablecer el tributo indígena, que fuera abolido por San Martín. Se le presenta en diferentes momentos como un autócrata que piensa primero en su conveniencia y después en la de la clase criolla.

Sobre la relación de los personajes con las mujeres, tanto Monteagudo como Bolívar dicen que el otro goza de muchos favores de las limeñas. Monteagudo desaconseja a Bolívar prohibir a las tapadas, diciéndole

Piense que esa costumbre les da libertad para hacer lo que les da la gana... Si usted intentara descubrirlas, ellas acabarían con usted en menos de lo que canta un gallo... No se meta con las limeñas, abriría usted un nuevo frente de batalla... Deje usted a los cornudos en paz (Morote 2018, no hay numeración).

En esta línea machista, como en *Los ayacuchos*, la anterior obra de Morote, no hay un solo personaje femenino en escena: las mujeres son solo objetos de los que hablan los hombres.

Un tema recurrente de la conversación entre Monteagudo y Bolívar son los hechos de actualidad. Los diálogos tienen muchos datos históricos innecesarios para la acción dramática. Por ejemplo, Monteagudo se refiere a «El general Necochea, quien recibió seis balazos en la batalla de Junín» (Morote 2018, no hay numeración), con esa cláusula innecesaria, pues no se vuelve a mencionar a Necochea y es irrelevante si ha recibido balazos o no. Consideramos que este recurso es utilizado por similares propósitos didácticos a lo de *Los ayacuchos* y otras piezas analizadas en esta tesis.

A su vez, debaten sobre política. Monteagudo se muestra crítico a la inestabilidad producida por el caudillismo, cuando dice «Apenas sale uno del gobierno, el siguiente mandatario anula las leyes de su predecesor por más buenas que sean para el país» (Morote 2018, no hay numeración). Bolívar se queja de las cuartillas publicadas contra él, pero no duda de los peruanos porque cree que estos lo aman. Más bien, sospecha de políticos y militares extranjeros que trajo San Martín, como el propio Monteagudo. Habla con desprecio sobre el general argentino, cuando dice «San Martín, ese hombre no hizo nada» (Morote 2018, no hay numeración). Afirma que San Martín solo firmó el decreto que redactó el mismo Monteagudo para darle libertad a los esclavos, y justifica haber derogado este, así:

En vez de enemistarme con los propietarios de esclavos, emití un decreto regulando su posesión y exigiendo trato humanitario para ellos... Hay que mantener un poco de disciplina en el pueblo, Monteagudo... Usted vive en un mundo de utopías, no sabe qué es tratar con esclavos (Morote 2018, no hay numeración).

De esta manera, la queja de Monteagudo por la falta de continuidad política se evidencia en la actitud de Bolívar, crítico de todo lo que no hiciera él. Más adelante, Monteagudo propone a Bolívar ir a Colombia para el Congreso Panamericano, pero este, megalomaniaco, quiere ser el centro del congreso y quedarse como presidente vitalicio en el Perú, mediante la Constitución Bolivariana, a riesgo de amenazar la independencia de los demás países.

Entonces, los personajes rompen la dramaturgia, dejan de cenar y, por turnos, hablan por un micrófono. En un juego de voces que pareciera ubicarlos en un espacio de tránsito, fantástico, Bolívar revela que visita a Monteagudo para anunciarle que va a crear una nueva nación, el Alto Perú. Monteagudo asegura que esta región pertenece a Argentina por límites impuestos durante los virreinos, mientras Bolívar considera que históricamente pertenece al Perú, y que Argentina no ha hecho nada por sacar a las tropas españolas acantonadas allí, mientras él ha enviado a Sucre al Alto Perú. Monteagudo finalmente acepta que, al ser esta región liberada por el Perú, debe pertenecer a este país,

pero Bolívar quiere que se forme un nuevo Estado con su nombre. Monteagudo marca distancias saliendo del escenario.

De manera cínica, Bolívar asegura «Qué poco conoce a los peruanos, amigo mío... Ellos me harán monumentos, pondrán mi nombre a sus principales plazas, paseos, avenidas... Mis residencias se convertirán en museos... La historia la escriben los vencedores, ellos necesitan héroes, y yo soy el héroe máximo de América» (Morote 2018, no hay numeración). Si bien es una crítica a la imagen de Bolívar, en otro nivel es la crítica a los caudillismos y cómo estos manipulan la historia para perdurar.

Después de esta revelación, la acción parece haber vuelto al espacio de la casa. Bolívar anuncia que planea gobernar cinco países en una Federación Andina con primeros ministros en cada país a su servicio. El Alto Perú, al cual llamará *Bolivia*, sustentará económicamente esta federación, y él hará que el Perú le brinde salida al mar a Bolivia. Se siente un genio. Se va de la casa.

Lucero ha escuchado toda la conversación pese a que le ordenaron irse a dormir, Bolívar se da cuenta, pero no le importa. Lucero no ha entendido los planes políticos, pero sí piensa que Bolívar ya no confía en Monteagudo, y le recomienda no salir de casa, pues teme que la Policía secreta esté siguiéndolo. Sin embargo, Monteagudo no le hace caso, y sale a buscar a Manuela y enfrentar su destino.

Finalmente, con toque de cajón, Lucero cuenta el fin de la historia. Asegura que los asesinos de Monteagudo fueron dos negros libertos, quienes confesaron que fueron enviados por alguien, pero no dijeron quién. Se afirma que Bolívar los envió a Colombia como soldados. Asimismo, cuenta lo que le pasó a Bolívar, su decadencia, su expulsión del Perú y su muerte en la pobreza. Sobre él mismo, asegura Lucero que no volvió a servir a nadie más y prefirió abrir un restaurante de comida peruana, al cual invita al público. Interpretamos que, así, la obra intenta hablar de su tiempo presente, pues es una alusión al paso de la servidumbre al pequeño empleo independiente, que son los oficios más comunes en el Perú, así como a la cultura del negocio propio. Recordamos aquí lo expuesto por Velázquez sobre cómo lo afroperuano se transforma de ser un símbolo de la animalidad a ser una parte importante de la cultura popular criolla, en este caso, con la tradicional música de cajón y el pequeño comerciante.

Al igual que en *Ayacucho* (196?) es otro subordinado quien hace de narrador de la puesta, pero al no ser un personaje alegórico, se muestran la marginación de la que es víctima y los prejuicios racistas de la época. Sin embargo, creemos que esta pieza es básicamente una diatriba contra Bolívar en particular, que extiende la crítica hacia los caudillos, la desorganización política y las constantes traiciones e intrigas. Es peculiar la defensa de Monteagudo, más como propuesta moralizadora y didáctica que como ejercicio discursivo.

Aunque estilísticamente *La visita de Bolívar* es similar a las piezas realistas analizadas de la segunda mitad del siglo XX, apuntamos que esta obra se distingue por criticar a un héroe intocable como Bolívar. Creemos que la grandiosidad de los héroes no ha revivido después del conflicto armado interno. Asimismo, afirmamos que, si bien permanece la influencia del discurso aristotélico en el teatro peruano, la visión sobre la independencia y sus héroes ya es completamente distinta.

5.4.7. Retablo. *Una peruanidad mestiza*

Desde el año 2001, al menos en cuanto a actividades culturales, el Estado peruano apoya iniciativas que proponen el mestizaje dinámico como identidad peruana. De esta visión nace el proyecto *Retablo*, serie de espectáculos de danzas folclóricas de diversas regiones del Perú, coreografiadas con música en vivo. *Retablo* es organizado desde 2012 por el Ministerio de Cultura del Perú, específicamente por su Elenco Nacional de Folclore, y desde 2014 también por la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil Bicentenario. Desde ese año se realizan versiones del espectáculo para celebraciones específicas: Carnavales, Fiestas Patrias y Navidad. En algunas piezas de estos espectáculos, las mismas acciones y letras de las canciones narran episodios históricos, siempre con personajes anónimos. Cabe mencionar que las danzas tradicionales peruanas son proclives a esta narrativa social e histórica, así como a incorporar elementos nuevos constantemente.

A su vez, los espectáculos de *Retablo* utilizan elementos de vídeo, canto y narración oral, en una puesta integral. Estos han sido éxitos absolutos, pues sus decenas de funciones en el Gran Teatro Nacional siempre han tenido lleno total, y salieron a giras internacionales en países como Colombia o Rusia.

En lo que concierne a esta tesis, ha habido versiones de *Retablo* por Fiestas Patrias desde 2015, que presentan una visión muy diferente de la independencia. En líneas generales, las piezas buscan mostrar la imagen de un Perú diverso y multiétnico, incorporando a su idea de república a los sujetos tradicionalmente subordinados. Por ejemplo, la pieza «Los soldados» (en 2018), con el tema musical «El cóndor pasa», donde un ejército vestido con trajes que imitan a los de los húsares de Junín —compañía principal en la lucha por la independencia, que hoy es la guardia oficial de Palacio de Gobierno—, con soldados de diferentes tipos físicos marchando mientras bailaban ritmos afroperuanos. Aun una pieza con personajes militares incorpora la cultura de sujetos subordinados.

Sobre las mujeres en la independencia, se presentó en 2015, 2016 y 2018 la danza de «Las rabonas», que reivindica el papel de estas en la guerra con movimientos que las hacen parecer asistentes, esposas, cocineras, enfermeras y en ocasiones también guerreras, en las filas de los soldados independentistas. En esta pieza la teatralidad del movimiento trasciende la danza para aclarar este hecho poco difundido en textos de historia. Una mención necesaria es que solo estas dos piezas y la rapsodia peruana «Un 28 de julio en Lima» (2017) han representado algún hecho concreto de la guerra de la independencia.

Por otro lado, en *Retablo* se han representado danzas tradicionales andinas como la chonguinada (2015, 2016, 2017, 2018), de la región Junín, donde se parodia con elegancia los bailes europeos de cuadrillas del siglo XVII. Es significativo que se les incluya dentro de celebraciones de independencia, pues así se recuerda la lucha contra las autoridades virreinales desde manifestaciones culturales tradicionales andinas.

Asimismo, se representan numerosas danzas afroperuanas sobre la esclavitud, como «Tundique» (2015, 2018) acerca de los esclavos en las minas. Es destacable la coreografía sobre el tondero «De España nos llegó Cristo», con letra del poeta César Calvo, que celebra el fin de la esclavitud vinculando a esta con el virreinato. La canción dice

De España nos llegó Cristo pero también el patrón / El patrón igual que a Cristo al
negro crucificó / Sobre la mar de mi sangre un toro bravo llegó / Embistiendo llegó el toro,
llegó bailando minuet / Llegó meneando los cuernos, dos cuernos más grandes que él / Con
sangre de cuatro siglos, forjé una bandera roja / Y a mi modo lo toreé / El toro que fuera

dueño de mi tierra y de mi piel / Supo que panal robado da llanto en lugar de miel / Y navegando hasta España, sobre la mar de su sangre / El toro bravo se fue.

En su mirada integradora, *Retablo* desarrolla tradiciones amazónicas, hasta hace poco no consideradas en la independencia. Así, una danza como «Iopatati» (2018), representa con vigor las luchas de las diferentes culturas en la selva. Otro detalle es que, a diferencia de la lógica de segmentación para elegir a los danzantes, en *Retablo* no importan las características físicas para participar en una danza. Así, normalmente aparecen bailarinas afrodescendientes interpretando piezas andinas o amazónicas, y otros de rasgos mestizos indígenas en danzas afrodescendientes. Es como si el patrimonio de cada comunidad o región se compartiera sin distinciones, dentro de una unidad peruana en la diversidad.

Sin embargo, lo más importante en esta serie de espectáculos es que presenta una idea de patriotismo vinculada a la cultura popular, teatralizada. Incluso son intervenidos los símbolos patrios como la escarapela y la bandera para combinarlos con la estética de las danzas, no se canta el himno nacional y no existen alusiones en homenaje a líderes políticos o militares. Más bien, se suele rendir tributo a artistas de la música y la danza.

Es así como la celebración de Fiestas Patrias de *Retablo* es una expresión de cultura popular peruana, bajo la idea de que está viva porque es mestiza y se mezcla constantemente, frente a las ideas estáticas criollas militaristas basadas en el caudillismo que subordinan a las mayorías para construir a un sujeto dominante. Consideramos que estos espectáculos miran hacia adentro del país desde una estética universal, y que la tendencia ideológica dominante en el teatro peruano es esta, tanto como la necesidad de reinterpretar el país, la república y, desde ese análisis, la independencia del Perú.

A MODO DE BALANCE

En el teatro peruano a partir de la década de 1960, por la profesionalización de los elencos, la formación de grupos y las variadas influencias externas, consideramos que se cristalizan

diversos intentos por construir un teatro nacional a partir de diferentes corrientes estéticas. A partir de estas propuestas, en el teatro sobre la independencia se construyen discursos de reivindicación de los sujetos subordinados, de múltiples maneras.

Por ejemplo, en la realista *Ayacucho*, el conflicto entre españoles y patriotas se propone como una guerra de amor, y se postula que los indígenas han quedado al margen de la independencia al mismo tiempo que se les vuelve a excluir, pues existen solo como víctimas. A su vez, aunque en la década de 1970 encontramos piezas escolares cuyos protagonistas son patriotas mestizos de la plebe como José Olaya, no se enfatiza su etnicidad ni se muestra su subordinación.

Sin embargo, la contraparte de esto son obras como *Túpac Amaru: drama histórico*, en la cual al líder indígena se le atribuyen propuestas políticas contradictorias, pero siempre con énfasis en la reivindicación de la cultura indígena tradicional. Otra es la obra de danza *Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo*, de clara reivindicación no solo de la cultura afroperuana, sino de su participación en las primeras insurrecciones contra el virreinato. Con elementos escénicos que incluyen música en vivo y danza tradicional, presenta la cultura afroperuana al mismo tiempo que critica el haber sido despojados de su herencia africana por el colonialismo.

Por otro lado, las obras de teatro histórico de Sergio Arrau, en la década de 1980, mediante una dramaturgia no aristotélica, brechtiana y de elaboración escénica sin personajes definidos, mezclan el pasado con el presente, a la vez que reivindican el papel de las mujeres en ambos momentos. Estas tendencias se concretarían en piezas posteriores.

En las dos últimas décadas del siglo XX, la incertidumbre durante el conflicto armado interno redefine la percepción de lo peruano, tanto del presente como del pasado y del futuro. Piezas como *El caballo del Libertador*, en su estética realista, cuestionan los orígenes excluyentes de la república y proponen utopías difusas de reconciliación, aunque no alcanzan a proponer cómo lograrla.

Si bien en *El caballo del Libertador* encontramos una mujer indígena fuerte, la presencia femenina se omite por completo en *Los ayacuchos*, que con una dramaturgia de influencia neoclásica busca la utopía en el regreso a valores tradicionales andinos, a la vez que un caudillismo basado en la plebe indígena. A su vez, *La nave de la memoria* propone

una fundación constante del Perú, esto es, una identidad dinámica con distintos orígenes, en un mestizaje que sería la esencia de lo nacional, no exento de conflictos y tensiones.

Las piezas posteriores al conflicto armado interno, ya en el siglo XXI, no presentan ningún conflicto con España, más bien cuestionan las bases de la república a partir de las luchas socioculturales de su presente, alcanzando a proponer críticas más directas contra el racismo y el machismo, así como utopías más concretas. Por ejemplo, *Sueños de victoria*, que desde una dramaturgia realista propone una sociedad más equitativa, criticando las propias estructuras reaccionarias de la sociedad peruana, y propone a la felicidad como el camino hacia la independencia.

De igual manera, *Bicentenario* es una pieza performática de agitación y propaganda que reivindica no solo el papel de la mujer, sino que también defiende la multiplicidad de etnicidades de las mujeres, y propone la diversidad como la identidad principal del país. Los espectáculos de danzas folclóricas *Retablo* siguen esta línea, a la vez que defienden identidades múltiples, reivindicándolas como una cultura viva.

A su vez, *Discurso de promoción*, obra de dramaturgia no aristotélica de creación colectiva, emplea personajes de la cultura popular peruana y cuestiona la estructura de la educación y la autopercepción de los peruanos. Al igual que *Bicentenario*, busca la interacción con el público con mensajes directos en escena y, pese a su discurso propagandístico, brinda múltiples interpretaciones posibles. La variedad estética en piezas como estas o *Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo* les brindan herramientas para cuestionar lo establecido y lanzar propuestas ideológicas de manera abierta.

Dentro de esta variedad de propuestas, cabe destacar asimismo la adaptación de *Las tres viudas*, que con ligeros cambios de texto enfatiza y critica el machismo, mientras que *La visita de Bolívar* cuestiona la figura del caudillo. Pese a la estética realista conservadora de ambas puestas, guardan en común con las anteriormente comentadas la necesidad de mostrar el vínculo entre el pasado y el presente mediante pregones y música en vivo.

En líneas generales, en las piezas sobre la independencia de las últimas cinco décadas, los héroes pasaron de ser grandiosos y ejemplares a decadentes villanos. Consideramos que, en el teatro sobre la independencia reciente, las utopías son abiertas y cada vez más concretas, aunque es imposible no apreciar una enorme corrección política en

estas piezas pues no buscan zonas grises, no tienen interés en los matices ni en repensar al villano.

La identidad de lo peruano se ha hecho una lucha del presente, y si bien algunas piezas buscan valores esenciales o anclados en una herencia determinada, en la mayoría de las obras la diversidad se reivindica y lo que se discute es el papel de los sujetos subordinados: ese es el punto desde donde se propone.

Por otro lado, estas propuestas cuestionan las propuestas de Beverley (2019) de que América Latina quedó atrapada en el campo de gravedad de la colonialidad, al repensar la identidad peruana dentro del mundo, y proponer que el componente clave en esta identidad es el mestizaje dinámico.

OBJETOS DE ESTUDIO PENDIENTES

Como se explica en la Introducción, es preciso recordar la limitación temporal de esta tesis, que abarca piezas sobre la independencia hasta 2018. Por ejemplo, tenemos noticia de una pieza de 2019, *Somos hijos de Bicentenario*, escrita y dirigida por Rita Lucía Álvarez Carbajal, sobre una historia de Talía Beltrán y Evelyn Gallos, representada en Amaru Casa Cultural de Lima en noviembre y diciembre de ese año. A su vez, sabemos de *Visita guiada*, creación colectiva de alumnos de séptimo ciclo de la carrera de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, dirigida por Ana Correa, que de manera coral explora las biografías de las mujeres declaradas heroínas por San Martín en 1822, representada a fines de 2018 y repuesta varias veces en diferentes espacios, siempre como montaje aficionado. Asimismo, sabemos de una nueva versión de *Libertas...* adaptada y dirigida por Angelita Velásquez, cuyo montaje estaba programado para 2021 pero los hechos recientes han vuelto incierta su representación. Es muy probable que, superadas las complicaciones por la pandemia de Covid-19, y dentro de las celebraciones por el bicentenario de la independencia peruana, aparezcan nuevos textos y montajes sobre este tema, que será preciso abordar en su momento.

De igual manera, es pertinente insistir en el rescate de textos y vídeos de obras como la adaptación de *Otelo* (2002) de Edgar Saba, pieza inédita de la cual, pese a haber consultado con los teatros donde se representó y con el mismo dramaturgo, no hemos hallado ni vídeo ni libreto. Asimismo, dentro de la poco organizada historia del teatro peruano, estamos seguros de que existen obras sobre la independencia que tesis no hemos encontrado.

Por otro lado, consideramos preciso dedicar unas líneas finales a señalar otras limitaciones de esta tesis, que son también un camino para investigaciones nuevas. Creemos que en un futuro próximo es imprescindible realizar análisis textuales más completos e intensos —por ejemplo, revisando recursos retóricos— de las obras estudiadas en este trabajo y de las que aparezcan, dentro de nuevas clasificaciones y categorizaciones.

A su vez, esta tesis puede continuarse en otras líneas. Una de ellas sería una investigación multinacional, con académicos de varios países hispanoamericanos y España

que sistematicen las obras de sus países con una mirada más amplia, que comprenda la independencia como un proceso complejo y de carácter global. Una mirada comparativa del teatro sobre la independencia americana solo es posible en equipo.

Concordamos también con Vargas-Salgado cuando asegura que «La investigación sobre el teatro en el contexto latinoamericano tendría que buscar reconstruir los cánones teatrales, más allá de aquello que circula solo en el llamado “circuito profesional”» (284). Para ello es preciso interpretar los marcos de interpretación de los espectadores habituales, pues, añade Vargas-Salgado, lo que los miembros de una comunidad pueden considerar importante no es perceptible por los productores y consumidores de teatro urbanos.

Asimismo, esta tesis ha analizado piezas teatrales que nacieron de diferentes procesos. Algunas primero fueron textos que se llevaron a escena a partir de las acotaciones, otras nunca se representaron, algunas pocas se escribieron mediante ejercicios con actores o en trabajo de grupo y otras menos adaptaron textos para actualizarlos. Entre las obras que se llevaron a escena, la inmensa mayoría se representó en una sala de teatro. Y lo que tienen en común todas es que fueron escritas y montadas bajo la concepción occidental contemporánea del teatro, es decir, pensadas como un espectáculo de ficción. En cambio, a lo largo de esta investigación, encontramos muy pocas escenificaciones tradicionales andinas, las que tienen una concepción de ficción asociada a tradiciones socioculturales locales. Si no encontramos un corpus de producciones indígenas sobre la independencia es, probablemente, porque no fueron registradas, o se perdió el registro de la mayoría de ellas. Podríamos asegurar que esta desaparición no fue azarosa, sino parte del horizonte de sentido de la república criolla, dentro del cual no era necesario registrar ni preservar estos materiales.

Por ello, creemos pertinente investigar las representaciones propias del mundo indígena, la mayoría con elementos de danza o danza pura, que están asociadas a tradiciones socioculturales. Estas no se llevan a cabo en salas teatrales sino durante fiestas de pueblo, en asociaciones de migrantes en ciudades como Lima o en intervenciones en espacios públicos. Tampoco se publican como texto, pero sí son espectáculos con claras formas performativas, con un contexto de recepción propio, así como un claro lenguaje visual y, en ocasiones, diálogos o proclamas hacia el público.

Si bien la mayoría de estas representaciones indígenas andinas narran la captura de Atahualpa, como las que compilan Lara (1957) y Meneses (1987), así como las que refiere Millones (1992), Beyersdorff (1988), investigó una pieza que considera heredera del teatro religioso español, con una escena que celebra la Batalla de Ayacucho. Se trata de una versión de *El Auto de los Reyes Magos*, drama litúrgico más antiguo de la literatura española, firmada por el cuzqueño Juan Francisco Palomino en 1915. Es un manuscrito inédito, guardado en un cuaderno. Era empleado como guía para la representación que se realizaba en el barrio cuzqueño de San Blas, por lo menos hasta la década de 1980.

El texto de Palomino respeta elementos del auto sacramental original, como los monólogos, la representación monumental y los elementos didácticos religiosos. Los actores —gente del pueblo aficionada— no tenían acceso a todo el guion, solo a su parte, y se cambiaban las versiones ocasionalmente.

Beyersdorff compara el auto original con la versión de Palomino, y refiere que en el original español primero se presentan los reyes y después Herodes, mientras la puesta andina invierte el orden de las acciones. Asimismo, en el texto de Palomino se representa una escena donde se degüella a los santos inocentes, algo no visto en el auto original español. De igual manera, en la versión de Palomino, los reyes magos representan al mundo peruano virreinal, pues son un Español, un Indio —habla en quechua— y un Negro —se intenta imitar el idiolecto de los afrodescendientes—.

En lo que nos concierne, la versión de Palomino incluye un extraño Discurso a la Bandera, en quechua, recitado por un *varayuyq*¹⁷², que conmemora la Batalla de Ayacucho de manera reivindicativa, vinculando la religiosidad andina con este hecho fundacional. Dice el texto

Todas las personas que viven en el mundo dijeron / Nosotros estamos todavía con la serpiente brava / Para que los Españoles ya no me hagan correr... // Nosotros existimos todavía / Una serpiente brava todo lo había devorado / Como una víbora de tamaño enorme / por eso también nosotros decimos / Como la serpiente brava me hacen huir los españoles (Beyersdorff 71-72).

¹⁷² Autoridad indígena elegida por su sabiduría o experiencia.

En una línea regionalista, a esta acción le siguen vivas a Cuzco y al propio Juan Francisco Palomino. Acto seguido, se realiza un drama de peleas familiares que acaba con deseos de venganza y de organizar una fiesta. La obra culmina con un *kacharpary*, es decir, un compartir de comida y bebida con el que se cierra una celebración en los Andes.

No hemos podido constatar que este auto continúe escenificándose. Sin embargo, estamos seguros de que no es la única celebración tradicional andina que incluya hechos sobre la independencia.

Por otro lado, otra vertiente que no se ha revisado en esta tesis son espectáculos de intervención en espacios públicos. Por ejemplo, en 2015, una puesta de cincuenta actores y actrices celebró el levantamiento de Ventura Ccalamaqui en la plaza Sucre de Huamanga, capital de la región Ayacucho. Ventura Ccalamaqui fue una panadera que en 1814 se enfrentó a las autoridades españolas, y dirigió un movimiento de mujeres que buscaban impedir que sus hijos, hermanos y esposos reclutados por el ejército español, se enfrentaran a los indígenas alzados en el sur. Bajo su liderazgo, rescataron a personas retenidas contra su voluntad.

A su vez, queda pendiente revisar piezas performáticas vinculadas a las artes plásticas más que a las escénicas. Por ejemplo, la intervención ritual callejera *La caravana de las flores asesinadas*, dirigido por Tania Castro y Ana Correa. Esta acción de danza y elementos rituales se realizó por primera vez en 2017 dentro del marco del Warmikuna Raymi, festival de teatro hecho por mujeres anualmente desde 2012, en diferentes espacios de Cuzco. Se trata de una puesta que recuerda a noventa y dos mujeres que participaron en la rebelión de Túpac Amaru II y, como castigo, la justicia virreinal las condenó a caminar descalzas y encadenadas desde Cuzco hasta la fortaleza del Real Felipe en el Callao. Al terminar los tres meses de esta tortura, sobrevivieron solo quince mujeres, las cuales fueron exiliadas.

Creemos urgente el registro de estos tipos de celebraciones para preservar este material, sistematizarlo y arribar a conclusiones en un análisis comparativo con la historia rural. Queda pendiente una búsqueda más detallada de piezas de teatro sobre la independencia propias del mundo rural, de corte religioso, popular, performático, vinculado

a la vida cotidiana. Asimismo, es preciso comparar las celebraciones que aborden la independencia con las piezas que analizó esta tesis.

A su vez, estamos convencidos de que es necesario analizar la evolución del teatro peruano bajo una mirada más detallada de los estudios poscoloniales, de los estudios de etnicidad y de género, revisando mecanismos de exclusión e inclusión. De igual modo, es preciso hacer una comparación con otros documentos de cada contexto, como notas periodísticas, textos narrativos y de poesía. Finalmente, es necesario sistematizar la información sobre puestas en escena, directores y actores peruanos, información disponible de manera caótica en repositorios como el Archivo General de la Nación o la Municipalidad de Lima.

Confiamos en que estos aspectos serán abordados en futuras investigaciones, las cuales brindarán conclusiones renovadoras.

CONCLUSIONES

1. Antecedentes

El Virreinato del Perú (1568 – 1824) se organizó con la división de una República de indios y una República de españoles. En esta última se incluía a los criollos, hijos de españoles nacidos en América o españoles con mucho tiempo viviendo en ese continente. Asimismo, hubo una presencia de esclavos africanos, minoritaria frente a lo ocurrido en el Caribe hispano, pero significativa. Si bien cada grupo tenía derechos y deberes diferentes y no debían mezclarse, en la práctica hubo un extenso mestizaje étnico y cultural, y las autoridades virreinales clasificaron a los mestizos en numerosas castas. Así, el Virreinato del Perú se sostuvo en una estructura de poder basada en las características étnicas y culturales de las personas. Los mestizos, indígenas, afroperuanos y las mujeres fueron sujetos subordinados en diferentes niveles. En esta organización virreinal, los españoles y los criollos sostuvieron una pugna constante por el poder. Concordamos con García-Bedoya (2000) en que los españoles reclamaban su derecho a dirigir el virreinato al provenir de la metrópoli, argumentando que los criollos poseían una menor capacidad de liderazgo y eran más propensos a los vicios. Asimismo, los criollos argumentaban que poseían un linaje y una cultura españolas, pero, a la vez, afirmaban estar mejor adaptados a la naturaleza del virreinato, diferenciándose de los indígenas, a quienes consideraban inferiores. Estas tensiones marcaron las características de la organización política virreinal y, por ende, de los sistemas de gobierno que pudieron formarse allí.

Seguimos a Oviedo (1995) en que tras la formación del virreinato sobrevivieron pocos elementos del teatro prehispánico. Como señalan Sotomayor (1990), Balta (2000), Isola (2012), Silva-Santisteban (2001a) y otros, existió un teatro de corte indígena sin textos publicados, que probablemente haya tomado elementos prehispánicos. Este fue representado en espacios rurales, en piezas emblemáticas representadas en celebraciones populares, como, por ejemplo, diferentes versiones de la *Tragedia del fin de Atahualpa* y *Ollantay*. De este teatro ha quedado un registro escaso, y en él no hemos hallado piezas sobre la independencia, salvo una versión de *El Auto de los Reyes Magos* de fines del siglo XX. A su vez, existió un teatro de sala, urbano, considerado oficial, del que ha quedado

mayor registro. Sobre este teatro de sala, en líneas generales, primero se desarrolló masivamente un teatro evangelizador didáctico, y más adelante surgió un teatro barroco con influencia de Calderón de la Barca. Al momento de las guerras de independencia, este teatro de sala era de marcado corte europeo. El teatro sobre la independencia de fines del siglo XVIII e inicios del siglo XIX fue de sala, escrito por autores españoles y criollos, y algunos mestizos. Era uno de los entretenimientos urbanos más populares, y accedían a él tanto las clases altas españolas y criollas como los mestizos de la plebe.

En la historia del virreinato se produjeron numerosas revueltas afroperuanas e indígenas. La más relevante fue la rebelión del cacique indígena Túpac Amaru II, entre 1780 y 1783, tras la cual la autoridad virreinal decretó una dura represión contra la cultura indígena. Posteriormente, la invasión francesa de España en 1808 debilitó a las instituciones virreinales, y la organización de las Cortes de Cádiz y la moderna Constitución de 1812 brindaron derechos a los americanos. Ante estos sucesos y por la persecución a las élites indígenas, las clases dirigentes criollas aprovecharon para liderar nuevas rebeliones de manera casi absoluta. En el plano continental, grupos criollos proclamaron la independencia de distintos países en los virreinos americanos. En el caso del Perú, el proceso de independencia comenzó relativamente tarde y solo con la ayuda de las nacientes repúblicas americanas. Pese al importante papel de los sujetos subordinados indígenas, afroperuanos y mujeres en las guerras de independencia del Perú, no tuvieron cargos de poder en estas rebeliones. Esto marcó el carácter criollo de la naciente república peruana y permitió a los criollos desarrollar mecanismos de exclusión contra los sujetos subordinados. Así, los criollos repetirían los esquemas de división y subordinación del virreinato.

2. Teatro de guerra: neoclasicismo sin subordinados

Seguimos a Althusser (2015) en que una ideología no es ideal sino material, pues cada ideología solo existe en un aparato. Así, el aparato de Estado materializa su ideología para construir individuos concretos como sujetos, y, añadimos, establecer categorías de subalternidad. Esta premisa ayuda a analizar la literatura de estos procesos de independencia. La poesía sobre la independencia, de acuerdo con lo analizado a partir de la

antología de Miró Quesada (1971) —con poemas publicados desde 1780 hasta mediados del siglo XIX—, muestra la evolución del carácter que tuvieron las guerras por la independencia. A fines del siglo XVIII fueron desapareciendo las usuales loas que rendían homenaje a las autoridades virreinales y aparecieron poemas críticos contra estas. Primero de manera clandestina, surgieron denuncias contra abusos particulares como la conducta de los corregidores, después contra la misma estructura del virreinato, y finalmente poemas que reclamaban la independencia. Si bien la mayoría se trata de poemas de agitación y propaganda, muchos de ellos pegados como proclamas en edificios públicos, otros evidencian búsquedas estéticas novedosas, como los yaravíes de Mariano Melgar. Asimismo, es importante destacar a los poemas de sujetos subordinados, como indígenas y afroperuanos. Incluso existen versos en lenguas originarias como el quechua o el aimara, y en idiomas nacidos dentro de la esclavitud, como el ahora extinto congolés limeño. A su vez, muchos poemas de estos autores y aun de escritores mestizos o criollos defienden a los sujetos subordinados, algunos con una marcada reivindicación del incario, cultura originaria dominante antes de la conquista española. Esto es, que la poesía de la independencia tuvo elementos de agitación y propaganda por su carácter público y su intención de llegar a los sujetos subordinados, pero también una intención renovadora que empleó elementos autóctonos. Asimismo, se aprecia la pugna entre la ideología criolla, la ideología española y las ideologías subordinadas.

En el caso del teatro sobre la independencia, de acuerdo con lo visto en las antologías de Ugarte Chamorro (1974a y 1974b), Vargas Ugarte (1974) y otros, donde en conjunto figuran alrededor de cincuenta textos fechados entre 1786 y 1830, a fines del siglo XVIII la mayoría de obras teatrales estaban en contra de la independencia. Estas criticaban a los patriotas para generar desconfianza hacia ellos, como la *Loa al Brigadier Don Sebastián de Segurola* (La Paz, 1786) de Pedro Nolasco, que cuestiona la rebelión de Túpac Amaru II, pero estas piezas no ensalzan al sistema virreinal, solo lo proponen como la normalidad. Más adelante aparecieron obras breves y anónimas críticas al gobierno, y después surgieron otras que propagaban ideales independentistas. Ninguna de estas piezas parece escrita por sujetos subordinados, quienes tampoco aparecen como personajes, salvo en piezas argentinas con personajes incaicos, como *Diálogo entre Atahualpa y Fernando VII en los Campos Elíseos* (1821), de Bernardo de Monteagudo. Así, a diferencia de lo

ocurrido en la poesía, en el teatro sobre la independencia no figuran elementos ideológicos de los sujetos subordinados, siendo el único centro del conflicto la disputa entre criollos y españoles. Por ello, concluimos que este teatro sobre la independencia tuvo menos interés que la poesía en llegar a los sujetos subordinados y en incluirlos.

En líneas generales, el teatro sobre la independencia escrito durante las guerras de independencia evidencia búsquedas estéticas menos ambiciosas y con una menor heterogeneidad que la poesía de ese periodo. Estas piezas teatrales, en su mayoría breves y de estética neoclasicista, presentan herramientas de agitación y propaganda, con personajes maniqueos, sin personalidades definidas más que por su posición en la guerra, cuyos diálogos son extensos y se emplean para ensalzar al bando propio y atacar al bando enemigo. Tanto las obras a favor como las piezas en contra de la independencia tienen muy baja calidad estética, en parte por la premura en presentarlas para utilizarlas como herramientas de propaganda, así como por la dificultad de representar un contexto como una sublevación o una guerra mientras esta sucede.

Ideológicamente, sin embargo, este teatro sobre la independencia muestra una gran complejidad, pues las obras de ambos bandos justifican sus argumentos en dos valores: por un lado, el patriotismo, sea la fidelidad a la Corona española o a la república del Perú, y por el otro, la legitimidad de su causa por su defensa de la cristiandad y la cultura occidental. No obstante, las piezas republicanas también proponen el futuro utópico de construir una nación poderosa similar a las potencias europeas, aunque es un futuro abstracto y difuso, que no se representa ni se expone con claridad, ni siquiera mediante conceptos.

Asimismo, lograda la proclamación de la independencia, las piezas republicanas buscarían alejarse de su herencia ibérica virreinal. Por ejemplo, *Los patriotas de Lima en la Noche Feliz* (1821), de Miguel del Carpio, presenta como ciudadanos solo a los criollos, sin ningún personaje español, y apenas se hace una breve mención a los indígenas, que son representados como sujetos que deben ser tutelados. Ambas características se verán en las obras publicadas tras la proclamación de la independencia en 1821, y con mayor fuerza desde la expulsión de las autoridades virreinales en 1824. Estas piezas celebran un nacionalismo basado en un fuerte militarismo caudillista, con una épica grandiosa que no se identifica de manera clara con las mayorías, como en los textos de José Joaquín de Olmedo.

A su vez, encontramos muy pocas obras críticas a la nueva república, solo publicadas años después de su formación, como *Un pedazo de entremés* (1830), del cuzqueño José Domingo González de Matos.

La dinámica teatral no cambiaría mucho con el cambio de sistema político. El primer teatro republicano no buscó acercarse a otro público ni construir públicos. Es un teatro de mitin que pretende guiar y educar, en una reescritura de la historia hecha a la medida de los criollos, bajo la ideología criolla. En estas piezas, los sujetos subordinados tuvieron papeles de extra, con pocos diálogos. La mayoría de sus apariciones son solo en palabras de los criollos. Pese a lo difícil de crear representaciones teatrales sobre un nuevo país ante la ausencia de una tradición teatral o narrativa propias, estas omisiones nos hablan de una república criolla, donde los dirigentes se legitiman por su idea de ser autóctonos al mismo tiempo que excluyen a la mayoría del país —los sujetos subordinados—, no solo en el plano político, sino también en el simbólico. En su primer intento de construir una nación peruana, el concepto criollo de *patria* no incluyó a las mayorías. Por el contrario, el grupo criollo buscó distinguirse de los demás, reclamándose blanco por medio de su literatura, y reclamando esa idea de blancura occidental como imagen del Perú.

De esta forma, los sujetos subordinados fueron excluidos no solo de la representación de la independencia, sino asimismo de los planes de cambios sociales y políticos. La estructura del colonialismo se mantuvo y los afroperuanos e indígenas no fueron incluidos en las representaciones del hecho fundacional de la república, ni tampoco en el utópico futuro deseado.

A su vez, esta utopía del gran país se convirtió en un horizonte que desvió la atención del presente concreto. Seguimos a Ricoeur (1989) en que las utopías no se pueden definir, y así permiten contradicciones y eliminan críticas, lo cual también facilita controlar a los pensamientos disidentes como, en este caso, las revueltas y necesidades de indígenas, afroperuanos y mujeres. En esta utopía criolla se combinan valores que, aunque hoy nos parecen opuestos, encajan en el horizonte de sentido de aquellos años, como libertad y militarismo, felicidad y actitud vigilante, así como desprecio y admiración hacia la herencia colonial.

Concordamos con Acevedo (2009) en que los criollos peruanos siguieron los valores ilustrados europeos, como el patriotismo, el enciclopedismo, la instrucción educativa y el arte como única idea de modernidad. Bajo esta mirada, las mujeres, indígenas y afroperuanos solo eran sujetos que educar y vigilar, en una dicotomía entre el civilizado criollo y el salvaje Otro. De esta manera se construyó la imagen de una república criolla a partir de los ideales de la Ilustración.

En términos prácticos, en la república se mantuvieron medidas políticas virreinales, como la esclavitud de afroperuanos hasta 1854. Del mismo modo, el racismo determinó la política interna y externa, como prueba, por un lado, la abolición de las autoridades indígenas y el auge del gamonalismo, y, por el otro, la oposición de la oligarquía criolla a la Confederación Peruano-Boliviana (1836-1839). Esto se verá en las estéticas artísticas criollas. Pese a que se desarrollaron narrativas políticas de corte indígena en áreas rurales, en el mundo criollo se mantuvo la poesía neoclasicista laudatoria a las autoridades y aparecería un costumbrismo urbano.

3. Construcción de una historia nacional: costumbrismo y romanticismo

Seguimos a Oviedo (1995) y García-Bedoya (2004) en que este costumbrismo peruano, que recibió una fuerte influencia del costumbrismo español y en general europeo, comenzaría con artículos de costumbres, poesía y teatro en la década de 1830. Consideramos junto a ellos que el teatro costumbrista peruano se caracterizó por construir personajes arquetípicos, tener un fin moralizador y pensar en el presente sin poder ver el pasado, y que se constituyó como un modelo de realidad.

Esta corriente necesitó construir una literatura nacional a partir de la nueva sociedad republicana. En líneas generales, el teatro costumbrista fue un género popular solo superado por la zarzuela de autores europeos. En la obra de sus autores emblemáticos Felipe Pardo y Aliaga y Manuel Ascencio Segura, el costumbrismo brindó visiones de la capital, Lima, sin considerar al resto del país, excluyendo a lo rural del imaginario social. Sin embargo, esta no es una exclusión total. Con el debilitamiento de la utopía, la construcción de una república criolla se irá dando con la repetición de estereotipos de los sujetos subordinados. Esto es, que el teatro costumbrista, a diferencia de las piezas neoclasicistas, sí construye

una imagen de la subalternidad. En la media docena de piezas costumbristas sobre la independencia aparecen en escena algunos sujetos subordinados, la mayoría de las veces como personajes cómicos y sumisos.

Todas las obras de Pardo y Aliaga, como *Don Leocadio y el Aniversario de la Batalla de Ayacucho* (1830) son sobre personajes de clase alta criolla y en ellas un hombre criollo salva la situación. Asimismo, incluyen a un criado o criada afroperuana con una forma de hablar particular y con algunos atributos diferenciales, como la habilidad en la danza y la cocina, la propensión al vicio y el intelecto escaso. Estos personajes siempre son leales a sus patrones y llegan a justificar la esclavitud. A su vez, se menciona a muchos otros afroperuanos, pero caracterizados en masa, como propiedades poco valiosas de los hacendados. Concluimos como Velázquez (2005) que, si bien se representa al esclavo afroperuano, continúan los procesos de deshumanización.

De modo similar, en las obras de Segura se evidencia la necesidad de controlar el destino de las mujeres. Sin embargo, el mismo Segura trasciende esta idea, así como la barrera del presente, en *La Espía* (1854), memorable excepción poco valorada en la historia literaria peruana. Esta obra se ambienta en un pueblo ayacuchano a pocos días de la derrota española, y tiene como protagonista a una indígena astuta, que guía las acciones y termina casándose enamorada con un oficial español. De esta manera, se normaliza al mestizaje, al mismo tiempo que se construye la imagen de una mujer libre de tomar sus decisiones. Es una pieza que replantea los sentidos comunes de su tiempo. Apoyamos esta idea en que tanto en las obras de Segura como en las de Pardo y Aliaga hacen críticas a la sociedad republicana. Es decir, en estas piezas apreciamos cómo la identidad de la república va reinventándose al repensar su fundación, aunque siempre mirando su presente.

Así, la construcción del mito sobre la independencia y las características de la república empiezan a consolidarse con el paso del tiempo y la aparición del teatro histórico. Esto se ve en la representación arquetípica del teatro costumbrista. La repetición de estereotipos, en ideas de Bhabha (2002), fija categorías como, en este caso, los prejuicios sobre los sujetos subordinados. Algunos de ellos son la representación de afroperuanos sensuales y tontos, indígenas serviles y melancólicos, o mujeres irracionales y frágiles. Estos no son solo la repetición de un prejuicio, sino la fijeza del estereotipo. Mediante estos

prejuicios que quedaron como algo natural y estático, se elaboró una identidad nacional excluyente. A la vez, la excepción de *La Espía* recuerda que siempre hay disidencias, y es en estas disidencias donde nacen los cambios.

En la segunda mitad del siglo XIX la república peruana experimentaría una bonanza económica. Sin embargo, se mantuvo la profunda desigualdad social, con ciertas bases legales: por ejemplo, solo tenían derecho a voto directo los hombres capaces de leer y escribir en español. Pese a que los ilustrados consideraban a los subordinados como sujetos a tutelar, a partir de las ideas de Sebastián Lorente surgiría una corriente intelectual que reivindicaba la gloria del pasado incaico y los derechos de los indígenas. Con ello, habrá una nueva mirada hacia la independencia y la idea de república, que buscó un pasado fundacional. Así, se desarrollarían nuevas estrategias de exclusión e inclusión de los sujetos subordinados, tanto en lo político como en las humanidades.

En estas circunstancias se dio el auge del romanticismo en la literatura. Concordamos con Oviedo (1997) en que el romanticismo peruano, que aparece en la década de 1850, es el primer nacionalismo literario. Esta corriente indagó en la historia y la naturaleza peruanas, proponiendo una noción de pertenencia a un pasado y de continuidad histórica. Así, se trató de un movimiento renovador, que agrupó a varias generaciones de escritores, y que, no obstante su carácter imitativo del romanticismo europeo, gozó de relativa popularidad y brindó una mirada de larga duración a los temas locales, tratando de fundar una identidad nacional.

Las piezas del romanticismo abordaron hechos históricos, y la mayoría representaron episodios de las guerras de independencia y otras rebeliones. La primera es *Rodil* (1852), de Ricardo Palma, obra con referentes históricos que anticipa el género de las tradiciones creado por el propio Palma, que narra la historia de las víctimas de José Ramón Rodil, militar español acantonado en la fortaleza del Real Felipe incluso años después de la expulsión de las autoridades virreinales. En esta obra, Rodil ha secuestrado a una joven mestiza, y es padre, sin saberlo, de un criollo independentista, lazo familiar que se repetirá en numerosas piezas de aquí en adelante, estableciendo un vínculo entre el virreinato y la república peruana, que aparece como su heredera. Esta continuidad se manifiesta asimismo en las piezas de José Arnaldo Márquez.

Por otro lado, el maniqueísmo entre personajes independentistas muy buenos y españoles muy malos se debilita en unas cuantas obras románticas como estas, pues algunos personajes virreinales tienen características positivas, a diferencia de lo visto en las piezas neoclasicistas y aun en la mayoría de las costumbristas.

A su vez, apreciamos un intento de aproximarse al sujeto subordinado indígena, como en la ucronía *El pueblo y el tirano* (1862), de Carlos Augusto Salaverry, en la cual una rebelión encabezada por nobles indígenas, con apoyo de la Inquisición, alcanza a derrocar al virrey en 1564, y es importante destacar que la victoria independentista solo es posible tras la ayuda de autoridades españolas. Por otro lado, los personajes subordinados indígenas y mujeres son leales unos con otros, construyendo una unidad en la subalternidad. Sin embargo, no se muestran los motivos ni las formas particulares por los cuales los indígenas son discriminados, lo cual desaparece la noción de exclusión.

A partir de la generación de escritoras de 1870 aparecen más obras con personajes femeninos relevantes. Un ejemplo es *María de Vellido* (1878), de Carolina Freyre, acerca de María Parado de Bellido, quien en 1814 se rebeló contra los reclutamientos forzados de indígenas y mestizos ayacuchanos para combatir a las revueltas indígenas del sur. Sin embargo, pese a que emplea como protagonista a una heroína indígena del mundo rural y denuncia los malos tratos hacia los indígenas, al igual que en *El pueblo y el tirano* no muestra los motivos de la subordinación de la protagonista. Otro detalle importante es que en la pieza se enfrentan españoles e indígenas, y no criollos. De la misma manera, se rompe la norma de que los personajes tomaban bandos determinados por su origen, pues uno de ellos es hijo de un general español, pero está enamorado de la hija indígena de la heroína, y no se identifica plenamente con ningún bando.

Asimismo, en *Hima Sumac* (1884) de Clorinda Matto de Turner, se repiensa la leyenda *Ollantay*, en la cual, en tiempos de la conquista, una princesa inca es seducida por un militar español para que revele la ubicación del tesoro de los incas, pero la pieza de Matto de Turner se ambienta durante la rebelión de Túpac Amaru II. Se presenta a los rebeldes indígenas apenas como iniciadores derrotados de una guerra que después sería ganada por los criollos. A diferencia de lo visto en *María de Vellido*, la protagonista demuestra una gran fragilidad y se reafirma el estereotipo de la mujer pasional e irracional,

a la vez que el estereotipo del indígena inocente. En la cadena de subalternidad, la condición indígena subordina doblemente a una mujer, haciendo que su máxima aspiración sea la de tener las capacidades y valores de un hombre indígena.

En cuanto a lo visto en *El pueblo y el tirano* e *Hima Sumac*, vemos que se destaca a la nobleza indígena y a valores considerados incaicos. Seguimos las ideas de Bhabha (2002), de que ocurre una apropiación cultural por medio del mimetismo, cuando los incas rebeldes afirman valores independentistas repitiendo conceptos propios de los criollos. Así, estos personajes incas otorgan simbólicamente a los criollos una autenticidad como legítimos herederos del país. Por ello, concluimos que en estas piezas teatrales románticas se intenta representar una república que solo puede basarse en un pasado incaico que desapareció, y que se traslada a un presente criollo.

En estas obras románticas sobre la independencia, las revueltas indígenas son derrotadas o, si tienen algún éxito, este triunfo se da fuera de escena. De igual modo, tanto en *El pueblo y el tirano* como en *Hima Sumac* los únicos personajes individualizados pertenecen a la nobleza incaica y no figura ninguno de la plebe, y tanto en estas piezas como en *Rodil y María de Vellido* no aparecen sujetos afroperuanos ni de otras etnicidades subordinadas. Ello genera una dicotomía entre indígenas nobles del pasado y criollos del presente como únicos sujetos peruanos. Si la primera idea del teatro costumbrista fue construir la imagen de una nación blanca, las propuestas del teatro romántico de presentar a los incas como origen del país desaparecen simbólicamente a los afrodescendientes y a otros grupos. Concordamos con Smith (2009a) en que los románticos intentan representar la promesa de un país moderno, que solo puede construirse por los blancos que rescatan un pasado inca ya desaparecido.

Consideramos que desaparecer al afrodescendiente de la representación le quita sus peculiaridades identitarias y se invisibiliza la desigualdad, pero así se le construye como un sujeto más adaptable. De esta manera, el teatro romántico sobre la independencia no termina de definir una historia nacional porque no reivindica valores nacionales vivos, desvincula a los incas de los indígenas del presente, y no muestra los motivos que producen la subalternidad. Sin embargo, es innegable que los románticos intentan construir una

literatura nacional a la vez que una literatura de la historia. Esto es, construir un imaginario textual sobre el cual reflexionar acerca del país.

En los años finales del romanticismo, la república criolla entrará en crisis tras la derrota en la Guerra del Pacífico (1879 – 1884). Si bien este episodio y los cambios sociales que motivó fueron el tema principal del teatro histórico de aquellas décadas, nacerán nuevas miradas sobre qué significó la independencia y quiénes son los ciudadanos, y la realidad cuestionaría la hegemonía del proyecto político criollo. Por ejemplo, los poemas reivindicativos y los ensayos críticos de Manuel González Prada pedirán la incorporación de los indígenas en la vida nacional.

4. Problematización del héroe: realismo

Más adelante, durante la serie de gobiernos democráticos entre 1895 y 1919 denominada *República Aristocrática*, se emprendieron reformas educativas para aculturar a los sujetos subordinados. Esta sería la última etapa de la hegemonía criolla absoluta, pues pronto se organizarían grandes movimientos indígenas, así como partidos políticos de corte popular, con lógica de clase. Por otro lado, también surgirían círculos académicos que reivindicaron el pasado prehispánico a partir de los cada vez más numerosos descubrimientos arqueológicos. Estas corrientes se enfrentarían al discurso criollo hegemónico y, aunque de manera indirecta, hicieron sentir sus efectos en el teatro sobre la independencia.

Las celebraciones por el centenario de la independencia tuvieron un corte militarista y centralista en Lima, enfocado en incentivar el culto a los libertadores, con escasas actividades teatrales con apoyo del Estado. Una de ellas sería la representación de *Libertas, o la independencia del Perú* (1921), de Arturo Molinari, pieza con influencia neoclasicista relevante por no presentar imágenes de los héroes nacionales, en la cual un personaje patriota mestizo tiene un noviazgo exitoso con una española. Así, se da una reconciliación entre españoles y criollos, lo que marca una reconciliación entre Perú y España más clara que en la obra de Palma. Incluso una pieza conservadora como esta incluye al mestizaje y presenta las rivalidades sin maniqueísmos, en una celebración para repensar al Perú.

Desde inicios del siglo XX los sujetos subordinados construyeron espacios para forjar sus propios cambios, mediante tomas de tierras, bandolerismo y producción

intelectual. En el campo de las artes y humanidades, surge el indigenismo, movimiento reivindicativo que tendrá matices amplios, como el regionalismo y el vanguardismo. Así, las variables del indigenismo denunciarán los malos tratos a los indígenas, explorarán temas indígenas del pasado, e incluirán a otros sujetos subordinados. Sin embargo, los discursos indigenistas no prestarán atención a los hechos de la independencia, pues buscaban construir una nueva independencia, esta vez de las clases dominantes. En la vida social y política, la ideología criolla comienza a dejar espacio a otras formas de concebir y representar la peruanidad.

Es así como, en el teatro sobre la independencia, se ve la incorporación de sujetos subordinados y una épica donde el militarismo caudillista es criticado, a la vez que aparecen héroes civiles. Esto se aprecia en el naciente teatro escolar, didáctico, conservador y con una dramaturgia realista influenciada por el neoclasicismo. Muchas de estas decenas de piezas breves sobre la independencia exaltan los valores criollos del héroe, como el teatro infantil de Abraham Arias, pero toman como protagonistas a héroes y heroínas mestizas, como José Olaya y María Parado de Bellido, aunque sin mencionar sus rasgos como sujetos subordinados. Estos personajes son asimismo metáforas del país, en su humildad, su soledad o su fracaso digno.

Distintos gobiernos democráticos y dictaduras militares, de izquierda como de derecha, desarrollaron políticas nacionalistas desde la década de 1930, mientras el país iniciaba un camino hacia la industrialización. A su vez, conforme se va profesionalizando el teatro peruano con compañías, escuelas y elencos a partir de la década de 1930, el teatro sobre la independencia busca repensar y redefinir la imagen de los héroes nacionales. Así, en piezas realistas, aparecen personajes con matices, contrastes y profundidad, desde los héroes emblemáticos como San Martín o Bolívar hasta los patriotas mestizos vistos en el teatro escolar. De este modo, se problematiza la figura del héroe y, con ello, de la misma noción de república.

Por ejemplo, *Pruvonena* (1957), de José Miguel Oviedo, primera pieza donde no aparece ningún personaje español, y cuyo protagonista, el expresidente José de la Riva-Agüero, es cuestionado con matices, al igual que otros líderes militares como Antonio José de Sucre. Se les representa como héroes y villanos al mismo tiempo, para criticar

características de la nación, como la necesidad de pasar sobre la ley para ejercer el poder. De igual manera, se cuestiona la corrupción, el culto a la personalidad y el caudillismo, que son representados como vicios nacionales desde la independencia. Así, los héroes épicos y triunfadores se humanizan y, en ese proceso, no hay lugar para la utopía y la ideología criolla pierde fuerza. De esta forma, se construye una nueva metáfora del país a partir de estos líderes imperfectos.

Asimismo, se rompe definitivamente el antagonismo radical entre españoles y criollos, con lo cual estos últimos dejan de ser el centro de la heroicidad. Un ejemplo de ello es *Rodil* (1952), obra de Sebastián Salazar Bondy con un argumento similar al de la pieza de Palma, pero con un Rodil más cruel. La reconciliación con España se sostiene con personajes militares peninsulares que reconocen la legitimidad de la lucha independentista, respetan a los patriotas y hasta sienten que comparten los mismos ideales. Sin embargo, estos reconocimientos se dan por aceptar sus similitudes culturales. De igual manera, los valores asociados con la república son lo espiritual y lo femenino, y son estos los que se imponen, dando un cariz femenino a la reconciliación, recuperando al personaje femenino subordinado. Ya ha desaparecido la propaganda antiespañola y se asume la importancia de España y el periodo virreinal en la república peruana, con lo cual las piezas se enfocarán en otros conflictos.

Tomamos la idea de Chakrabarty (1999) del desdoblamiento, la cual afirma que los sujetos subordinados asumen la superioridad del sujeto dominante creyendo que esta se da por características inmanentes. En el Perú, las élites criollas construyeron un discurso de superioridad que se cuestionó desde el inicio, pero que ya a mediados del siglo XX perdió su poder como hegemonía incuestionable frente a las nuevas propuestas de los sujetos subordinados, quienes ya no aceptaban la superioridad del criollo. Creemos que la reconciliación del Perú con España es un síntoma de este cuestionamiento, al criticar a las propias autoridades republicanas y a la clase dominante peruana como causante de los males del país en vez de responsabilizar solo al virreinato y su legado.

Por otro lado, en la década de 1940 se iniciaría una emigración masiva del campo a ciudades de la costa, en especial a la capital, con lo cual el Perú pasaría de ser un país rural andino a uno urbano costeño. En este proceso se daría un nuevo y profundo mestizaje

cultural a partir del encuentro, en ocasiones tenso o violento, entre lo tradicional y lo moderno. En lo que se refiere al teatro, a partir de la segunda mitad del siglo XX aparecieron centros de enseñanza de artes escénicas y festivales populares, así como variados elencos, con propuestas influenciadas por el realismo estadounidense y, en menor medida, las vanguardias europeas. A partir de la década de 1960 surge el teatro de grupo y gana espacios el teatro popular, ambos con una mirada hacia la cultura tradicional peruana. Estos, junto al teatro comercial, coexisten, colaboran y se retroalimentan a la vez que se cuestionan entre sí. Consideramos que en estas dinámicas se desarrollan propuestas variadas que, en su conjunto, construyen un teatro nacional contemporáneo. Es a partir de estas propuestas que, en el teatro sobre la independencia, surgen múltiples discursos y estéticas sobre los sujetos subordinados, desde el paternalismo hasta la reivindicación.

La obra realista *Ayacucho* (196?), de Guillermo Nieto, representa hechos alrededor de la batalla final de la guerra de independencia, y define al conflicto entre españoles y criollos como una *guerra de amor*. Un hombre peninsular pelea en el ejército virreinal y su hijo en el independentista, y su enemistad desaparece aunque se enfrenten en batalla. Por otro lado, si bien solo aparece un personaje indígena sin nombre ni personalidad definida en un epílogo de la pieza, se afirma que los indígenas han quedado al margen de la independencia al mismo tiempo que se les vuelve a excluir, pues existen solo como víctimas. A su vez, en *Túpac Amaru: drama histórico* (1966), de Carlos Valcárcel, obra en la cual los actores representan varios personajes, al líder indígena se le atribuyen propuestas políticas variadas, construyéndolo como a un héroe contradictorio, mientras se reivindica a la cultura indígena tradicional.

5. Redefinir al Perú al revalorar al subordinado: teatro contemporáneo

En lo que concierne al teatro de grupo, determinante en las décadas de 1970 y 1980, la creación colectiva *Oye* (1973), del grupo Cuatrotablas, es una pieza no aristotélica de denuncia, que ubica la historia del Perú en el contexto mundial. Idealiza al tiempo prehispánico y cuestiona al sistema virreinal como al republicano, utilizando cantos, proclamas y parodias a la publicidad, definiendo al Perú como un Estado subordinado y desigual. Se ambienta en diferentes espacios y tiempos, como un colegio y calles con

protestas sociales. Busca persuadir al público a revisitar su historia. Con un enfoque de clase, reivindica a los pobres, en la metáfora explicada por Portocarrero (2007), bajo la cual se entiende al Perú como una cultura de historia larga, explotada por los conquistadores españoles, y que en su vida republicana pasó a ser dominada por el gran capital extranjero. Con ese enfoque, la pieza no reconoce a la independencia como el tránsito hacia una república real ni como un cambio hacia un sistema equitativo con libertad.

En esa línea está asimismo la pieza de danza *Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo* (1975), de la agrupación Perú Negro, que reivindica la participación afroperuana en las insurrecciones durante el virreinato, las guerras de independencia y, en general, su papel en la cultura nacional. Con música en vivo y danzas afroperuanas tradicionales coreografiadas, denuncia la pérdida de sus raíces al ser arrancados de África por el colonialismo. Si bien la obra celebra la independencia, se propone que la república no ha brindado libertad real a los afrodescendientes.

A su vez, las obras sobre la independencia de Sergio Arrau, *El grito de la serpiente* (1980), *Ella se llama Micaela* (1981) y *Sin otro delito que ser su hijo* (1982), emplean una dramaturgia no aristotélica y de elaboración escénica sin personajes definidos. En estas piezas se entremezclan los tiempos entre el virreinato, las guerras de independencia y el presente. Reivindican el papel de mujeres como Micaela Bastidas (pareja de Túpac Amaru II y organizadora de la rebelión de 1780) o Micaela Villegas (actriz amante del virrey Amat y Junyot). La relevancia de la independencia también es cuestionada en estas obras, pues se plantea que el racismo y el machismo son muy similares en el virreinato y en la república. Asimismo, este recurso de vincular el tiempo de las guerras de independencia y el presente, para cuestionar ambos procesos y así la identidad nacional, será utilizado en las siguientes décadas.

En 1980 el Perú volvió a la democracia tras doce años de dictadura militar, pero empezaría también el conflicto armado interno (1980 – 2000), en el cual el Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso y después el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru se enfrentarían a la sociedad civil, la Policía y las Fuerzas Armadas, que declararon estados de emergencia que restringieron las garantías constitucionales. Las primeras acciones armadas se dieron en el mundo rural andino más pobre, con una crueldad en

aumento, y más adelante la guerra llegó a la Amazonía y las grandes ciudades. Este conflicto pleno de violaciones a los derechos humanos hizo más evidente el racismo y la exclusión estructurales de la sociedad peruana, pues tres cuartas partes de los cerca de setenta mil muertos tenían como lengua materna un idioma originario. Este nefasto episodio marca a todas las artes, incluido el teatro, haciendo que se replantee de nuevo la identidad nacional, ya no solo desde la desigualdad y la necesidad de revalorar a los excluidos, sino también al revisar la violencia estructural desde la incertidumbre reinante en esos años.

Esto se percibe en obras como *El caballo del Libertador* (1986), de Alfonso Santistevan. Con estética realista, presenta a un intelectual blanco ciego acompañado por una prostituta embarazada de rasgos indígenas, quienes se ayudan mutuamente en una casa antigua asediada por la violencia en la Lima del presente. Estos personajes se convierten por un momento en un Simón Bolívar delirante dictando edictos a una indígena analfabeta. Así, se propone una utopía difusa de reconciliación entre un dominante débil y una subordinada fuerte, mientras se redefine la independencia a partir de la violencia.

Otro ejemplo de ese contrapunto entre la violencia durante la independencia y el conflicto armado interno se aprecia en *Los ayacuchos* (1991), de Herbert Morote, también con estética realista y elementos neoclasicistas. En la obra, un personaje narrador indígena describe la exclusión de los indígenas en las guerras de independencia y la formación de la república, y más adelante sufre la violencia del conflicto armado interno, con sus hijos en bandos enfrentados. Sin personajes femeninos, la pieza busca la utopía en la vuelta de los valores tradicionales andinos, y propone que la plebe indígena es la legítima gobernante del país, y debe tomar el poder para terminar con la violencia.

A su vez, *La nave de la memoria* (2001), de Ricardo Oré, en creación colectiva de Cuatrotablas, no se ambienta en un hecho de la independencia sino en episodios virreinales y contemporáneos sobre viajes, como el de Pedro de Candia a América y la masiva emigración peruana al extranjero desde los años 1990, producto de la crisis económica que dejó el conflicto armado interno. Con personajes españoles, indígenas y mestizos vinculados por parentesco y afinidad, la pieza propone que el Perú tiene una identidad mestiza, con elementos tradicionales indígenas. Consideramos que el conflicto armado

interno influye en esta obra por el pasado de violencia y cambio, y la posibilidad de redención tras la guerra.

Con una paz relativa y bajo un modelo económico neoliberal, a inicios del siglo XXI se daría una mayor profesionalización del teatro hasta 2020, con una creciente oferta de carreras profesionales y academias de artes escénicas, concursos de dramaturgia, apoyos económicos concursables del Estado, la consolidación de festivales populares y la aparición de festivales y congresos de teatro comercial. Esto, sumado a la experiencia de los elencos anteriores, daría forma a un panorama más variado, con un teatro comercial masificándose, un teatro de grupo en reestructuración, y la vuelta a las piezas de autor, con nuevas búsquedas dramáticas. En esta variedad surgirían propuestas diferentes para abordar la independencia, pero con un tema en común: las reivindicaciones concretas de los sujetos subordinados. Siguiendo las ideas de Althusser (2015), concluimos que esta nueva ideología surge ante la desaparición de una república criolla, y una base material emergente muy distinta: el crecimiento de instituciones, partidos políticos y grupos de activistas con propósitos reivindicativos. Las piezas sobre la independencia de estos años tratarán de construir nuevos estereotipos sobre los sujetos subordinados.

Aunque ya se podía apreciar la escasa importancia de España en las piezas de fines del siglo XX, en las obras posteriores al conflicto armado interno desaparecerán por completo los personajes españoles y las alusiones al régimen virreinal. Estas piezas cuestionan las propias bases de la república a partir de las luchas socioculturales de su tiempo, con propuestas críticas muy directas contra el racismo y el machismo. No obstante, las utopías son más concretas que en las obras escritas durante el conflicto. Un ejemplo es *Sueños de victoria* (2019, montada en 2016), de Paola Estupiñán, de estética realista, que propone una sociedad más equitativa, criticando las propias estructuras machistas desde una protagonista mestiza criolla que lucha no solo por la libertad del Perú sino por su libertad individual, y llega a abandonar al libertador José de San Martín en ese camino. Con la unidad entre personajes dominantes y subordinados, propone asimismo que la felicidad es un camino hacia la independencia.

En esta misma estética realista, destaca la adaptación de una obra de Segura, *Las tres viudas* (1862), en versión dirigida por Carlos Galiano en 2015. Con ligeros cambios de

libreto, la puesta da vuelta al texto original para enfatizar y criticar el machismo de Segura, invirtiendo el sentido de la puesta: si bien sigue siendo un hombre blanco quien resuelve los problemas de tres mujeres, se critica que estas acceden por obligación social, no son libres y viven infelices. A su vez, *La visita de Bolívar* (2018), de Herbert Morote, se ambienta en el gobierno dictatorial de Bolívar, y con un personaje narrador afroperuano, presenta el autoritarismo y la locura del líder.

La visión sobre la independencia y sus héroes ya es completamente distinta, con matices y puntos de vista críticos. En las piezas entre 1940 y 2018, los héroes pasaron de ser grandiosos y ejemplares a villanos decadentes. La identidad de lo peruano se convirtió en luchas del presente en vez de una búsqueda de valores esenciales o anclados en una herencia determinada. La diversidad se reivindica y lo que se discute es el papel de los sujetos subordinados. Las utopías son abiertas y cada vez más concretas, aunque es imposible no apreciar una enorme corrección política en estas piezas pues no buscan zonas grises, no tienen interés en los matices ni en repensar al villano.

Esto último se aprecia con mayor claridad en piezas de dramaturgias no aristotélicas, que abordan directamente luchas sociales, tomando una posición clara con los sujetos subordinados. *Bicentenario* (2017), de Mariana Silva y Claudia Tangoa, es una obra performática con doscientas mujeres en escena, para ser representada en un espacio público. La trama se desarrolla a partir de la figura de una heroína, Micaela Bastidas, que es representada por diferentes actrices. Con elementos de agitación y propaganda, reivindica el papel de la mujer en la historia peruana y propone que la diversidad étnica y cultural son la identidad principal del país. Los espectáculos de danzas folclóricas *Retablo*, de los elencos del Ministerio de Cultura del Perú, con coreografías a partir de danzas tradicionales, siguen esta línea de culto a la diversidad, y la reivindican como una cultura viva. De esta manera, estas puestas plantean una alternativa a las ideas de Mignolo (2005) cuando afirma que el continente americano está marcado por una doble conciencia entre Occidente y lo nativo, pues proponen que la identidad nacional es el mestizaje dinámico.

De manera similar, la creación colectiva *Discurso de promoción* (2018) del Grupo Cultural Yuyachkani, emplea personajes de la cultura popular peruana y cuestiona la estructura de la educación y la autopercepción de los peruanos. Al igual que *Oye*, incluye

personajes del mundo tradicional andino, está ambientada en diferentes escenarios, cuestiona las guerras de independencia y las contradicciones nacionales en el contexto mundial, y presenta la metáfora de un país de larga historia explotado durante el virreinato y la república. A diferencia de *Oye*, busca una interacción mayor con el público y no se desarrolla desde una perspectiva solo de clase, sino que también hace activismo contra el machismo y reivindica lo indígena amazónico y afroperuano.

Bicentenario y Discurso de promoción emplean mensajes directos en escena y, pese a su discurso propagandístico, desde la exploración de imágenes ofrecen múltiples interpretaciones posibles. A piezas como estas, así como a *Oye*, *La nave de la memoria* o *Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo*, la diversidad estética les brinda herramientas para criticar lo establecido y lanzar propuestas ideológicas de forma más abierta. Así, las propuestas escénicas de teatro contemporáneo, que contemplan lenguajes como la performance o el ritual, vienen tocando temas como la independencia del Perú desde sus búsquedas temáticas en defensa de causas sociales. Sus lenguajes pueden producir nuevos públicos y generar nuevos sentidos críticos, lo cual aleja a estas piezas del teatro de mitin.

Seguimos a Bilbatúa (1976) en que una obra genera cambios por la naturaleza de su puesta en escena en relación con las estéticas dominantes de su tiempo. Así, las obras contemporáneas sobre la independencia, con sus múltiples búsquedas estéticas, han abierto un nuevo horizonte para repensar las identidades nacionales. Los elementos de propaganda aparecen en un nuevo contexto de disputa, esta vez en el plano ideológico, donde los sujetos subordinados reclaman un papel más justo tanto en la ficción como en la sociedad.

6. *Síntesis e intento de cronología*

El teatro peruano sobre la independencia tiene un primer momento entre 1786 y 1830, con decenas de piezas neoclasicistas breves con elementos de agitación y propaganda, en las cuales los criollos y los españoles se disputan la legitimidad del dominio de la sociedad, excluyendo de la representación y el imaginario nacional a los sujetos subordinados.

Un segundo momento corresponde al costumbrismo entre las décadas de 1830 y 1860, básicamente en las obras de Segura y Pardo y Aliaga, en las cuales se reproducen estereotipos negativos sobre los sujetos subordinados para justificar su subalternidad, salvo

en el caso de *La Espía*. Un tercer momento es el romanticismo, entre 1852 y 1884, cuando aparecen personajes femeninos e incaicos (indígenas del pasado) en una mirada donde lo criollo se apropia de un supuesto legado inca sin incluir a los indígenas de su tiempo, y desaparece lo afroperuano, mientras se inicia una tibia reconciliación con España y el virreinato.

Un cuarto momento se dará tras la Guerra del Pacífico hasta la década de 1920, con muy pocas piezas, de estética realista, entre las cuales surge un teatro escolar con personajes de la plebe, sin destacar su condición subordinada, y se ve una reconciliación mayor con España. Un quinto momento, muy similar al cuarto, se prolonga con obras hasta 1957, con dramaturgias realistas que usan elementos contemporáneos, que cuestionan la figura del héroe, en las cuales el conflicto principal ya no es la guerra contra la autoridad virreinal sino la organización de la república y sus vicios fundacionales.

Un sexto momento va desde la década de 1960 hasta la década de 1980, con piezas de teatro de grupo no aristotélicas o de dramaturgia contemporánea, que reivindican con lógica de clase a los sujetos subordinados indígenas y afrodescendientes. Un séptimo momento va desde la década de 1980 hasta la década del 2000, cuando desaparece el conflicto con España, con piezas de dramaturgia moderna o no aristotélica que replantean las raíces de la república a partir de la incertidumbre por el conflicto armado interno, y apelan al mestizaje o a la pureza étnica. El octavo momento comenzará en la década de 2010, por un lado, con obras realistas que replantean el pasado, y, por otro, con piezas de dramaturgia no aristotélica con elementos de agitación y propaganda para reivindicar los derechos de los sujetos subordinados y la diversidad y el mestizaje como esencia de lo nacional.

Al momento de redactar estas conclusiones es difícil predecir cómo cambiará el teatro con las actividades escénicas detenidas por la pandemia de Covid-19, y es aún más difícil intuir el caso particular del teatro sobre la independencia.

BIBLIOGRAFÍA

Arrau, Sergio. *Teatro escogido*. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega, 2007. Impreso.

Acevedo, Brenda. «El sujeto ilustrado o el gran Otro en el diario *La Miscelánea* de 1831». *La república de papel: política e imaginación en la prensa peruana del siglo XIX*. Comp. Marcel Velázquez. Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades, 2009. 67-94. Impreso.

Aguirre, Carlos. «Patrones, esclavos y sirvientes domésticos en Lima (1800-1860)». *Familia y vida privada en la historia de Iberoamérica. Seminario de historia de la familia*. Eds. Pilar Gonzalbo Aizpuru y Cecilia Rabell Romero. Ciudad de México: Colegio de México, 1996. 401-422. Digital.

Althusser, Louis. *Sobre la reproducción*. Madrid: Akal, 2015. Impreso.

Álvarez Barrientos, Joaquín. «El arte escénico en el siglo XVIII». *Historia del teatro español*. Ed. Javier Calvo. Barcelona: Gredos, 2003. 1473-1517. Impreso.

Ángeles, Roberto (Comp.). *Dramaturgia peruana 2*. Lima: Edición del autor, 2001. Impreso.

—y Carlos Galiano. *Dramaturgia de la juventud y la muerte* (tomos 1 y 2). Lima: Edición de los autores, 2015. Impreso.

Aparicio, Yannelys y Esteban, Ángel. *Narrativa histórica cubana. La obra literaria de Julio Travieso*. Valencia: Advana Vieja, 2014. Impreso.

Araque, Carlos. «Teatro poshistórico y conflicto». Bogotá: *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*. 21. 2017: 5-14. Digital.

Arciniegas, Germán. *El libertador y la guerrillera*. Bogotá: Milla Batres, 1990. Impreso.

Arguedas, Alcides. *Pueblo enfermo*. Barcelona: Vda. de Luis Tasso Editor, 1909. Impreso.

Arias Larreta, Abraham. *Teatro infantil*. Lima: Biblioteca de Literatura Infantil Peruana, 1941. Impreso.

Arrelucea, Maribel y Cosamalón, Jesús. *La presencia afrodescendiente en el Perú*. Lima: Ministerio de Cultura del Perú, 2015. Impreso.

Atanasio Fuentes, Manuel. *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*. Lima: Banco Industrial del Perú, 1985 (original de 1867). Impreso.

Ayala Olazábal, José Luis. «Palma y los hechos en la Batalla de Ayacucho». *Aula Palma*. 9. 2010: 265-273. Impreso.

Baca, Tomás. *El sacrificio de Olaya. Drama histórico en tres actos*. Lima: Teatro Universitario de San Marcos, 1979. Impreso.

Balta Campbell, Aída. *Historia General del Teatro en el Perú*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2000. Impreso.

Barrientos, Violeta. «El nacimiento de la poesía de la diferencia sexual en el Perú». *Historia de las literaturas en el Perú*, vol. 4, *Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX*. Dir. Gens. Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez, Coord. Giovanna Pollarolo y Luis Fernando Chueca. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, Casa de la Literatura Peruana y Ministerio de Educación del Perú, 2019. 383-410. Digital.

Barthes, Roland. *Escritos sobre teatro*. Madrid: Paidós, 2009. Impreso.

Basadre, Jorge. *Historia de la República del Perú*. Tomos del 6 al 8. Lima: Editorial Universitaria, 1972. Impreso.

Bedoya, Susana (Comp.). *Lo cholo en el Perú. Visiones de la modernidad desde lo cholo*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2009. Impreso.

——(Comp.) *Lo cholo en el Perú. Migraciones y mixtura*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2010. Impreso.

Berenguer, Ángel. *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid: Taurus, 1988. Impreso.

——«El teatro y su historia». *Las puertas del drama*. 0. 1999: 4-17. Impreso.

Beverley, John. «El fracaso de Latinoamérica». *Letral*. 21. 2019. 4-23. Digital.

Beyersdorff, Margot. *La adoración de los reyes magos. Vigencia del teatro religioso español en el Perú andino*. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas, 1988. Impreso.

Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002. Digital.

Bilbatúa, Miguel. «Intentos de renovación teatral durante la II República y la Guerra Civil (Notas para un estudio)». *Teatro de agitación política 1933-1939*. Eds. Rafael Alberti, Germán Bleiberg, Rafael Dieste, Miguel Hernández, María Teresa León. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1976. 11-24. Impreso.

Bobes Naves, María del Carmen. *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros, 1997. Impreso.

Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976. Impreso.

Bruce, Jorge. *Nos habíamos choleado tanto*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2007. Impreso.

Bunge, Carlos Octavio. *Nuestra América*. Barcelona: Imprenta de Henrich y CA Editores, 1908. Impreso.

Bunge, Mario. *Pseudociencia e ideología*. Madrid: Alianza Editorial, 1985. Impreso.

Cahill, David. «Colour by Numbers: Racial and Ethnic Categories in the Viceroyalty of Peru, 1532-1824». *Journal of Latin American Studies*. 26 (2). 1994: 325-346. Digital.

Cañizares-Esguerra, Jorge. «Racial, Religious, and Civic Creole Identity in Colonial Spanish America». *American Literary History*. 17 (3). 2005: 420-437. Digital.

Cárdenas, Mónica. «El feminismo liberal en el Perú decimonónico: Manuel González Prada y la Generación de escritoras de 1870». *Amerika*. 17. 2017: s/n. Digital.

Castri, Massimo. *Por un teatro político*. Madrid: Akal editor, 1978. Impreso.

Casona, Alejandro. *Farsa y justicia del corregidor*. Lima: Escuela Nacional de Arte Escénico, 197?. Impreso.

Castellano, Juan. «El Negro Esclavo en el Entremés del Siglo de Oro». *Hispania*. 44 (1). 1961: 55-65. Digital.

Castro Pantoja, Gustavo. «El sacrificio de María Parado de Bellido». *Teatro Escolar*. Ayacucho: Imprenta González, 1950. 5-11. Impreso.

—*Teatro escolar*. Lima: Ediciones Altazor, 2007. Impreso.

Ccasani, Miguel. *Teatro para el Centenario de la Independencia (1921 y 1924): conflictos entre el gobierno leguista y el negocio teatral en Lima*. Tesis para optar el título de Licenciado en Historia. Lima: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2019. Impreso.

Chakrabarty, Dipesh. «La poscolonialidad y el artilugio de la historia. ¿Quién habla en nombre de los pasados “indios”?». *Pasados poscoloniales. Colección de ensayos sobre la nueva historia y etnografía de la India*. Comp. Saurabh Dube. Ciudad de México: Colegio de México, 1999. 623-658. Digital.

Chang-Rodríguez, Eugenio. «José Carlos Mariátegui y la polémica del indigenismo». *América sin nombre*. 13-14. 2009: 103-112. Digital.

Chassin, Joëlle y Velásquez, David. «Independencia». *Las voces de la modernidad. Perú, 1750-1850. Lenguajes de la Independencia y la República*. Eds. Cristóbal Aljovín de

Losada y Marcel Velázquez. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2017. 197-221. Impreso.

Chavarría, Jesús. «The Intellectuals and the Crisis of Modern Peruvian Nationalism: 1870-1919». *The Hispanic American Historical Review*. 50 (2). 1970: 257-278. Digital.

Chatterjee, Partha. «Comunidad imaginada ¿por quién?». *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2007. Digital.

Checa Beltrán, José. «La teoría teatral neoclásica». *Historia del teatro español*. Ed. Javier Huerta Calvo. Barcelona: Gredos, 2003. 1519-1552. Impreso.

Chueca, Luis Fernando. «Poesía y violencia política: desde 1983 hasta el presente». *Historia de las literaturas en el Perú*, vol. 4, *Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX*. Dir. Gens. Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez, Coord. Giovanna Pollarolo y Luis Fernando Chueca. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, Casa de la Literatura Peruana y Ministerio de Educación del Perú, 2019. 411-453. Digital.

Cisneros, Luis Benjamín. *El Pabellón Peruano*. Lima: Ediciones Hora del Hombre, 1940 (original de 1855). Impreso.

Comisión de Entrega de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de La Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2004. Impreso.

Contreras, Carlos. *La economía pública en el Perú después del guano y del salitre: crisis fiscal y élites económicas durante su primer siglo independiente*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú e Instituto de Estudios Peruanos, 2012. Impreso.

—y Cueto, Marcos. *Historia del Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico, 2013. Impreso.

Cornejo Polar, Antonio. «El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 4. 1978: 7-21. Impreso.

—«Literatura peruana: totalidad contradictoria». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 18. 1983: 37-50. Impreso.

—*La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios Peruanos, 1989. Impreso.

Cornejo Polar, Jorge. *Estudios de Literatura Peruana*. Lima: Universidad de Lima y Banco Central de Reserva del Perú, 1998. Impreso.

—«Nuevas ideas sobre Pardo y Aliaga». *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 28. 1999: 519-546. Digital.

Cosamalón, Jesús. «La “unión de todo”: teatro y discurso político en la independencia, Lima 1820-21». *Apuntes*. 38. 1996: 129-143. Impreso.

Cuvardic, Dorde. «La construcción de tipos sociales en el costumbrismo latinoamericano». *Filología y Lingüística*. XXXIV (1). 2008: 37-51. Digital.

Degregori, Carlos Iván. *El surgimiento de Sendero Luminoso: Ayacucho 1969-1979*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2011. Impreso.

De la Cadena, Marisol; Christine Hünefeldt, Cecilia Méndez. *Racismo y etnicidad*. Lima: Ministerio de Cultura del Perú, 2014. Impreso.

De la Fuente Monge, Gregorio. «Teatro político en la España del XIX». *Historia y Política*. 29. 2013: 13-43. Digital.

Demarigny, Claude. *Caxamarca: partitura para teatro que consta de cuatro partes*. Quito: Editorial Victoria, 1972. Impreso.

De Odrizola, Manuel. *Documentos Históricos del Perú*, t.1. Lima: s/d., 1863. Impreso.

De Olmedo, José Joaquín. «La victoria de Junín. Canto a Bolívar». Madrid: Instituto Cervantes, 1825. Digital. Recuperado de: <<https://bit.ly/2EFTI69>> el 15/03/19.

Eagleton, Terry. *Después de la teoría*. Barcelona: Debate, 2005a. Impreso.

———*Ideología: una introducción*. Madrid: Paidós, 2005b. Impreso.

Earle, Rebecca. «Creole Patriotism and the Myth of the Loyal Indian». *Past & Present*. 172. 2001: 125-145. Digital.

———«“Padres de la Patria” and the Ancestral Past: Commemorations of Independence in Nineteenth-Century Spanish America». *Journal of Latin American Studies*. 34 (4). 2002: 775-805. Digital.

Escajadillo, Tomás. «El indigenismo narrativo peruano». *Philologia Hispalensis*. IV (1). 1989: 117-136. Digital. Recuperado de: <<https://revistascientificas.us.es/index.php/PH/article/view/2222/2060>> el 21/01/20.

Escala, María del Carmen. «Carolina Freyre de Jaimes, a un siglo de su muerte. Una aproximación biográfica (1844-1916)». *Revista del Instituto Riva-Agüero*. 2 (2). 2017: 189-248. Digital.

Espino, Gonzalo. *Imágenes de la inclusión andina. Literatura peruana del XIX*. Lima: Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999. Impreso.

———«La proclama de 1822. Nación, criollos e indios en el discurso de la literatura del siglo XIX». *Arrabal*. 4. 2002: 51-59. Digital. Recuperado de: <<https://bit.ly/2JgvDp3>> el 15/03/19

Esteban, Ángel. *Bécquer en Martí y en otros poetas hispanoamericanos finiseculares*. Madrid: Verbum, 2003. Impreso.

Estenssoro, Juan Carlos. «Modernismo, estética, música y fiesta: élites y cambio de actitud frente a la cultura popular. Perú 1750 – 1850». *Tradicón y modernidad en los Andes*. Comp. Henrique Urbano. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1992. 181-195. Digital.

Estupiñán, Paola. «Sueños de victoria». *Pulso. Escrituras escénicas universitarias*. Lima: Universidad Científica del Sur, 2019. Digital.

Ette, Ottmar. «Palabras - dominios – genealogías. Cornelius de Pauw y la Disputa por un Mundo Nuevo». *Telar*. 11-12. 2013: 30-66. Digital.

Favre, Henry. *El indigenismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1998. Impreso.

Fell, Eve. «La pluma y la aguja: familia, mujer y educación en el Perú de fines del siglo XIX». *Familia y educación en Iberoamérica*. Ed. Pilar Gonzalbo. Ciudad de México: Colegio de México, 1999. 247-266. Digital.

Fernández, Teodosio. *Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura*. Madrid: Taurus, 1998. Impreso.

Figuroa, Carmen. *Clorinda Matto de Turner: encrucijada de “indianismo” e “indigenismo”*. Tesis George Washington University. 1991. Digital.

Flores Galindo, Alberto. *Arequipa y el sur andino. Ensayos de historia regional*. En *Obras completas*, tomo 1. Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo, 1993 (original de 1977). Impreso.

———*Buscando un Inca*. En *Obras completas*, tomo 3. Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo, 2005 (original de 1986). Impreso.

Freyre de Jaimes, Carolina. *María de Vellido. Drama histórico en cuatro actos y en verso*. Lima: Imprenta de la Revista del Sur, 1878. Impreso.

Gadamer, Hans Georg. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme, 1960. Impreso.

Galiano, Carlos. *Las tres viudas. Una comedia limeña*. Versión adaptada de la obra de Manuel Ascencio Segura (1862). Lima: Texto inédito cedido por el Teatro La Plaza, casa productora de la puesta en escena, 2015. Digital. Dirigida por Carlos Galiano en diferentes meses de 2015. Vídeo recuperado de: <<https://cutt.ly/1etkj52>> el 02/10/2019.

Gálvez Acero, Marina. *El teatro hispanoamericano*. Madrid: Taurus, 1988. Impreso.

García-Bedoya, Carlos. *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2000. Impreso.

—*Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004. Impreso.

—«Pasados imaginados: la conquista del Perú». *El teatro en la Hispanoamérica general*. Eds. Ignacio Arellano y José Antonio Garrido. Navarra: Universidad de Navarra y Editorial Iberoamericana, 2008. 353 -367. Digital.

García Calderón, Ventura. *Parnaso peruano*. Madrid: Casa Editorial Maucci, 1910. Impreso.

—*Los románticos*. París: Desclée de Brouwer, 1938. Impreso.

Garies, Iris. «“República de indios” – “República de españoles”. Reinterpretación actual de conceptos andinos coloniales». *Anuario de Historia de América Latina*. 30. 1993: 259-277. Digital.

Gazzolo, Ana María. «La década de 1950 y el signo de la diversidad». En *Historia de las literaturas en el Perú*, vol. 4, *Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX*. Dir. Gens. Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez, Coord. Giovanna Pollarolo y Luis Fernando Chueca. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, Casa de la Literatura Peruana y Ministerio de Educación del Perú, 2019. 203-235. Digital.

González Prada, Manuel. *Baladas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. Impreso.

Gran Teatro Nacional. *Retablo de Fiestas Patrias* (folleto). Lima: Ministerio de Cultura del Perú, 2015. Impreso.

———*Retablo de Fiestas Patrias* (folleto). Lima: Ministerio de Cultura del Perú, 2016. Impreso.

———*Retablo de Fiestas Patrias* (folleto). Lima: Ministerio de Cultura del Perú, 2017. Impreso.

———*Retablo de Fiestas Patrias* (folleto). Lima: Ministerio de Cultura del Perú, 2018. Impreso.

Guardia, Sara Beatriz. *Mujeres peruanas. El otro lado de la Historia*. Lima: Edición de la autora, 1986. Impreso.

Giuffré, Mercedes. «El teatro de la Independencia». *Signos Universitarios*. 53. 2017: 147-156. Digital.

Grupo Cuatrotablas. *Oye*. Lima: Texto inédito cedido por el Grupo Cuatrotablas, 1973.

———Página web oficial de la agrupación. <<http://www.cuatrotablas.net/?q=services>>. Recuperado el 18/01/20.

Grupo Cultural Yuyachkani. *Discurso de promoción*. Lima: Texto inédito cedido por el Grupo Cultural Yuyachkani, 2019. Digital.

Holguín, Oswaldo. *Tiempos de infancia y bohemia. Ricardo Palma*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994. Impreso.

———«El indio valeroso en la literatura de la Posguerra con Chile». *La república de papel: política e imaginación en la prensa peruana del siglo XIX*. Comp. Marcel Velázquez. Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades, 2009. 235-273. Digital.

——«Zorrilla y los románticos peruanos (Palma, Corpancho e Ingunza)». Boletín de la Real Academia Española. XCVII (CCCVV). 2017: 267-298. Digital.

Huárag, Eduardo. «La imagen de Bolívar en las *Tradiciones Peruanas*». *Aula Palma*. 5. 2006: 117-125. Impreso.

Husson, Jean Philippe. *Génesis de los dramas del fin del Inca Atahualpa y los mitos de Incarrí. Del reino de Vilcabamba y de sus aliados del Taqui Oncoy*. Lima: Editorial Argos, 2017. Impreso.

Isola, Alberto. *El teatro costumbrista republicano del Perú como afirmación del proyecto de Nación*. Tesis para optar el título de Licenciado en Artes Escénicas. Lima: Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012. Digital. Recuperado de: <<https://bit.ly/2JpJzNE>> el 15/03/19.

Ivory, Annette. «Juan Latino: The Struggle of Blacks, Jews, and Moors in Golden Age Spain». *Hispania*. 62 (4). 1979: 613-618. Digital.

Jiménez Borja, José. «Un hallazgo inesperado: el *Rodil* de don Ricardo Palma». *Mar del Sur*. 23. 1952: 34-62. Impreso.

Kapsoli, Wilfredo. *Sublevaciones de Esclavos en el Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 1975. Impreso.

——«La representación teatral de *Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo*». *Tradición*. 19. 2019: 93-105. Impreso.

Koc-Menard, Silvia Nathalie. *Social Mediation and Social Analysis: The Discourse of Marginality in a Theater of War*. Tesis University of Michigan, 2011. Digital.

Kristal, Efraín. «The Degree Zero of Spanish American Cultural History and the Role of Native Populations in the Formation of Pre-Independence National Pasts». *Poetics Today*. 15. 1994: 587-603. Digital.

Lama, Abraham. «TEATRO-PERU: Simón Bolívar es Otelo en América». Agencia de Noticias Inter Press Service. Web. 21 nov. 2002. Recuperado de: <<http://www.ipsnoticias.net/2002/11/teatro-peru-simon-bolivar-es-otelo-en-america/>> el 18/01/20.

Lamús Obregón, Marina. *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*. Bogotá: Luna Libros, 2010. Impreso.

Langer, Erick. «Bringing the Economic Back In: Andean Indians and the Construction of the Nation-State in Nineteenth-Century Bolivia». *Journal of Latin American Studies*. 41 (3). 2009: 527-551. Digital.

Lara, Jesús. *Tragedia del fin de Atawallpa*. Cochabamba: Imprenta Universitaria, 1957. Impreso.

Leonard, Irving. «El teatro en Lima, 1790-1793». *Hispanic Review*. 8 (2). 1940: 93-112. Digital.

Levaggi, Abelardo. «República de Indios y República de Españoles en los Reinos de Indias». *Revista de estudios histórico-jurídicos*. 23. 2001: 419-428. Digital.

Llona, Rosa. *El sueño de San Martín. Alegoría en dos actos*. Lima: Librería, Imprenta y Encuadernación del Correo, 1926. Impreso.

Loayza, Alex. «Del Perú mestizo a la idea crítica. Historiografía, nación e independencia». *La independencia peruana como representación. Historiografía, conmemoración y escultura pública*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2016. 25-80. Impreso.

Lockhart, John. *The Men of Cajamarca. A Social and Biographical Study of the First Conquerors of Peru*. Austin-Londres: Institute of Latin American Studies - University of Texas Press, 1972.

Lohman, Guillermo. *El Arte Dramático en Lima Durante el Virreinato*. Madrid: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de la Universidad de Sevilla, 1945. Impreso.

—*Francisco Pizarro en el teatro clásico español*. Lima: Teatro Universitario de San Marcos, 1970. Impreso.

López, Jacinto. *Historia de la guerra del guano y el salitre o Guerra del Pacífico entre Chile, Bolivia y el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Histórico-Marítimos del Perú, 2015 (original de 1930). Impreso.

López, Miguel A. *Ficciones disidentes en la tierra de la misoginia*. Lima: Pesopluma, 2019. Impreso.

López Facal, Javier. *Breve historia cultural de los nacionalismos europeos*. Madrid: Los libros de la catarata, 2013. Impreso.

Lorente, Sebastián. *Pensamientos sobre el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1855. Impreso.

—*Historia de la civilización peruana*. Lima: Imprenta Liberal, 1879. Impreso.

Lucena Salmoral, Manuel. *La esclavitud en la América española*. Varsovia: Centro de Estudios Latinoamericanos Unidad de Varsovia, 2002. Impreso.

—*Los códigos negros de la América española*. Alcalá: Ediciones Unesco y Universidad de Alcalá, 1996. Impreso.

Luque, Gino. «La escritura teatral de finales del siglo XX». *Historia de las literaturas en el Perú*, vol. 6, *Contrapunto ideológico y perspectivas dramáticas en el Perú contemporáneo*. Dir. Gens. Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez, Coord. Juan E. de Castro y Leticia Robles Moreno. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, Casa de la Literatura Peruana y Ministerio de Educación del Perú, 2018. 241-268. Digital.

Manrique, Nelson. *Territorio y Nación. La difícil construcción de la comunidad nacional*. Lima: PUCP, 2005. Digital. Recuperado de: <<https://bit.ly/2fY82q6>> el 15/03/19.

Mariátegui, José Carlos. «Las corrientes de hoy. El indigenismo». *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Ayacucho, 2007 (original de 1928). 277-292. Impreso.

Martel Paredes, Víctor Hugo. «La utopía republicana de Arnaldo Márquez». *Cultura*. 25. 2011: 79-93. Impreso.

Martin, Guillemette. «El centenario de la independencia peruana en la ciudad de Arequipa». Comp. Alex Loayza *La independencia peruana como representación*.

Historiografía, conmemoración y escultura pública. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2016. 167-192. Impreso.

Martínez Riaza, Ascensión. *La prensa doctrinal en la independencia de Perú 1811-1824*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985. Impreso.

Márquez, José Arnaldo. *El Perú y la España moderna*. Lima: Imprenta de El Nacional, 1866. Impreso.

—*Cristóbal Colón: juguete dramático escrito para la niña Carmen Rosa Varela y Orbegoso*. Lima: Imprenta de El Comercio, 1892. Impreso.

—*La agonía de Colón*. Lima: Imprenta del Correo, 1929. Impreso.

Matto de Turner, Clorinda. *Hima Sumac*. Lima: Teatro Universitario de San Marcos, 1959 (original de 1884). Impreso.

Mas, José L. «La huella de José Martí en *Ariel*». *Hispania*. 62 (3). 1979: 275-281. Digital.

Mc Evoy, Carmen. *Guerreros civilizadores. Política, sociedad y cultura en Chile durante la Guerra del Pacífico*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011. Impreso.

Mediavilla, Paz. *El teatro peruano contemporáneo (1960-2000). Aproximación*. Tesis Universidad Complutense de Madrid, 2016. Digital.

Meneses Morales, Teodoro. *La muerte de Atahualpa. Drama quechua de autor anónimo*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1987. Impreso.

Méndez, Cecilia. «República sin indios: la comunidad imaginada en el Perú». *Tradición y modernidad en los Andes*. Comp. Henrique Urbano. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1992. 15-41. Impreso.

Mignolo. Walter. *La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad*. Buenos Aires: Clacso, 2000. Digital. Recuperado de: <<https://cutt.ly/cr2ng7z>> el 23/01/2020.

—*La idea de América Latina*. Barcelona: Gedisa, 2005. Digital.

Millones Santa Gadea, Luis. *El Inca por la Coya. Historia de un drama popular en los Andes peruanos*. Lima: Fundación Friedrich Ebert, 1988. Impreso.

—*Actores de altura. Ensayos sobre teatro popular andino*. Lima: Horizonte, 1992. Impreso.

Miró Quesada, Aurelio (Comp.). *Colección Documental de la Independencia. Tomo XXIV. La poesía de la emancipación*. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1971. Impreso.

Molinari, Arturo. *Libertas, ó La independencia del Perú: drama en cuatro actos*. Lima: s/d, 1921. Impreso.

Moncloa y Covarrubias, Manuel. *Diccionario del Teatro del Perú*. Lima: Lit. y Tip. de Badiola y Berrio Editores, 1905. Impreso.

—*El teatro en Lima: apuntes históricos*. Lima: Librería e Imprenta Gil, 1909. Impreso.

Morán, Daniel. «El teatro de la guerra y la revolución. La prensa y el poder del discurso político en los tiempos de la independencia». *La independencia del Perú. ¿Concedida,*

conseguida, concebida? Comp. Carlos Contreras y Luis Miguel Glave. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2015. 427-451. Impreso.

Mori Revoredo, Ángel. *Tema: Proclamación de la independencia del Perú*. Lima: Librería Herrera Mendes, 1928. Impreso.

Morote, Herbert. *Los ayacuchos*. Lima: Epígrafe, 1991. Impreso.

—*El militarismo en el Perú (un mal comienzo 1821 – 1827)*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 2003. Impreso.

—*Bolívar: libertador y enemigo N° 1 del Perú*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 2007. Impreso.

—*La visita de Bolívar*. Obra inédita, 2018. Digital. Dirigida por Ruth Escudero en el Centro Español del Perú, junio de 2018. Representación teatral. Recuperada en vídeo de: <<http://bit.do/eR8GQ>>

—Biblioteca Virtual del Genocidio en Ayacucho (director del proyecto): <<http://bvk.bnp.gob.pe/>>

Navarrete, Federico. *Hacia otra historia de América. Nuevas miradas sobre el cambio cultural y las relaciones interétnicas*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Históricas, 2015.

Nieto, Guillermo. «Ayacucho». *Dramaturgia de la historia del Perú*. Comp. Roberto Ángeles y Carlos Galiano. Lima: Edición de los autores, 2006. 57-89. Impreso.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2015. Impreso.

Nouzeilles, Gabriella. *Ficciones somáticas: Naturalismo argentino y policía médica*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998. Impreso.

Ohmann, Richard. «Los actos de habla y la definición de literatura». *Pragmática de la comunicación literaria*. Ed. José Antonio Mayoral. Madrid: ARCO/Libros, 1987. 11-34. Impreso.

Ojeda, Ana Cecilia. «Teatro de la independencia y construcción de la nación en la Nueva Granada». *América, Cahiers du Criccal*. 41. 2012: 103-112. Digital.

Oliva, César; Torres Monreal, Francisco. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Síntesis, 2006. Impreso.

Oré, Ricardo. *La nave de la memoria*. Lima: Obra inédita cedida por el grupo Cuatrotablas, 2001. Impreso. Vídeo de la puesta de 2013 en el Teatro Ensamble disponible en <<https://cutt.ly/FtjHuiy>>, recuperado el 18/03/20.

Ortemberg, Pablo. «Los centenarios de 1921 y 1924 desde Lima hacia el mundo: ciudad capital». *La independencia peruana como representación. Historiografía, conmemoración y escultura pública*. Comp. Alex Loayza. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2016. 135-165. Impreso.

Ortiz, Marta. «Poesía peruana de los años veinte: poesía e indigenismo». En *Historia de las literaturas en el Perú*, vol. 4, *Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX*. Dir. Gens. Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez, Coord. Giovanna Pollarolo y Luis Fernando Chueca. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, Casa de la Literatura Peruana y Ministerio de Educación del Perú, 2019. 83-108. Digital.

O'Toole, Rachel. «The work of race in colonial Peru». *Ethnicity as a Political Resource. Conceptualizations across Disciplines, Regions, and Periods*. University of Cologne Forum «Ethnicity as a Political Resource». Bielefeld: Transcript Verlag, 2015. 209-219. Digital.

Oviedo, José Miguel. *Pruvonena*. Lima: Lumen, 1957. Impreso.

—*Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo 1. *De los orígenes a la Emancipación*. Madrid: Alianza Editorial, 1995. Impreso.

—*Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo 2. *Del romanticismo al modernismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1997. Impreso.

Oviedo, Juan. *Colección de Leyes, Decretos y Órdenes publicadas en el Perú desde el año de 1821 hasta el 31 de diciembre de 1859*, tomo IV. Lima: Felipe Bailly Editor, 1861. Digital. Recuperado de: <shorturl.at/guGRW> el 14/01/2020.

Palma, Clemente. *El porvenir de las razas en el Perú*. Tesis para optar por el grado académico de Bachiller en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1897. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Digital. Recuperado de: <<https://bit.ly/2ObPiZz>> el 22/07/19.

Palma, Ricardo. *Rodil. Drama en tres actos y un prólogo*. Lima: Ediciones de Mar del Sur, 1953 (original de 1852). Impreso.

—*La bohemia de mi tiempo*. Lima: Ediciones Hora del Hombre, 1948 (original de 1886). Impreso.

Pardo y Aliaga, Felipe. *Teatro completo. Crítica teatral. El espejo de mi tierra*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007. Impreso.

Parra Domínguez, Janet. «Ricardo Palma y la construcción de la identidad peruana». *Aula Palma*. 6. 2008: 125-132. Impreso.

Paz Soldán y Unanue, Pedro. *La inmigración en el Perú*. Lima: Academia Diplomática del Perú, 1971 (original de 1891). Impreso.

Peirano Falconí, Luis. *Una memoria del teatro (1964-2004)*. Tesis para optar por el grado de Doctor en Humanidades. Lima: Escuela de Graduados de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006. Digital. Recuperado de: <<https://bit.ly/2W0oXg7>> el 15/03/19.

Pérez Luna, Edgardo. *José Olaya: teatro didáctico, en un acto*. Lima: Teatro Universitario de San Marcos, 1972. Impreso.

Pérez, Isidro Mariano. *San Martín. Obra en 5 actos*. Lima: [manuscrito nunca editado, guardado en la Biblioteca Nacional del Perú], 1878. Impreso.

Perkowska-Álvarez, Magdalena. «La novela histórica contemporánea: el cuestionamiento y la explosión del modelo». *América. Cahiers du CRICCAL: Les models et leur circulation en Amerique Latine: 9º Colloque International du CRIC-Cal: 2eme serie*. 2006: 177-185. Digital.

Polaino, Lorenzo. «Las Cortes de Cádiz y América». *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*. 13. 1985: 33-91. Digital.

Porrás Barrenechea, Raúl. *El sentido tradicional de la literatura peruana*. Lima: Instituto Raúl Porrás Barrenechea, 1969. Impreso.

Portal, Magda. *La mujer en la emancipación. Tomasa Tito Condemayta*. Lima: s/d, 1979. Impreso.

Portocarrero, Gonzalo. *Racismo y mestizaje y otros ensayos*. Lima: Fondo Editorial del Congreso, 2007. Impreso.

———«El mundo migrante: construyendo una imagen de sí mismo». *Lo cholo en el Perú. Visiones de la modernidad desde lo cholo*. Comp. Susana Bedoya. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2009. 107-113.

Prakash, Gyan. «Los estudios subalternos como crítica postcolonial». *Alcores: revista de historia contemporánea*. 10. 2010: 41-62. Digital.

Prendes Guardiola, Manuel. «Elogio y sátira de la autoridad en el Perú colonial, la *Loa al corregidor Valdivieso*, una pieza desconocida de la ciudad de Piura (1775)». *Hipogrifo*. 1.2. 2013: 95-123. Digital.

Quijano, Aníbal. «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina». *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: Clacso, 2000: 201-246. Digital.

Ragas, José. «Prensa, política y cultura impresa en el Perú, 1810 – 1872». *La república de papel: política e imaginación en la prensa peruana del siglo XIX*. Comp. Marcel Velázquez. Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades, 2009. 43-66. Digital.

Ramos-García, Luis A. «Introducción». *La nave de la memoria: Cuatro tablas, treinta años de teatro peruano*. Eds. Mario Delgado y Luis A. Ramos-García. Lima y Minnesota: Asociación para la Investigación Actoral y Grupo Cuatro tablas, 2004. Impreso.

Rengifo, David. «El teatro en Lima durante los primeros años de la posguerra: 1883-1888». *Contra/dicción*. 1. 2015: 43-61. Digital.

Regales, Antonio. *Literatura de agitación y propaganda: fundamentos teóricos y textos de la literatura agitrop alemana*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1981. Impreso.

Rey de Castro, Alejandro. «Ilustración y sociedad en el mundo iberoamericano: élite y plebe, 1750-1821». *Etnicidad y discriminación racial en la historia del Perú* (tomo 2). PUCP y Banco Mundial. Lima: Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Banco Mundial, 2003. Impreso.

Ricoeur, Paul. *Ideología y utopía*. Barcelona: Gedisa, 1989 (original de 1969). Impreso.

——— *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1995. Impreso.

Ricketts, Mónica. «El teatro en Lima y el conflicto de la Confederación Peruano-Boliviana». *El Siglo XIX. Bolivia y América Latina*. Comps. Rossana Barragán y Dora Cajías. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 1997. 251-263. Digital.

Ríos Burga, Jaime. «La construcción de los imaginarios de nación en el Perú». *Imaginarios sociales y memorias. Itinerarios de América Latina*. Eds. Mariana González Guyer, Paulo Henrique Martins y Clara Weisz Kohn. Buenos Aires: Clacso, 2019. 281-301. Impreso.

Rivera Saavedra, Juan. *Apuntes para una Historia del teatro peruano*. Lima: Universidad Alas Peruanas, 2005. Impreso.

Robles-Moreno, Leticia. «Diálogos del cuerpo y fuerza política: el conflicto armado interno (1980-2000)». En *Historia de las literaturas en el Perú*, vol. 6, *Contrapunto ideológico y perspectivas dramatúrgicas en el Perú contemporáneo*. Dir. Gens. Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez, Coords. Juan E. de Castro y Leticia Robles Moreno. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, Casa de la Literatura Peruana y Ministerio de Educación del Perú, 2018. 323-350. Digital.

Rocamora Trenti, J. Luis. *El teatro en la América colonial*. Buenos Aires: Editorial Huarpes, 1947. Impreso.

Rodríguez Asti, John. «El discurso abolicionista en la prensa peruana, 1800 – 1850: una aproximación al tema». *Etnicidad y discriminación racial en la historia del Perú* (tomo 2). PUCP y Banco Mundial. Lima: Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Banco Mundial, 2003. Impreso.

Rodríguez Gómez, Juan Carlos. «Escena árbitro / Estado árbitro. Notas sobre el desarrollo del teatro desde el siglo XVIII a nuestros días». *La norma literaria*. Madrid: Debate, 2001. 129-197. Impreso.

Roel Pineda, Virgilio. *Historia social y económica de la Colonia*. Lima: Editorial Gráfica Labor, 1970.

Rojas, Rafael. *La escritura de la independencia. El surgimiento de la opinión pública en México*. Madrid: Taurus, 2003. Impreso.

Rojas, Rolando. *La república imaginada: representaciones culturales y discursos políticos en la época de la independencia*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2017. Impreso.

—y Antonio Zapata. *¿Desiguales desde siempre? Miradas históricas sobre desigualdad*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2013. Impreso.

Rostworowski, María. *Doña Francisca Pizarro: una ilustre mestiza, 1534-1598*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2018.

Rubio, Miguel. «Cabeza, tronco y extremidades de un debate sobre el teatro». *Notas sobre teatro*. Eds. Miguel Rubio y Luis A. Ramos García. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani y University of Minnesota, 2001a. 11-19. Impreso.

—«Notas sobre el itinerario y aportes dl teatro popular en Latinoamérica y Perú desde los años 70». *Notas sobre teatro*. Eds. Miguel Rubio y Luis A. Ramos-García. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani y University of Minnesota, 2001b. 21-50. Impreso.

Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1979. Impreso.

Ruiz Rodríguez, Ignacio. *Entre patriotas y libertadores: la otra guerra de la independencia: la invasión napoleónica y la emancipación del Virreinato del Río de la Plata (1808-1814)*. Madrid: Dykinson, 2008. Impreso.

Said, Edward. *Orientalismos*. Barcelona: Random House Mondadori, 2004. Digital.

Salaverry, Carlos Augusto. *¡El bello ideal! Drama en cuatro actos y un prólogo*. Lima: Imprenta del Comercio, 1857. Impreso.

—*Atahualpa o la Conquista del Perú. Drama en cuatro actos y en verso*. Callao: Imprenta del Callao, 1860. Impreso.

—*El amor y el oro. Drama en cinco actos y en verso.* Lima: Tipografía de Aurelio Alfaro, 1861. Impreso.

—*El pueblo y el tirano.* No hay datos editoriales, 1862. Impreso.

— «28 de julio». *Fanal*. IX (39). 1954: 31-35. Impreso.

Salazar Bondy, Sebastián. *Rodil, drama en tres actos.* Lima: Editorial Tipografía Peruana, 1952. Impreso.

Sánchez, Robert L. *Black Mosaic: The Assimilation and Marginalization of Afroperuvians in Post-Abolition Peru, 1854-1930.* Tesis University of Illinois at Urbana-Champaign, 2008. Digital.

Sánchez de León, María José. «Teoría y géneros dramáticos en el siglo XIX». *Historia del teatro español.* Ed. Javier Huerta Calvo. Barcelona: Gredos, 2003. 1853-1893. Impreso.

Sánchez Franco, Moisés. «La representación de la mujer y de la patria en *Rodil*, de Ricardo Palma». *Escritura y pensamiento.* 38. 2016: 91-108. Digital. Recuperado de: <<https://bit.ly/2JfjbWw>> el 15/03/19.

Sánchez Piérola, Roberto. «Dos momentos fundacionales». En *Historia de las literaturas en el Perú*, vol. 6, *Contrapunto ideológico y perspectivas dramatúrgicas en el Perú contemporáneo*. Dir. Gens. Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez, Coords. Juan E. de Castro y Leticia Robles Moreno. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, Casa de la Literatura Peruana y Ministerio de Educación del Perú, 2018. 269-296. Digital.

Santistevan, Alfonso. *El caballo del Libertador / Pequeños héroes.* Lima: Teatro Bellavista Ediciones, 2009 (original de 1986). Impreso.

Sarmiento, Domingo. *Conflicto y armonía de las razas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007 (original de 1883). Digital.

Sastre, Alfonso. *Drama y Sociedad*. Madrid: Taurus, 1956. Impreso.

Schmidt, Sigfried J. «La comunicación literaria». *Pragmática de la comunicación literaria*. Ed. José Antonio Mayoral. Madrid: ARCO/Libros, 1987. 195-212. Impreso.

Searle, John. *Actos de habla*. Madrid: Cambridge University Press, 2001. Impreso.

Segura, Manuel Ascencio. *Obras completas*. Tomo 1. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2005. Impreso.

———*Ña Catita / El Sargento Canuto*. Lima: Loqueleo, 2017. Impreso.

Seoane, Glauco. *Revisando una historiografía hostil: sobre el origen de la Guerra del Pacífico, la industria del salitre y el papel de la casa Gibbs de Londres*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto Riva-Agüero, 2013. Impreso.

Silva, Mariana y Claudia Tangoa. *Bicentenario*. Lima: Texto inédito cedido por las autoras, 2017. Digital. Vídeo de la primera puesta en escena disponible en: <<https://www.facebook.com/saladeparto/videos/1566991480025517/>> recuperado el 29/12/18.

Silva-Santisteban, Ricardo (Comp.). *Antología general del teatro peruano, volumen 3: Teatro colonial. Siglo XVIII*. Lima: Banco Continental y Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001a. Impreso.

——(Comp.) *Antología general del teatro peruano, volumen 4: Teatro republicano. Siglo XIX*. Lima: Banco Continental y Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001b. Impreso.

——(Comp.) *Antología general del teatro peruano, volumen 5: Teatro republicano. Siglo XX*. Lima: Banco Continental y Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. Impreso.

Sotelo, Aureo. *Ricardo Palma, dramaturgo*. Lima: Editorial San Santiago, 2005. Impreso.

Sotomayor, Carmela. *Panorama y tendencias del teatro peruano*. Lima: Concytec, 1990. Impreso.

Strong, Simon. *Sendero Luminoso. El movimiento subversivo más letal del mundo*. Lima: Peru Reporting, 1992. Impreso.

Smith, Andrea M. *Dramatic Representations of Race in Nineteenth-Century Peru*. Tesis Virginia University, 2009. Digital.

——«Proyectos raciales anti-africanos y anti-judíos: Ejemplos de la poesía satírica de Felipe Pardo y Aliaga». En *La república de papel: política e imaginación en la prensa peruana del siglo XIX*. Comp. Marcel Velázquez. Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades, 2009b. 95-122. Digital.

Temple, Ella Dunbar. *La acción patriótica del pueblo en la emancipación: guerrillas y montoneras*. Tomo V. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1971. Impreso.

Turner, Mark. «La invención de la historia nacional en el Perú decimonónico». *La nación y su historia, independencias, relato historiográfico y debates sobre la nación*. Ed. Guillermo Palacios. Ciudad de México: Colegio de México, 2009. 113-166. Impreso.

Twanama, Walter. «Racismo peruano, ni calco ni copia». *Quehacer*.170. 2008: 103-110. Impreso.

Ugarte Chamorro, Guillermo. *Piezas teatrales peruanas que precedieron a «Frutos de la educación»*. Lima: Escuela Nacional de Arte Escénica, 1957. Impreso.

——(Comp.). *Colección Documental de la Independencia. Tomo XXV. El teatro en la independencia (piezas teatrales)* (vol. 1). Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1974a. Impreso.

——(Comp.). *Colección Documental de la Independencia. Tomo XXV. El teatro en la independencia (piezas teatrales)* (vol. 2). Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1974b. Impreso.

——*Los tres dramas originales de Don Ricardo Palma*. Lima: Teatro Universitario de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977. Impreso.

Unanue, Hipólito. *Observaciones sobre el clima de Lima y sus influencias en los seres organizados, en especial el hombre*. Lima: Imprenta Real de los Huérfanos, 1806. Impreso.

Urton, Gary. *La historia inka en nudos: leyendo khipus como fuentes primarias*. Trujillo y Austin: Universidad Nacional de Trujillo y University of Texas, 2017. Impreso.

Usandizaga, Helena. «Los mitos andinos en la estética de Gamaliel Churata». *El indigenismo americano II*. Eds. Cristina Matute y Azucena Palacios. Valencia, Universitat de València, 2001. 123-138. Digital.

Valcárcel, Amelia. «Ciudadanía global: sobre identidades, feminismo, globalización y multiculturalidad». *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*. 2006. 19: 5-14. Impreso.

Valcárcel, Carlos Daniel. *Túpac Amaru: Drama Histórico*. Lima: Comisión Universitaria del Bicentenario de Tupac Amaru, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Sociedad Agrícola de Interés Social, 1975 (original de 1966). Impreso.

Valero, Eva. «Otra perspectiva urbana para la historia literaria del Perú: la ‘tapada’ como símbolo de la lima colonial». *América sin nombre*. 15. 2010: 69-78. Digital.

———«El costumbrismo y la bohemia romántica en el Perú: un tránsito hacia la “tradición”». *Anales de Literatura Española*. 18. 2005: 351-366. Digital.

Van Dijk, Teun. «La pragmática de la comunicación literaria». *Pragmática de la comunicación literaria*. Ed. José Antonio Mayoral. Madrid: ARCO/Libros, 1987. 171-194. Impreso.

———*Ideología: una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 1999. Impreso.

———*Discurso y poder: contribuciones a los estudios críticos del discurso*. Barcelona: Gedisa, 2009. Impreso.

Vara, Luis. «Proceso de la literatura costumbrista peruana: primeras imágenes de la nación». *Contra/dicción*. 1. 2015: 113-137. Digital.

Varallanos, José. *El cholo y el Perú*. Buenos Aires: Imprenta López, 1962. Impreso.

Varela, José Luis. *El costumbrismo romántico*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1969. Impreso.

Vargas Ugarte, Rubén. *De nuestro antiguo teatro (Colección de piezas dramáticas de los siglos XVI, XVII y XVIII)*. Lima: Editor Carlos Milla Batres, 1974. Impreso.

Vargas-Salgado, Carlos. *Teatro peruano en el período del conflicto armado interno (1980 – 2000): estética teatral, derechos humanos y expectativas de descolonización*. Tesis University of Minnesota, 2011. Digital.

Velásquez, David. «Patria». *Las voces de la modernidad. Perú, 1750-1850. Lenguajes de la Independencia y la República*. Eds. Cristóbal Aljovín de Losada y Marcel Velásquez. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2017. 361-379. Impreso.

Velásquez, Marcel. *Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1775 – 1895)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Banco Central de Reserva del Perú, 2005. Impreso.

Vergara Arias, Gustavo. *Montoneras y Guerrillas en la Etapa de la Emancipación*. Lima: Imprenta Salesiana, 1974. Impreso.

Versényi, Adam. *El teatro en América Latina*. Traducción de Carmen González Sánchez y Carlos Martín Ramírez. Londres: Cambridge University Press, 1996. Impreso.

Viale, Celeste. «Configuraciones escénicas a mediados del siglo XX». En *Historia de las literaturas en (el Perú, vol. 6, Contrapunto ideológico y perspectivas dramáticas en el Perú contemporáneo)*. Dir. Gens. Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velásquez, Coords. Juan E. de Castro y Leticia Robles Moreno. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, Casa de la Literatura Peruana y Ministerio de Educación del Perú, 2018. 297-321. Digital.

Vicente Hernando, César de, «Concepto y tendencias del teatro revolucionario y social entre 1900 y 1939». *ADE Teatro*. 77. 1999: 133-143. Impreso.

Vila, Enriqueta. *Hispanoamérica y el comercio de esclavos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2014. Impreso.

Villagómez, Alberto. «La violencia política en el teatro peruano». *Pacarina del Sur*. 8. 2017: s/n. Digital. Recuperado de: <<https://bit.ly/2Oax5Is>> el 15/03/19.

Villavicencio, Maritza. *Del Silencio a la Palabra: Mujeres peruanas en los siglos XIX-XX*. Lima: Flora Tristán, 1992. Impreso.

Villaespesa, Francisco. *El Sol de Ayacucho. Poema dramatizado en tres actos y en verso*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1925. Impreso.

Vich, Cynthia. *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000. Impreso.

Von Bischoffshausen, Gustavo. *Teatro Popular en Lima. Sainetes, zarzuelas y revistas 1890 – 1945*. Lima: Máquina de Ideas, 2018. Impreso.

Walker, Charles. *La rebelión de Túpac Amaru*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2015. Impreso.

Watson Espener, Maida. *El cuadro de costumbres del Perú decimonónico*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1980. Impreso.

Whipple, Pablo. *Decent People's Resistance to Republican Order in Peru, 1827-1862*. Tesis University of California, 2007. Digital.

Zevallos Aguilar, Juan. «Cultura de las periferias internas. El grupo Orkopata». *Intermezzo tropical. Migraciones y utopías*. 2006. 4: 29-36. Digital.

Zevallos, Ulises. *Indigenismo y nación. Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926 – 1930)*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano, 2013. Impreso.

Zizek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1989. Impreso.