UNIVERSITE BRETAGNE LOIRE

UNIVERSITÉ RENNES 2

UNIVERSITÉ RENNES 2

Unité de Recherche
Centre d'étude des langues et littératures anciennes et modernes (CELLAM)

Ecole Doctorale- Arts Lettres Langues

Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

Le théâtre historique et la construction de la nation

Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924

El teatro histórico y la construcción de la nación

Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924.





Thèse de Doctorat

Discipline : Espagnol

Volume 1 THESE

Présentée par David RENGIFO

Directeur de thèse : Gérard Borras

Soutenue le 30 novembre 2018

Jury :

Véronique HEBRARD, professeure, Université de Lille (Rapporteur)

Catherine HEYMANN, Professeure, Université Paris Nanterre (Rapporteur)

Luc CAPDEVILA, Professeur, Université Rennes2 (Membre du Jury)

Gérard BORRAS, Professeur émérite, Université Rennes2 (Directeur de thèse)

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

UNIVERSITE BRETAGNE LOIRE

UNIVERSITÉ RENNES 2

UNIVERSITÉ RENNES 2

Unité de Recherche
Centre d'étude des langues et littératures anciennes et modernes (CELLAM)

Ecole Doctorale- Arts Lettres Langues

Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

Le théâtre historique et la construction de la nation

Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924

El teatro histórico y la construcción de la nación

Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924.





Thèse de Doctorat

Discipline : Espagnol

Volume 1 THESE

Présentée par David RENGIFO

Directeur de thèse : Gérard Borras

Soutenue le 30 novembre 2018

Jury :

Véronique HEBRARD, professeure, Université de Lille (Rapporteur)

Catherine HEYMANN, Professeure, Université Paris Nanterre (Rapporteur)

Luc CAPDEVILA, Professeur, Université Rennes2 (Membre du Jury)

Gérard BORRAS, Professeur émérite, Université Rennes2 (Directeur de thèse)

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

El teatro histórico y la construcción de la Nación: Lima: 1848-1924

Auge, crisis y resurgimiento del teatro histórico

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Resumen

La tesis analiza el rol del teatro histórico en el proceso de construcción de la Nación en el Perú entre mediados del siglo XIX e inicios del XX, y su dinámica como expresión del desarrollo de dicho proceso. El periodo que estudiamos es de particular complejidad para el Perú y decisivo para entender las dificultades de la construcción de la nación y de la identidad nacional. Nuestro estudio se centra en Lima, la ciudad capital y muestra que los dramas históricos de este periodo representados o no revelaban una imagen del pasado— ficticio o no— que expresaba las aspiraciones nacionales o ideales de las clases media y/o alta pretendidamente liberales a las que pertenecían la mayoría de los dramaturgos y por lo general su público. También se demuestra que el teatro histórico se desarrolló solo en coyunturas de entusiasmo nacionalista y optimismo en el presente y futuro del país por parte de las elites.

Palabras clave: Perú siglo XIX y XX, teatro, nación, imaginario, clases medias.

Résumé

Cette thèse analyse le rôle du théâtre historique dans le processus de construction de la nation au Pérou entre la moitié du XIXe siècle et le début du XXe siècle. Elle propose l'étude des dynamiques du théâtre historique, de son développement dans la société péruvienne comme expression du développement de ce processus de construction nationale. La période étudiée est d'une complexité particulière pour le Pérou et décisive pour comprendre les difficultés de la construction de la nation et de l'identité nationale. La thèse privilégie Lima, la capitale, et souhaite démontrer que les drames historiques de cette période- représentés ou non- révélaient une image du passé – imaginaire ou non - qui exprimait les aspirations nationales ou les idéaux des classes moyennes ou des élites du pays. Il s'agissait pour la plupart de libéraux, secteur auquel appartenait la majorité des dramaturges et du public. La thèse souhaite démontrer aussi que le théâtre historique n'a pu pleinement se développer que dans les jointures d'enthousiasme nationaliste et dans un contexte d'optimisme à l'égard du présent et de l'avenir du pays que pouvaient avoir les élites péruviennes.

Des mots clefs : *le Pérou, le XIXe et XXe siècle, théâtre, nation, imaginaire, des classes moyennes.*

Abstract

This doctoral dissertation explores the role that historical theatre played in the process of nation-building in Peru between the mid-nineteenth and the early twentieth centuries. Local theatre's dynamics mirrored the development of nation-building in this country. The period under study is of particular complexity in Peruvian history, and it allows us to understand the difficulties arising between the construction of the nation and the development of a Peruvian national identity. This research focuses on Lima, Peru's capital city. It demonstrates that the historical dramas written in this period, even when not all of them were set on stage, sometimes conveyed a realistic image of the past whereas other times that representation was fictitious. These plays expressed the middle and/or upper classes' national aspirations and ideals. Most play writers and the audiences that attended the plays belonged to the middle and/or upper classes and considered themselves as liberals. This dissertation also argues that Peruvian historical theatre only evolved in circumstances in which the local elites were filled by nationalist enthusiasm and optimism about Peru's contemporary present and future.

Key words: Peru 19th and 20th centuries, theatre, nation, national imagining, middle classes.

Índice

Introducción 10

Primera parte

El teatro como fuente histórica

Capítulo 1. Teatro: arte, superestructura e imaginario 23

Capítulo 2. Aproximación metodológica al teatro como fuente para los siglos XIX y XX 37

Capítulo 3. El teatro como fuente histórica en el Perú 43

Segunda parte

El teatro histórico de la Era del Guano a la Guerra del Pacífico

Capítulo 4. Antecedentes del teatro histórico inicial 55

4.1. De la colonia a la independencia 55

4.2. El teatro histórico en los inicios de la República 60

4.3. El virreinato como tema teatral 65

Capítulo 5. La modernización "nacional" y la Era del Guano 73

5.1. Ramón Castilla y el inicio del proyecto modernizador 73

5.2. Cultura, nación y modernización 76

5.3. La edad de oro del teatro 80

5.4. Construyendo el pasado de la Nación 88

Capítulo 6. Castillismo y teatro dramático histórico 92

6.1. El drama histórico y el optimismo ante el futuro 93

6.2. El tiempo histórico y la representación del pasado 98

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

6.3. Los dramaturgos, constructores del imaginario histórico 101

6.4. Aspectos generales de los dramas históricos 104

6.5. Tres casos: *Rodil*, *Atahualpa* y *Una guerrera peruana* 110

Capítulo 7. El teatro histórico entre el primer civilismo y la guerra 145

7.1. La agonía del auge guanero 145

7.2. Los dramas históricos 153

7.3. La independencia como tema teatral 163

7.4. El drama histórico en la Guerra del Pacífico 183

Tercera parte

Crisis del teatro histórico. De la posguerra a la República Aristocrática

Capítulo 8. Reconstrucción Nacional y repliegue del teatro histórico 197

Capítulo 9. El teatro histórico provinciano frente a Lima 212

9.1. *Los mártires de Arica*, Arequipa 1884 212

9.2. *Hima-Sumac*, de Clorinda Matto 219

9.3. *Melgar*, de Abelardo Gamarra: Arequipa y Lima 235

Capítulo 10. La República Aristocrática y sus dramas históricos 238

10.1. Contexto y espacios teatrales 238

10.2. El teatro histórico como expresión de la conciencia nacional 248

10.3. El modesto estreno de *Ollanta* y el limitado desarrollo de la conciencia nacional en la Lima del 900 253

10.4. Las compañías cusqueñas de drama quechua en Lima 260

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Cuarta parte

La Patria Nueva y el resurgimiento del teatro histórico, 1919-1924

Capítulo 11. El proyecto político y cultural del leguiísmo 271

Capítulo 12. El teatro histórico de regreso 277

12.1. Espacios y reglamentación 277

12.2. Balance general del teatro histórico del periodo 281

Capítulo 13. Las puestas en escena más importantes 287

13.1. El pasado incaico en *Ollanta*, 1920 288

13.2. *Los Conquistadores*, de Chocano, 1922 318

13.3. La compañía lirico dramática "Cuzco", Lima 1923 334

13.4. Reposición de *Olaya* y revaloración del indígena 345

13.5. *El Sol de Ayacucho* en el centenario de la independencia 358

13.6. La identidad histórica de la elite en *Tres épocas del Perú* 378

CONCLUSIONES GENERALES 391

ÍNDICE DE CUADROS 397

ÍNDICE DE IMÁGENES 398

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES 399

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Agradecimientos

Estoy en deuda con el doctor Gérard Borras, profesor de la Universidad de Rennes 2 y exdirector de la IFEA, asesor de la presente investigación, por su valiosa ayuda, paciencia y trato de amigo. También con el profesor Wilfredo Kapsoli Escudero, quien me brindó una ayuda inestimable con el valiosísimo material, en gran parte inédito, de la biblioteca *Ugarte Chamorro* de la Universidad Ricardo Palma, sin el cual no hubiera podido redactar la tesis. Y con Antonio Cajas, jefe de la Sección de audiovisuales de la Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú, por el acceso y revisión de material en su valioso centro de labores. Por lo demás, salvo en los consejos de mi asesor, esta tesis ha sido hecha prácticamente en solitario.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Introducción

La presente investigación busca estudiar el papel del teatro histórico en el proceso de construcción de la nación peruana respondiendo principalmente a una interrogante: ¿cómo se expresa el proceso de construcción de la nación a través de la dinámica del teatro de tipo histórico entre el final de la década del cuarenta del siglo XIX y los inicios de la segunda década del siglo XX?

Se escogió como inicio de nuestra investigación, la segunda mitad del siglo XIX, ya que con la llegada al poder de Ramón Castilla y el impulso del auge guanero se inicia el proceso de modernización y construcción del Estado-nación. Las elites buscaron en el pasado los elementos justificadores para construir lo que pensaban era la nación[1]. Aquí se produce la invención de la tradición por esas elites; como parte del proceso de modenización y construcción del Estado-nación se desarrolló un proyecto de modernización cultural estatal, con la participación de una nueva generación literaria que fue parte activa del inicio del auge del teatro histórico.

El marco temporal final, corresponde a los inicios del Oncenio de Leguía, cuando se pasa a un momento cualitativamente diferente en el proceso de construcción del Estado-nación. Nuestro trabajo termina específicamente en 1924, año del centenario de la batalla de Ayacucho, cuando el proyecto político leguiísta y su discurso de la Patria Nueva llegó a su apoteosis. Ese año se pusieron en escena dos piezas que, pensamos, cierran el ciclo completo del teatro histórico. Por otro lado, consideramos que concluye ese ciclo porque el teatro a partir de esos años deja de ser el centro de la actividad cultural y de esparcimiento de la población urbana, e irá decayendo con la creciente importancia del cine. Debemos considerar que el periodo estudiado corresponde a lo que Burucua y

[1] HOBSBAWM, Eric y Terence RANGER. *La invención de la tradición.* Barcelona, Crítica Grijalbo, 2002.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Campagne denominan de *formación del sistema ideológico-simbólico de las naciones sudamericanas*, proceso que culmina en la segunda década del siglo XX[2].

Creemos que el teatro histórico es un indicador de las aspiraciones colectivas en la construcción de la nación e identidad histórica de las elites letradas limeñas y que jugaría un papel importante en la construcción de la identidad histórica de la población urbana de clases altas y medias, principales consumidoras del arte teatral. Sin embargo, pensamos que el grado de influencia y desarrollo del teatro histórico tuvo un carácter oscilante, no lineal, según los contextos de la producción y recepción de sus obras. Así, proponemos que el teatro histórico tendría sus momentos de florecimiento, auge y apoyo del Estado en tres coyunturas de optimismo frente al porvenir: la era castillista en el contexto del auge guanero, el inicio de la Guerra del Pacífico, y los primeros años del Oncenio de Leguía.

Nuestra investigación sobre el teatro histórico como expresión de la dinámica ideologica de las elites urbanas en la construcción de la nación cobra importancia debido al papel que se atribuyeron las elites y su discurso, como discurso oficial de la nación mientras que la construcción de la nación real enfrentaba enormes dificultades en Ameríca Latina y particularmente en el Perú, por acción de esas mismas elites. La construcción de la nación es un proceso complejo de la época moderna, es parte del desarrollo del capitalismo. La idea de patria, asi mismo es un constructo que se desarrolló en la sensibilidad popular y de los grupos dirigentes como parte de la lucha por construir los Estados-nación, inicialmente desde el absolutismo y el rey, luego en la lucha por concluir sus revoluciones burguesas con apoyo de los sectores populares cuyos intereses se ligaban a la liquidación del Antiguo Régimen feudal.

En América Latina, sin embargo, el proceso fue doblemente complejo. Supuso la lucha independentista contra la dominación colonial y el difícil proceso de forja, o no, de una clase burguesa o dirigente que pudiera aglutinar a los vastos sectores de la población, logrando una real liquidación de la herencia estamental colonial y su base semi feudal.

[2] BURUCUA, José y CAMPAGNE, Fabián. "Mitos y simbologías nacionales en los países del cono sur", en ANNINO, Antonio y Francois.-Xavier GUERRA (eds), *Inventando la nación, Iberoamerica, siglo XIX,* México, Fondo de Cultura Económica, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 436.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

La dificultad de esto tiene que ver decididamente con la construcción de una identidad nacional.

Esta dificultad de romper con la herencia colonial, en el Perú fue más acentuada que en otras repúblicas latinoamericanas, y por ello el proceso de construcción de la nación fue aún más lento[3]. Surge entonces una contradicción: la república peruana se fundó bajo los modernos principios liberales de la Revolución Francesa y de los revolucionarios americanos, pero las elites dirigentes no buscaron liquidar la estructura económico-social heredada del sistema colonial, por lo que en la práctica fueron conservadoras en el ejercicio político y en la organización del Estado[4]. Así, pese a que la nación formó parte del ideario republicano, la construcción de una nación real devino en una contradicción no resuelta a lo largo de la historia peruana republicana. En el Perú los sucesivos intentos de construir la nación se centraron por ello en un limitado esfuerzo de ideologización en los ámbitos urbanos, acompañados de algunas contradictorias o tibias medidas para favorecer la integración de todos los sectores sociales.

En América Latina como se señala en diversos estudios, los elementos culturales: producción historiográfica, literatura, textos escolares, museos, instrucción, símbolos y discursos cívicos, todos ellos generadores de una simbología, básicamente producidos por las elites tuvieron un rol significativo en la construcción, invención y/o reinvención de la

[3] Como señala Hobsbawm, en cada joven república hispánica, con la probable excepción de Chile, las rivalidades locales y regionales eran notorias, lo que explica las guerras civiles y fronterizas en las primeras décadas de la vida independiente, incluso en zonas de coherencia geográfica como La Plata. HOBSBAWM, Eric. "Nacionalismo y nacionalidad en América Latina", en: SANDOVAL, Pablo (comp*) Repensando la subalternidad*. Lima, IEP, 2010. p., 314. En Chile la construcción de la nación fue rápida gracias a una cierta mayor homogeneidad de población, territorio, elites y ruptura con la herencia colonial; lo cual no evitó sin embargo guerras civiles entre sus elites en 1829-30 y 1891. Esta última, la más sangrienta y trascendental. Ese proceso de construcción del Estado-nación fue logrado también con la liquidación de la mayoría de la población mapuche independiente. Ver ORTEGA, Luis. La política, las finanzas públicas y la construcción territorial en Chile 1830-1887, *Revista Universum, 25*, Vol. 1, Universidad de Talca, 2010. CID y SAN FRANCISCO (eds.), *Nación y Nacionalismo en Chile. Siglo XIX.* Santiago: Centro de Estudios Bicentenario, 2009, 2 vols.

[4] Al fundarse la República, próceres e intelectuales como Sánchez Carrión, Olmedo, Monteagudo y Bolívar, pese a las diferencias ideológicas entre ellos intentaron medidas de integración de los indios, abandonadas por presión de las elites criollas que no querían perder sus privilegios.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

nación y del nacionalismo, principalmente en la limitada fracción de ciudadanos del mundo urbano a la que iban dirigidos[5].

Consideramos entonces que las representaciones teatrales también forman parte de ese universo simbolico. El teatro, representación dirigida a un público, debe verse así, no solo como fuente histórica, sino como una herramienta histórica que permite "ver" lo que Francastel denominaba "los resortes ocultos de la sociedad"[6] : la construcción de la sensibilidad colectiva, del imaginario, las visiones del mundo, los códigos ideológicos de los diversos grupos sociales, los temores, anelos y contradicciones de una sociedad o colectividad, etc.

Por consiguiente, el teatro no es un simple reflejo de la realidad, es además una fábrica donde aquella se construye y recrea a través de los imaginarios. A su vez, los imaginarios son producto de la realidad concreta y de las subjetividades que actúan en ella, en nuestro caso de las elites limeñas vinculadas a las clases altas y medias urbanas de la capital, principalmente. El teatro dada su inmediatez y su carácter de espectáculo es el ámbito sobre el que se proyectan con más frecuencia las preocupaciones alrededor de la identidad, categoría tan flexible, que como dice David Gies puede ser abordada desde el género, la clase o la nación[7]. Así, asumimos lo señalado por Dru Dougherty que "El teatro fue un espacio reservado para la auto-representación de la nación como cuerpo colectivo, un foro en el que las preocupaciones, mitos y memorias nacionales fueron discutidos,

[5] Para el Perú, DAGER Joseph. *Historiografía y nación en el Perú del siglo XIX*. Lima, PUCP, 2009. Para las fiestas cívicas y símbolos a inicios de la república peruana, ORTEMBERG, Pablo. *"*La entrada de José de San Martín en Lima y la proclamación del 28 de julio: la negociación simbólica de la transición"*, Histórica XXXIII*. *2*, 2009, Buenos Aires, p. 65-108. MILLONES, Iván, "Inicios del culto oficial a un héroe patrio peruano: el mariscal Cáceres, héroe de la Guerra del Pacífico", en *Historia de América*, 132, Instituto Panamericano de Historia, 2003. CASALINO, Carlota, *Los héroes patrios y la construcción del Estado-nación en el Perú (Siglos XIX y XX),* Tesis doctoral. Lima, UNMSM, 2008. Para Chile, CID, Gabriel. La nación bajo examen. Historiografía sobre la nación y la identidad nacional en el siglo XIX chileno. *Polis, 32,* Santiago: 2012, p. 329-350. Para Venezuela, HARWICH, Nikita. La Historia Patria, en ANNINO y GUERRA, p. 533-549. Para América Latina en general, PALACIOS, G. (coord.) *La Nación y su historia. América Latina. Siglo XIX.* México, 2009.

[6] HEINICH, Nathalie. *La sociología del arte*. Buenos aires, Nueva Visión, 2010, p. 24.

[7] GIES, David. Historia Patria: el teatro histórico-patriótico en España (1890-1910). En SALGUES, M.; SALAUN, S.; y E. RICCI (eds) *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid, Espiral Hispano Americana, 2005. p 57-75.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

celebrados y desacreditados"[8]. El teatro es así un vehículo donde la ideología se transmite, y es a la vez recreada por el público; siendo a su vez un indicador de la percepción de la colectividad sobre el pasado, presente y futuro de la nación.

A partir de esta problemática general podemos enunciar problemas específicos: ¿Cómo el pasado es incorporado en el teatro histórico?, ¿cómo fueron percibidas las representaciones teatrales del teatro histórico por la colectividad a la que iba dirigida?, ¿cómo se reflejan en dichas obras los posicionamientos ideológicos sobre la idea de nación en las diversas coyunturas?, ¿de qué manera los contextos y las estructuras mentales existentes condicionan la producción, representación y recepción de una obra?, ¿cuáles son las características del teatro histórico y cómo se relaciona con el poder?, ¿cuál fue el grado de difusión que en el interior del país tuvieron las obras históricas representadas en Lima?, ¿cómo lo lo indígena, lo hispánico y lo "popular" fue representado?

Nos interesa sobre todo analizar las diversas representaciones del pasado, sus discursos, el alcance de las representaciones entre el público y la prensa, como expresión del proceso de elaboración y reconfiguración de la identidad histórica; y con ello en la fabricación y recreación de imaginarios colectivos, así como el grado de participación del Estado en las representaciones del teatro histórico,

Partiendo de esta base, podemos ver que el teatro específicamente histórico, *entendido como aquél que contiene piezas inspiradas en el pasado de un país,* puede ilustrarnos sobre el imaginario de una comunidad acerca de su pasado. En este caso las clases altas y medias limeñas.

Apartir de todo lo expuesto, nuestra investigación tiene necesariamente un enfoque multidisciplinario porque se ha hecho necesario tomar diversas categorías de la sociología, antropología, historia y literatura, con el teatro histórico como herramienta para entender las rupturas y continuidades de los imaginarios de las elites limeñas. Además, la metodología de investigación utilizada hace uso del enfoque cuantitativo,

[8] DOUGHERTY, Dru. The theatrical Field in Spain, 1900-1936, citado en GIES. *Historia Patria,* p., 58. Según Gies, el mismo fenómeno se dio en el siglo XIX español, donde el proceso de formación de la nación era de larga data y hubo una experiencia teatral notable; en el Perú el proceso se iniciaba, pero lo señalado es válido salvando las diferencias.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

pero sobre todo el cualitativo. El cuantitativo para conocer el número de puestas en escena de las obras, los años en que las representaciones se repitieron, el índice temático de las piezas teatrales, los precios, para ver las tendencias y cortes del teatro histórico, durante setenta y seis años; y hace uso del enfoque cualitativo para analizar las fuentes documentales: memorias, y sobre todo las piezas teatrales nacionales representadas; los comentarios de la prensa de la época, y su permanencia en cartelera.

En el trabajo heurístico se recopilan todas las obras de teatro histórico, y se analizarán las más representativas desde el punto de vista de la representación del pasado, las polémicas desatadas, y el impacto sobre el público. También se reconstruyen aquellas de las cuales no existen textos, a través de fuentes periodísticas. Asimismo, se contextualiza la producción y puesta en escena de las obras respectivas, viendo cómo los contextos condicionan su producción y recepción. Pero tambien nos interesan las obras representadas en específico, para poder estudiar su impacto en la colectividad, así nos abocamos al estudio de casos, como una "microhistoria" de las principales puestas en escena del teatro histórico. Utilizamos el estudio de casos, pero superamos las limitaciones de su uso estableciendo tendencias colectivas respecto al discurso histórico, identidad nacional, nacionalismo e imaginarios de las elites letradas, expresadas en las obras del teatro histórico.

Si bien se hacen referencias a las principales ciudades del Perú, como Cusco, Arequipa y Trujillo, la investigación se centra en Lima. La capital centraliza la vida cultural del país, en ella se produce la mayor actividad teatral. A estos teatros acudían las clases altas y medias, y la gente letrada en general, en este sentido la urbe limeña "representaba" al Perú. Además, si las fuentes son escasas para Lima, son casi inexistentes en las ciudades del interior. Es por ello que nos centramos en los teatros oficiales de Lima cuya programación y comentarios se ofrecían en los periódicos, que es casi la fuente exclusiva para el estudio del teatro de Lima en este periodo, sobre todo el decimononico.

Por consiguiente, la tesis es la memoria del teatro histórico representado en los principales teatros de Lima, dramas, y obras del género lírico como las óperas, operetas, zarzuelas, etc; por lo tanto, no están dentro de los alcances de nuestra investigación otros espacios teatrales de sectores medios y populares, ni las obras allí representadas. Escapa también de nosotros el teatro alternativo, obrero, escolar, funciones privadas y el teatro campesino.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Con ello somos conscientes que podríamos incurrir en generalizaciones, sobre todo en lo referido a los sectores medios, al no poder estudiar nuevos espacios para un público de estos sectores que empiezan a surgir a fines del siglo XIX. Por tanto nos limitamos a estudiar el teatro histórico como expresión del proceso de construcción del Estado-nación a través del estudio del imaginario histórico nacional de las elites urbanas limeñas y la influencia desde allí ejercida, sobre las clases altas y medias urbanas con las limitaciones ya señaladas.

Esta investigación es necesaria, porque si bien en los últimos años los estudios históricos, desde las prácticas culturales se han incrementado en el Perú, aún son casi inexistentes los que toman al teatro como fuente histórica. Se justifica, además, por la ausencia de estudios, desde el teatro, que utilicen al de tipo histórico para entender la construcción de la nación. Por consiguiente, este trabajo es un aporte historiográfico que además espera propiciar futuras investigaciones.

No es nuestra intención hacer una crónica detallada del teatro histórico en Lima de los años en cuestión, ni un análisis literario. Tampoco un estudio semiótico, musical y estético; solo una aproximación desde la historia social, una clave para entender las rupturas y continuidades de la sociedad peruana y sus imaginarios, desde un ángulo aparentemente trivial como el teatro, en un marco temporal esencial donde se expresa la formación del sistema ideológico-simbólico de la nación peruana. En nuestro análisis, hemos intentado integrar miradas y enfoques para ubicar al fenómeno teatral como un elemento del proceso de construcción de la nación. Por consiguiente, tampoco buscamos una historia del teatro histórico en el Perú ni de sus dramaturgos, sino un estudio de las elites, sus contradicciones, imaginarios e identidad a través del teatro histórico.

Las fuentes son primarias: periódicos, revistas, documentos oficiales de archivo y obras teatrales encontradas; obtenidos de los siguientes repositorios: Hemeroteca y Sala de Investigaciones de la Biblioteca Nacional; Biblioteca Central, Fondo Reservado y Hemeroteca de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; Biblioteca Central y Hemeroteca de la Universidad Católica del Perú, Biblioteca España de la UNMSM, Biblioteca del Instituto Riva-Agüero, Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima, Archivo de la Beneficencia de Lima, Biblioteca Ugarte Chamorro y la Biblioteca Pública Municipal de Arequipa.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Una de las principales limitaciones de nuestro trabajo son las fuentes, máxime si las comparamos con América Latina y países europeos, donde existen monografías de la época, enciclopedias, biografías, documentos en archivos de los teatros con cifras de las entradas, número de boletos vendidos y plazas, multas, sueldos, estadísticas de impuestos y representaciones. Casi nada de esto existe para Lima, por lo que los datos que se utilizan sobre las crónicas teatrales -información del público, del éxito o fracaso de una función e incluso la temática de las obras-, se han obtenido de la prensa de la época y los pocos textos impresos de las obras teatrales que existen. Sabemos que esto puede dar lugar a subjetividad y deberían ser complementadas con otro tipo de fuentes, en una labor como la que realizan nuestros colegas de otras latitudes, pero, recalcamos, ese tipo de fuentes no existe en el caso peruano. También se da el caso de que no todas las representaciones eran anunciadas en los diarios, por su costo, y posiblemente no había recursos para publicitar obras nacionales.

La prensa de la época es nuestra fuente principal, pero a pesar de ser abundante también tiene limitaciones, pues las colecciones no están completas y muchos de los diarios en diferentes repositorios se encuentran deteriorados o perdidos, sobre todo en lo referente al siglo XIX. En los diarios ha sido útil la sección "Crónicas", de anuncios y comentarios de funciones. Reconocemos los límites de los diarios como fuente, pues solo se remiten a la opinión de un cronista, y a que se pague para el anuncio de la función teatral, sin embargo, son útiles por su abundancia de datos, sobre todo *El Comercio*, de tendencia civilista y dirigido por la familia Miró-Quesada. Sobre los diarios, se ha considerado su filiación política para el análisis, y se han consultado *El Comercio, La Patria, La Opinión Nacional, El Nacional, La Actualidad, La situación, La Bolsa (de Lima y Arequipa), El Tiempo, La Crónica, El Pueblo y el Deber (Arequipa).*

En cuanto a las revistas, son semanarios ilustrados, quincenales o mensuales, que reflejaban las ideas y el modo de vida de las elites intelectuales, y en muchos de ellos escribían hombres o mujeres de letras. Para el periodo podemos señalar *El Ateneo*, *Revista mensual de ciencias y bellas artes*, en esos momentos expresión escrita del "Círculo literario". *El Perú ilustrado*, propiedad de Peter Bacigalupo, fue la primera revista ilustrada que se publicó en el Perú, y buscaba proyectar un país en progreso. En él publicaron intelectuales conocidos de la época, que incluso fueron sus directores, como

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

la notable literata Clorinda Matto de Turner. También *La Revista Social de Lima* y *Correo*. Para el siglo XX podemos señalar las revistas *Variedades, Mundial, Lulú y Lux*, entre otras. En Arequipa estaba *Claridad*, revista critica de asuntos locales, en 1917.

Entre los documentos oficiales que tenían relación con el Estado señalemos el Reglamento *de Teatros* de 1863, publicado en el diario oficial *El Peruano*. También el propio diario oficial mencionado, en la Sala de Investigaciones de la Biblioteca Nacional; y los documentos del Fondo del Concejo Provincial de Lima, sección de Cultura-Espectáculos, en el Archivo de la Municipalidad de Lima, así como las actas de sesiones de la Municipalidad de Lima. También el *Reglamento de teatros* de 1919.

Entre los libros impresos de la época, han sido utilizados los de Manuel Moncloa *Diccionario Teatral del Perú*, *El teatro de Lima*, y *Mujeres de teatro*. Estos textos son de los pocos testimonios sobre el mundo del espectáculo de entonces (fines del siglo XIX hasta su fallecimiento), pues su autor fue el único entre sus contemporáneos que escribió sobre teatro. Moncloa (1859-1911), dramaturgo, novelista y periodista limeño, destacó por su productiva y tenaz labor teatral como dramaturgo, crítico sereno y, sobre todo para este trabajo, historiador teatral; tiene el mérito de ser el primero en reunir los datos dispersos sobre el teatro en el Perú. Lamentablemente las obras teatrales conservadas no son muchas, la mayoría no se imprimió o se han perdido. De allí el limitado número a nuestro alcance.

Ahora bien, analizar el proceso del fenómeno del teatro histórico en Lima ha sido un trabajo complejo, por lo cual hemos estructurado un orden cronológico, pero además instrumental para comprender y explicar el fenómeno del teatro histórico en el proceso de construcción de la nación en el Perú, en relación con el universo cultural, social, económico y político en el que se encuentra inscrito.

En consideración a ello la tesis se ha divido en cuatro partes, correspondiendo las tres últimas a la periodificación señalada.

En la primera parte: el teatro como fuente histórica, en el capitulo 1 se aborda el teatro como arte, superestructura y como imaginario, en el capítulo 2; se trabaja una metodología del teatro como fuente histórica y en el capitulo 3 se revisa los diferentes estudios históricos del teatro en el Perú durante el periodo que estudiamos.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

En la segunda parte, *El teatro histórico de la era del guano a la Guerra del Pacífico*, en el capitulo 4 estudiamos los antecedentes del teatro histórico, desde el periodo colonial hasta el republicano temprano. En el capítulo 5 se inicia el estudio del periodo modernizador causado por la exportación del guano. El capítulo 6 describe el importante periodo del régimen de Ramón Castilla, un periodo nacionalista y optimista, con un interesante teatro histórico.

El capítulo 7, *El teatro histórico entre el primer civilismo y la Guerra*, analiza tanto la agonía del auge guanero como el primer civilismo, donde en los dramas históricos el tema principal ya no es el virreinato sino la independencia, pero fue un periodo de poca producción y representación.

La tercera parte, *La crisis del teatro histórico, de la posguerra a la República Aristocrática*, aborda el periodo de mayor crisis de dicho teatro. El capítulo 8 explica el periodo de posguerra denominado Reconstrucción Nacional. El capítulo 9, el teatro histórico en provincias del interior, frente a la realidad teatral limeña, mostrado una relación entre repliegue del teatro histórico en la capital, y un auge nacionalista en Arequipa y Cusco.

En el capítulo 10 se desarrolla el teatro histórico en el periodo de la República Aristocrática, de 1895 a 1919: una continuidad en la ausencia de teatro histórico, desde la guerra, hasta 1917 en que llega el teatro quechua cusqueño a Lima, aunque sin el éxito que tuvo en Cusco; además en 1900 se estrenó la ópera *Ollanta* que fracasa.

La cuarta y última parte se titula *La Patria Nueva y el resurgimiento del teatro histórico, 1919-1924.* Corresponde al periodo del Oncenio de Augusto B. Leguía hasta las celebraciones del primer centenario de la batalla de Ayacucho, cuando resurgen los dramas históricos retraídos desde 1879. Hay en este periodo un vínculo entre dicho resurgimiento y el proyecto político del Oncenio, analizado en el capítulo 11. En el capítulo 12 se desarrolla el contexto material del teatro histórico, en sus espacios, temas y legislación, con un balance general de todos los dramas históricos representados en este periodo, en un marco comparativo con los periodos anteriores. Por último, en el capítulo 13 se analizan los casos más representativos de las puestas en escena del drama histórico

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

del periodo, hallando en términos cualitativos y cuantitativos un auge y además tendencias

En el análisis de las representaciones en cuestión, siempre buscamos responder cómo se expresó el proceso de construcción del Estado-nación a través de dichas representaciones, cómo se incorporó el pasado en el teatro histórico, cómo fueron recibidas las obras; y, sobre todo, qué similitudes y diferencias hubo con las representaciones de los periodos anteriores.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

PRIMERA PARTE

El teatro como fuente histórica

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Introducción

Esta primera parte de nuestra investigación es teórica. Se busca, tomando como punto de referencia trabajos anteriores, mostrar cómo el teatro puede ser una fuente de utilidad en la reconstrucción del proceso histórico de las sociedades, sobre todo en aquellas como la peruana del siglo XIX e inicios del XX, en las que aún no se habían desarrollado los medios de comunicación actuales, ni el cine había desplazado al teatro en las preferencias del público, y por ende este constituía una de las principales diversiones de la población urbana, a la vez que el eje cultural de una capital como Lima. El teatro así visto se constituye en un lugar de expresión de los vaivenes del proceso de construcción del Estado-nación y de los imaginarios respectivos. El objetivo es lograr con ello una comprensión del proceso del fenómeno del teatro histórico en el Perú, labor que se desarrollará en los siguientes capítulos.

En la elaboración de esta parte se han considerado tres ejes: una aproximación a la definición del concepto del teatro, teatro histórico, superestructura e imaginario; una referencia a los diversos alcances metodológicos teóricos del teatro como fuente; y las fuentes documentales para nuestro marco temporal y del Estado de la cuestión, de las diversas investigaciones que se han hecho en el Perú tomando al teatro como fuente histórica principal.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Capítulo 1

Teatro: arte, superestructura e imaginario

Al tratar al teatro como arte nos referimo al teatro como hecho artístico por lo que es necesario partir de una *conceptualización operativa del teatro.* Existen muchas definiciones, por lo que planteamos una definición "operativa", que sea funcional a nuestra investigación. Siguiendo a Hugo Ramírez, entendemos por definición *operativ*a del teatro a "una proposición que expone con claridad las propiedades básicas del teatro y que puede ser usada siempre que se quiera explicar con suficiencia el fenómeno sin caer en simplificaciones ni en teorizaciones".[9]

El teatro surge en la antigua Grecia: en griego significa *lo que se ve*, o *lugar de contemplación*, lo cual hace referencia a un arte representado frente a una colectividad; es "la comunión de un público con un espectáculo viviente"[10]. Esta definición enlaza al espectáculo teatral con la complicidad o identificación que se puede establecer de los espectadores frente a la obra representada por personajes de carne y hueso, de manera directa, lo que hace que la sensación de estar ante una ficción tienda a atenuarse, razón por la cual, las emociones calan de manera más efectiva que en otros espectáculos. Sin embargo, para esta efectividad, se dan otros factores no determinantes, pero influyentes, como la calidad de la obra, la performance y renombre de los actores, y el contexto cultural e histórico de su representación.

El estudioso chileno Sergio Arrau señala que *teatro* hace referencia al espacio físico (sala), al texto literario (obra escrita) y a la representación (puesta en escena); y que lo primordial es la "representación", de importancia superior a los dos anteriores: el espacio no es inherente al teatro, ya que puede ser utilizado para cualquier otro fin. Respecto al

[9] RAMÍREZ, Hugo. *Formación y espectáculo. Fiesta y espectáculo en la ciudad de México* (1521-1563). Tesis doctoral en literatura hispánica. México, Colegio de México-Centro lingüístico y literario, 2007, p.16.
[10] D' AMICO Silvio, *Historia del* teatro *universal*, Buenos Aires, Losada, 1954.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

texto escrito, puede quedar como libro sin ser puesto en escena[11], lo cual se puede deber a factores como la censura, la posibilidad de ser "vendible", la fama del autor, o la coyuntura del país. Coincidimos con Arrau, al señalar que es *la* la esencia del teatro, pues es allí donde se expresan y trasmiten los contenidos ideológicos, razón por la cual privilegiamos las representaciones como base de nuestro análisis.

Partiendo de lo señalado, Arrau define el teatro de manera simple, pero útil: "Es un espectáculo en el que las personas presentes, los actores, representan ante el público la creación de un autor"[12]. Siendo la creación del autor el texto escrito, esta definición es de utilidad, pues une dos elementos fundamentales en una representación teatral: el público, y el texto creado por el dramaturgo y representado por los actores. Es en la representación donde se establece la relación con la colectividad. Además, es útil por su flexibilidad para incorporar diversos espectáculos en los cuales se establezca la representación de un texto escrito, el cual puede incluir diversos géneros y tipos de espectáculos en los que se establezca esta interconexión. Arrau establece los vínculos del teatro con la pintura, escultura, arquitectura, danza y música, siendo ésta última la más ligada al teatro dramático por resaltar momentos de fuerza emocional; amplía así su definición de teatro, definiéndolo como "Síntesis de las artes":

> Todas las artes tienen una intervención muy directa en el teatro. Esa intervención no es externa, sino por el contrario le dan aquello que es esencial, particular a cada una. Así la pintura el color; la escultura, la forma en el espacio; la arquitectura, la proporción, la música y la danza la melodía y el ritmo. Y todos los elementos no se colocan uno al lado del otro como un mosaico, sino que van a transformarse fundiéndose entre sí. Es por ello que al teatro se le considera como una síntesis de las artes. No una simple unión, sino una síntesis, que produce un fenómeno nuevo y distinto[13].

Por consiguiente, espectáculo teatral son no solo los dramas o comedias, con o sin música y danza, sino toda representación dramática o no, en vivo, con música y danza, y donde exista un diálogo, o donde la música y los actores permitan al público comprender la

[11] ARRAU Sergio. *El arte teatral. Teoría y práctica,* Lima, Universidad de Ciencias y Humanida-des, 2010, p.15.
[12] ARRAU, op. cit. p.16.
[13] ARRAU, op.cit. p. 22.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

trama o el mensaje representado. Con ello consideramos dentro de la actividad teatral limeña, aparte de los dramas, comedias y cuadros no musicalizados o bailados, a la ópera, la opereta y las zarzuelas.

Otro aspecto fundamental es la diferencia entre una obra teatral y una literaria narrativa, pues si bien "lo literario es legítimo dentro del teatro, no lo es el teatro dentro de lo literario": la extensión del texto es ilimitado en la novela y limitado en la obra teatral, que no puede superar 60 a 80 páginas al ser para una o dos horas de espectáculo. Además, la novela cumple su objetivo en la intimidad del lector, mientras que la obra teatral lo cumple en la representación; y en la obra literaria el autor no está limitado en cuanto a la forma de exposición, mientras que en la obra teatral el autor tiene la limitación de expresarse con personajes, diálogo y acción. Por último, en la novela el autor puede narrar en primera persona, mientras que en la obra teatral el autor no habla en su propio nombre, no puede hacerse presente en la pieza para analizar sus personajes o hacer un comentario de sus conductas[14].

Con base en estos marcos conceptuales, podemos hacer una sistematización de la caracterización del teatro que utilizamos en nuestra investigación: "El teatro es toda representación de un texto escrito, creación de un autor que contiene una historia, no muy extensa, hablada o no que se hace delante de una colectividad". Sus características son:

- Posee varias formas de representación, lírica o gestual, pero si no hay diálogos, la música o los actores deben explicar la historia a los espectadores.
- El texto teatral no puede ser extenso, a diferencia de la novela, de lo contrario no podría ser representado y la representación duraría horas.
- Para que exista un espectáculo teatral, el texto debe ser necesariamente representado delante de una colectividad.
- Espectáculo teatral es toda puesta en escena con diálogos, con o sin música y danza, mediante los cuales los actores o la música explican la trama. Así, la ópera, la opereta, las zarzuelas, las revistas, etc., son parte del teatro.

[14] Ibid., p. 28.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

- En un espectáculo teatral se combinan música, la escultura, la pintura, etc., razón por la cual se puede considerar al teatro como "la síntesis de las artes".

- El teatro es un espectáculo "vivo" donde la sensación de fantasía se diluye al estar la colectividad delante de la representación directa del texto.

Establecido el concepto y características del teatro como hecho artístico pasemos a profundizar sus características, a través del análisis de sus vínculos con la sociedad. Ello implica ver las *conexiones con la estructura y superestructura*[15]. Y si bien resulta obvia la relación entre teatro y sociedad, es necesario analizar estos vínculos, para comprender la importancia del teatro como fuente histórica. Comencemos señalando que el arte expresa la identidad de una colectividad o parte de ella, aunque sea una creación individual, pues si bien la identidad del individuo es su "singularidad", aquello que distingue su ser de los demás, la singularidad del artista se define no solo por esas dotes personales y específicas como individuo, sino por todo lo que esas dotes le han permitido captar a través de su tiempo.[16]

Todo arte está condicionado socialmente, pero "no todo en el arte es definido socialmente".[17] Según García Canclini, es necesario entender al arte como un tipo de producción simbólica -admitiendo a la vez su aptitud para conocer y construir lo real, su estructura interna específica- intentando algo más que un estudio sociológico de los procesos estéticos. Se les puede apreciar como un lugar para investigar las relaciones entre la singularidad de las representaciones y su dependencia de la base material.[18]

Por otro lado, es importante señalar que la sociedad influye en el arte, pero el arte no es un reflejo pasivo de la sociedad. En la dinámica de la interacción van creándose y trasmitiendo creencias, pasiones y temores de la sociedad, o de un grupo de ella. Por

[15] La superestructura de una sociedad se erige sobre la estructura económica y social, y la forman el Estado, las instituciones jurídicas y la ideología, conformada por todos los productos culturales (filosofía, arte, ideas). El teatro formaría parte de la superestructura. Hay que señalar que es la clase dominante o alianza de clases que controlan el Estado, la que genera la ideología, la cultura dominante de una sociedad, la cual puede estar conformada por elementos que antes fueron de los grupos populares, pero luego incorporados.
[16] ARRÓSPIDE, César. "El arte como expresión de nuestra identidad nacional", en *Perú: Identidad nacional*. Lima, Centro de Estudios Para el Desarrollo y la Participación, 1979, p. 428.
[17] HAUSER, Arnold. *Introducción a la historia del arte*, Madrid, Guadarrama, 1975, p.20.
[18] GARCÍA, Néstor. *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Siglo XXI, México, 1988, p. 53.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

consiguiente, el estudio de las expresiones artísticas va más allá del fenómeno estrictamente artístico, al ser ellas pensadas en su contexto social, político e ideológico. Así, las manifestaciones artísticas son vehículos de transmisión de contenidos ideológicos y de mentalidades, los cuales se expresan tanto en los sujetos concretos en los que se materializa en acción, como en los productos culturales, entre los que se encuentra el teatro. Es importante, como bien señala Vovelle, evitar oponer ideología con mentalidad, pensando que la "mentalidad" se sitúa fuera o quizás por debajo de la ideología, pues "todo se inscribe en el interior de la esfera de la ideología o de lo ideológico"[19], sin embargo, la noción de mentalidad implica tomar en consideración hechos y circunstancias que no han sido investigados o analizados en el marco del estudio de la ideología.

En definitiva, el arte contribuye, junto a otras vías de estudio, al conocimiento de la sociedad, pero para apreciar el valor de la información artística, primero hay que establecer cómo se inserta el arte en el contexto social, en qué medida es transformado por sus condicionamientos sociales, su capacidad de interactuar sobre ellos y producir un conocimiento efectivo[20].

Es necesario tener en cuenta que en el caso específico de un periodo como el estudiado, en ciudades como Lima, donde los medios de comunicación masiva no estaban desarrollados, el teatro era el eje cultural por excelencia, y su importancia como fuente histórica no puede ser subestimada.

El teatro, si bien es un espacio de distracción, sociabilización y deleite estético, también constituye un espacio para la transmisión de contenidos ideológicos, un vehículo de comunicación donde penetra la ideología y con ella los imaginarios. Para comprender esto hay que considerar que, en el teatro, la relación entre el público y la obra representada es directa, configurándose una sensación de realidad, donde el tiempo de la obra representada y del espectador se diluyen. Por consiguiente, en el teatro, a diferencia de otras expresiones artísticas, la carga emocional es más fuerte. En el cine, por ejemplo, la carga emocional es también fuerte, pero no se logra anular, de manera tan efectiva, la sensación de ficción. El público está frente a una pantalla, ante un espectáculo ficticio,

[19] VOVELLE, Michel. *Aproximación a la Historia de las Mentalidades Colectivas*, Lima, UNMSM, 2003, p 43. Del mismo autor, *Ideologías y mentalidades*, Barcelona, Ariel, 1985.
[20] GARCÍA. *La producción simbólica.* p.53.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

filmado con anterioridad. En cambio, en el teatro, donde se puede representar un hecho real o ficticio, la inmediatez del espectáculo da una sensación de realidad. En el caso de una obra literaria y leída la emoción puede ser fuerte, pero es de carácter individual. Lo mismo sucede en una pintura. Además, hay que considerar que el teatro, al ser un espacio cerrado, da sensación de comunidad, de pertenencia entre los espectadores. En cada representación, las categorías ideológicas de la obra representada penetran en la conciencia de individuos y grupos. Así, el teatro puede alimentar sentimientos patrióticos, nacionalistas, "identitarios", de alteridad, o religiosos. El teatro fue, sobre todo en el siglo XIX, sin grandes medios de persuasión de masas, un medio fundamental para generar consenso colectivo.

Es importante insistir en que la sociedad influye en el teatro, pero que este no es solo un espejo de ella. En la dinámica de su interacción van creándose y transmitiéndose imaginarios y/o sensibilidades colectivas: creencias, pasiones, prejuicios, temores, anhelos. Por consiguiente, el teatro es una fábrica y/o taller de elaboración o reelaboración de realidades, así sean subjetivas, como los imaginarios. Consideramos que en el imaginario:

> el límite entre lo real y lo imaginario se revela variable, mientras que el territorio atravesado por él (el imaginario) sigue siendo por el contrario siempre y en todas partes idéntico, puesto que no es otra cosa que el campo entero de la experiencia humana, de lo más íntimamente social hasta lo más íntimamente personal[21].

Por consiguiente, si bien la sociedad influye en el teatro, este puede a su vez influenciar en las colectividades como como medio de persuasión y difusor ideológico, lo que ha ocurrido desde la antigüedad:

> La democracia griega institucionalizó el teatro con la finalidad de mantener un statu quo dentro del sistema. Cuando Tespis creó al protagonista se estableció una división en la manifestación popular masiva. La aristocracia, clase dominante, convirtió a una parte del pueblo en actores y a otra parte en espectadores[22].

[21] PATLAGEAN, Evelyn. "L'histoire de l'imaginaire", La Nouvelle histoire, 1ère édition, Retz, Paris, 1978, p. 249. Citado en ESCOBAR Juan, *Lo imaginario. Entre las Ciencias Sociales y la Historia,* Medellín, Cielos de Arena, 2000. p.76.

[22] GÓMEZ, Walter. *El teatro como medio de comunicación,* Tesis de licenciatura en Sociología. México, Universidad Iberoamericana, 1989, p. 71.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

En nuestro estudio, lo analizamos como un difusor ideológico de la clase dominante, que en las representaciones desarrolló su hegemonía, siendo la ideología un sistema de ideas que expresa los intereses de las clases dominantes, y por ello son las ideas dominantes de una época, como un conjunto de representaciones sociales y valores comunes de una sociedad.

Por otro lado, en cada representación teatral se ponen en movimiento dos "sociedades", una ficticia y otra real. La primera, "la sociedad imaginaria", es la escrita en el texto y representada sobre los escenarios; la segunda comprende al teatro como espacio físico, los autores, actores, directores, empresarios y las opiniones o comentarios sobre las obras. La sociedad en movimiento sobre el escenario puede parecer ficticia, sin embargo, es también "real", al responder a las agitaciones de la sociedad que la observa y permite su representación.

Es decir, buscamos estudiar la metamorfosis y construcción de la sensibilidad colectiva, del imaginario, las visiones del mundo, lo que escapa a las realidades materiales. Las subjetividades. También, de alguna manera se relaciona con la Historia cultural por el interés en la construcción de las identidades[23]. Sin embargo, cualquiera sea el método o herramienta por los cuales se opta, toda investigación histórica tiene que considerar y relacionar los diversos aspectos de la sociedad: economía, política, cultura, ideología. En nuestro caso, se debe imperiosamente relacionar los intercambios que se instauran entre el teatro, con los demás elementos de la superestructura ideológica, y la sociedad.

Definida la vinculación del teatro con los demás elementos estructurales y superestructurales de la sociedad, hay que conceptualizar ahora el *imaginario*, el *nacionalismo* y finalmente el *teatro histórico*.

En primer lugar, *el Imaginario*, es uno de los conceptos más usados, y quizás el más ambiguo, y el menos definido. No hay casi definiciones precisas, pero sí caracterizaciones[24]. Una escencial es que los imaginarios son realidades ocultas e

[23] BURKE, Peter. *¿Qué es la historia cultural*? Paidós, Barcelona, 2008, p.112.

[24] Para Le Goff la palabra imaginario se despliega con cierta vaguedad que le confiere una parte de su valor epistemológico, pues le permite así afrontar las fronteras y escapar a los encierros. LE GOFF, Jaques. *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1991, p XXIII. Citado tambien por Patlagean en ESCOBAR. *Lo imaginario.* p 79. Escobar define a los imaginarios como: "Conjunto de imágenes mentales que se sirve de producciones estéticas, literarias y morales, pero también políticas, científicas y otras, como diferentes

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

imperceptibles. Consideramos que son representaciones colectivas subjetivas de la realidad. Un conjunto de imágenes mentales o símbolos producidos por una sociedad, grupo o colectividad, a partir de herencias de nuestros antepasados; creaciones y transferencias conscientes y/o inconscientes; donde la relación con la realidad es variable y no necesariamente de oposición. Los imaginarios son subjetividades de la realidad, no realidades en el sentido racionalista, sino como producto de las subjetividades que sobre la realidad se hacen los individuos.

En lo que respecta a fronteras y diferencias entre las mentalidades e imaginarios, las mentalidades se acercan más a la sensibilidad, y los imaginarios al pensamiento. Es indudable que el pensamiento no está ausente en las mentalidades colectivas, sin embargo, las imágenes mentales que componen un imaginario pueden cambiar más fácilmente que las actitudes mentales que forman una mentalidad. En este punto, imagen y actitud deben distinguirse, pues las primeras (imágenes) pueden racionalizarse y pasar al mundo de las ideas, al de ideologías, y por el contrario "una actitud mental se arraiga fuertemente en las sensibilidades y resiste más al cambio"[25].

En nuestro trabajo nos interesa el imaginario histórico ligado a la idea de nación. Este podemos definirlo como *el conjunto de imágenes mentales que los hombres se hacen del pasado de la nación, sean acordes o no a la realidad histórica, sea este pasado inmediato o lejano.* El imaginario histórico está ligado a la identidad histórica de la nación, cuando las colectividades se identifican con esas imágenes mentales estableciendo un sentido de pertenecia. Por ello, la identidad nacional, a su vez parte de la identidad histórica, forma el imaginario de una nación. El imaginario tiene la capacidad de moldear la conciencia de la identidad cultural de la comunidad, y con ello, la conciencia histórica. Así, conforme se construye un imaginario histórico se reestructura o forma la conciencia histórica.

---

formas de memoria colectiva y de prácticas sociales para sobrevivir y ser transmitido". ESCOBAR, íbid, p 113. El autor hace una historiografía de lo imaginario y examina el nacimiento del término como objeto de estudio de las ciencias sociales, hasta llegar a su propia definición. Vease tambien BACZKO, Bronislaw. *Les imaginaires sociaux, mémoires et espoirs collectifs*, Paris, Payot, 1984. DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires, Amorrortu, 1987, quien entiende al imaginario dentro del campo de lo simbólic. Ver CASTORIADIS, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad,* Barcelona, Tusquets, 1983.

[25] ESCOBAR, op.cit, p.70.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

El imaginario histórico surge y se forma en las repúblicas americanas, desde el momento en que las elites empiezan el proceso de construcción del Estado. Para ello, es necesaria la creación, reinvención y reconfiguración del pasado; y con ello la necesidad de generar mitos fundacionales, de un pasado histórico común y de un optimismo en el futuro[26]. Desde este punto de vista, el imaginario "late con especial fuerza en el romanticismo, y en el despertar de las nacionalidades, y en la forma de expresarse de todos los nacionalismos del siglo XIX".[27]

Este imaginario, si bien requiere una base material se forma a través de una tradición escrita por historiadores, literatos e intelectuales, a través del arte o una tradición oral, trasmitida a lo largo de generaciones o en los años que separan los hechos históricos. La creación de imaginarios se hace necesaria desde el poder, cuando se forman y se consolidan los Estados-nación, pues al desarrollar un sentimiento de orgullo nacional en los individuos considerados como ciudadanos por las elites, el imaginario crea las condiciones para un régimen político estable.

Otro concepto es el de *Nacionalismo.* Ernest Gellner señalaba que nación, nacionalismo y Estado-Nación son productos de la modernidad cuyos orígenes se remontan a fines del siglo XVIII con la revolución industrial. Para Gellner, el nacionalismo como tal era algo inexistente en las sociedades tradicionales, al igual que "nación".[28] Si bien estamos de acuerdo con ello, en que es un producto moderno cuyo desarrollo se da con la disolución del Antiguo régimen, es importante señalar que sus orígenes se hallan en sociedades tradicionales y hay un sentimiento nacionalista en sociedades no plenamente industrializadas, pues el sentimiento nacionalista en ellas surge de la identidad nacida de la comunidad de vínculos. Ahora bien, la construcción de una identidad nacional es un proceso complejo, en el cual no existe necesariamente correspondencia entre el hecho político de fundar un Estado y el de construir una nación. Para Hobsbawm el nacionalismo

[26] Dcho imaginario está activo en el triple presente de San Agustín: "El presente del pasado que es la memoria; el presente del presente es la visión; el presente del futuro es la espera". En SÁNCHEZ, Juan María. *El imaginario vasco. Representaciones de una conciencia histórica, nacional y política en el escenario europeo, 1833-1876*, Ediciones Internacionales Universitarias, Barcelona, 1993, p.36.
[27] SÁNCHEZ. *El imaginario vasco.* p.36.
[28] GELLNER, Ernest. *Naciones y nacionalismos*, Alianza Editorial, Madrid, 2001, pp 117-182. También en GIDDENS, Anthony y SUTTON Philip. *Sociología*, Alianza editorial, Madrid, 2014, p, 1136.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

no antecede a las naciones sino que este y el Estado construye a las naciones[29]. En el caso peruano, como se sabe el Estado precedió a la nación.

Volviendo con Gellner, tenemos que el nacionalismo es básicamente un principio político en el que "debe de haber congruencia entre la unidad nacional y la política", sea como sentimiento o como movimiento; es una clase de patriotismo muy concreto que pasa a especificarse en condiciones sociales que prevalecen en el mundo moderno[30]. Para el presente trabajo nos interesa el nacionalismo no como como la ideología de una agrupación política sino como ideas integradas a un sistema general de valores culturales, sociales y políticos, como la capacidad de crear una identidad en las personas, en la colectividad.

Para el estudio del nacionalismo es útil el estudio de Benedict Anderson. Más allá de su controvertida tesis sobre el origen del nacionalismo en América Latina, su trabajo es importante para nuestro tema, por el carácter que le da al nacionalismo como algo inventado e imaginado[31]. Así, el nacionalismo para él es un *constructo* cultural de una clase particular, más que una ideología, el cual tiene una legitimidad tan profunda, que permite que los hombres den sus vidas en nombre de ese algo "inventado". Es este carácter del nacionalismo el que utilizaremos como herramienta conceptual.

Es importante señalar que América Latina se mantuvo inmune al nacionalismo étnico-cultural[32]. Esto, entendido en el sentido de que no se exalta la superioridad de ninguna nación en un sentido étnico. El discurso nacionalista en América Latina apela al pasado, a la civilización y modernidad frente a un enemigo bárbaro e incivilizado. Hobsbawn señala que para Europa los grupos progresistas tuvieron que generar un sentimiento

[29] HOBSBAWM, Eric. *Naciones y nacionalismos desde 1780*, Crítica, Barcelona, 1998, p 18.
[30] GELLNER. *Naciones y nacionalismos*, pp 7 y 176.
[31] El nacionalismo latinoamericano surge en la independencia, por la diferenciación entre criollos y españoles, por el imaginario político criollo formado a partir del carácter provinciano de los cargos de los funcionarios criollos, y por una inconsciencia de especificidad nacional formada por la prensa, consciente de la existencia de estados paralelos. Después, estos nacionalismos tempranos criollos fundan las nuevas repúblicas y se convierten en modelos para otras naciones. ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p 81.
[32] HOBSBAWM, *Nacionalismo y nacionalidad en América Latina*, en SANDOVAL, pp 314-315.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

nacional para reemplazar a las antiguas corporaciones y colectividades ocupacionales, locales, religiosas y étnicas[33].

Siguiendo a Hobsbawm el nacionalismo en América Latina pasó por tres etapas. Una primera, denominada de la "post independencia", correspondiente a los primeros años de la independencia. En aquellos años, a pesar de la retórica revolucionaria francesa y el patriotismo militar, el nacionalismo no fue muy significativo, las elites no tenían mucha homogeneidad ni perspectivas nacionales. Los nuevos Estados eran solo nacionales debido a sus instituciones, sobre todo por sus Constituciones, supuestamente representativas y liberales. En la segunda etapa, de mediados del siglo XIX a inicios del XX, el nacionalismo se identificaba con el antitradicionalismo: la nación se identificó con el progreso, es decir con el desarrollo económico y el desarrollo del poder estatal efectivo sobre el territorio nacional. Solo aquellos comprometidos con el progreso, o los que por lo menos lo aceptaban, podrían ser considerados "verdaderos miembros de la nación". En América Latina, durante el siglo XIX e inicios del siglo XX, a las elites que elaboraron la ideología nacional no les interesaba la mayoría de habitantes; es probable que los considerasen un obstáculo para el progreso del país en el caso del Perú. La tercera fase se dio a inicios del siglo XX a partir de la Revolución Rusa y la Revolución Mexicana: el nacionalismo en América Latina a diferencia del decimonónico no solo contó con movimientos populares en la política de sus países a escala nacional, sino con el reconocimiento, entre intelectuales y políticos, de que la nación estaba formada por todo el pueblo, el cual incluía a las grandes mayorías[34].

Por otro lado, la *Nación* surge con el hundimiento de los reinos dinásticos y el surgimiento de los Estados modernos[35]. Es decir, con la caída del Antiguo Régimen feudal y el ascenso de la burguesía. La nación sería un concepto surgido a fines del XVIII y manejado por las elites políticas. En América Latina, la nación se convierte en elemento fundamental en el discurso de los intelectuales del siglo XIX.

[33] HOBSBAWM, op.cit. p 315.
[34] HOBSBAWM, op.cit, pp 315-317.
[35] Anderson concibe a la nación y al nacionalismo como artefactos culturales causados por la reducción del acceso privilegiado a lenguas elitistas como el latín, el movimiento para abolir las ideas del derecho divino de los reyes y la monarquía absoluta, así como el surgimiento de la imprenta bajo un sistema de "capitalismo de imprenta". ANDERSON, op.cit, p 23.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

La definición de nación de Anderson como "comunidad imaginada, inherentemente limitada y soberana"[36], es sumamente útil como herramienta conceptual, dado que se hace desde la óptica del imaginario colectivo y de la cultura. Comunidad implica una colectividad unida por diversos vínculos e imaginada, pues sus miembros no se conocen entre todos, pero se imaginan como parte de una nación. Porque, independientemente de la desigualdad real, la nación se concibe como un compañerismo profundo y horizontal que ha permitido, durante los últimos dos siglos, que millones de personas maten, y estén dispuestas a morir. El aspecto imaginario que empuja a los hombres a sacrificar sus vidas es el nacionalismo. La nación está delimitada por fronteras precisas y es soberana, porque supuestamente el poder de sus gobiernos emana de la soberanía popular, de la voluntad de la ciudadanía. Así, el concepto tiene que ver más con cuestiones imaginadas que con realidades materiales[37]. La nación es, en palabras de Shoah y Stand, una unidad de ficción impuesta en un conjunto de individuos, aunque las historias nacionales se presenten como si expusieran una forma acentuada de continuidad del sujeto[38].

Un punto importante en la construcción de las naciones es el "carácter dual", la relación que se establece entre el Estado y la elite, además de los anhelos de las mayorías; señala esto la construcción de las naciones, concibiéndolas como artefactos o inventos hechos desde las elites, pero que también necesitan la aceptación "desde abajo", desde la gente común[39].

En resumen, en este trabajo entendemos a la nación y al nacionalismo como artefactos culturales inventados desde las elites, pero que deben tener consenso de la población. Estos artefactos deben de ser entendidos no por su falsedad o genuinidad, sino por cómo y por qué fueron imaginados. En general hay un consenso en señalar que la construcción de la nación es el resultado de complejos procesos históricos que combinan cambios materiales y mentales: la construcción de un sentimiento de pertenencia a una comunidad,

[36] ANDERSON, op.cit.
[37] BURGA, Manuel. La imagen nacional del Perú en su historia, en: *Ecuador-Perú, horizontes de la negociación y el conflicto* (Adrian Bonilla ed.), FLACSO-Ecuador, Quito, 1999, p 141.
[38] SHOHAT, Ella y R. STAM. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación.* Barcelona, Paidós, 2002, p, 117.
[39] HOBSBAWM. *Naciones y nacionalismos*, pp 18-19.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

unida por un pasado común (real o imaginario), por tradición, historia, cultura, además de la esperanza de construir un futuro común[40].

También hay que definir el *teatro histórico* dentro de este proceso. No existe una definición desde la ciencia histórica, hasta donde tenemos conocimiento, pero hay definiciones hechas por escritores, dramaturgos, literatos y gente vinculada al teatro. El italiano Manzoni, contemporáneo del romanticismo, define el teatro histórico como aquel drama que usa la fidelidad histórica para poetizar al individuo: una definición de su tiempo, de influencia historicista, que buscaba la reconstrucción de acontecimientos históricos[41]. El problema de esa concepción es que restringe al campo del teatro histórico solo a las obras que se acercan a la realidad histórica. Esto es restrictivo para nosotros, ya que en nuestro corpus no existen casi obras que encajen en ese campo. Ese tipo de teatro, siguiendo a Filipowska, podemos llamarlo "teatro histórico documental", como el cine documental[42]. Nosotros no pensamos que el teatro histórico deba ceñirse estrictamente a la veracidad de los hechos históricos, pues es una construcción subjetiva del pasado. Irena Filopolska señala que a pesar de las diversas definiciones sobre el teatro histórico se puede considerar que este es aquel que utiliza a la historia como fuente o temas, entendiendo fuente como inspiración; y hace una tipología del teatro histórico, define un "*theatre pseudohistorique"*, aquel cuyas obras toman algunos elementos históricos, pero acompañados por la invención libre del autor. En este tipo de teatro histórico los autores recurren a la ficción de la historia para dar apariencia de realismo o verdad histórica[43]; por consiguiente así posean elementos "pseudohistóricos", pertenecen al campo del teatro histórico, y eso nos resulta útil porque en nuestra investigación la mayoría de obras se ubican en esta última clasificación.

El crítico literario y semiólogo Ronald Barthes define al teatro histórico como: "un teatro que pone en escena los grandes acontecimientos y personajes del pasado"[44]. De esta definición, es interesante lo de grandes eventos y personajes del pasado como característica esencial. Nosotros pensamos que todo teatro histórico debe inspirarse e

[40] MANRIQUE, Nelson. *Enciclopedia temática del Perú* 8, S*ociedad*, El Comercio, Lima, 2006, p 6.
[41] Citado en FILIPOWSKA, Irena. *Le théâtre historique en France 1871-1914*, UAM, Poznan, 1988, p. 5.
[42] FILIPOWSKA, op.cit.
[43] FILIPOWSKA. op.cit. p. 255.
[44] Citado en FILIPOWSKA. op.cit. p.9.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

incluir personajes con un papel reconocido por su sociedad como importante en la historia. El problema es delimitar lo "histórico", entre el tiempo del dramaturgo y espectadores, y los hechos representados, para una delimitación del teatro histórico.

Podemos señalar que el teatro histórico puede referirse a un "pasado reciente", vivido por el dramaturgo y los espectadores, donde el tiempo del hecho histórico representado no implica necesariamente una gran distancia del tiempo de la representación teatral. No obstante, cuando se narra un pasado vivido por el dramaturgo, de manera reciente, debe hacer referencia a un hecho histórico. Respecto a los personajes, al menos uno de ellos debe haber existido. El teatro histórico implica inspirarse en el pasado, aunque sin que necesariamente se identifiquen acontecimientos históricos, pero sí personajes y lugares históricos.

En resumen, definimos al teatro histórico como aquel cuyas obras representadas se inspiran en el pasado de una nación o pueblo, sobre lo cual precisamos:

- El tema se debe desarrollar en el pasado de una nación o pueblo, vivido o no por el autor. Sin embargo, cuando sea un pasado relativamente reciente, el hecho narrado debe ser necesariamente histórico de crucial importancia, como por ejemplo la Guerra del Pacífico, o el combate del 2 de Mayo; y por lo menos de uno a dos años de anterioridad al tiempo de su representación. Además, en ese caso la mayoría de los personajes deben de ser históricos.

- Si bien la trama y/o el desarrollo de la obra se deben ambientar o inspirar en el pasado, esto no significa que necesariamente se ajusten a la realidad histórica, no obstante, al menos un personaje o dos, deben ser históricos, lo mismo que los lugares en los cuales se ambienta la obra.

- Consideramos tambien dentro del teatro histórico a toda aquella obra teatral catalogada como "histórica" por sus contemporáneos, así no cumpla con los puntos señalados anteriormente.

Este tipo de teatro, creemos, permitirá forjar la imagen de comunidad nacional, que inventaban o reelaboraban las elites intelectuales, grupo al cual pertenecían la mayoría de los dramaturgos.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

CAPÍTULO 2

Aproximación metodológica al teatro como fuente para los siglos XIX Y XX

Estudiar el teatro como fuente histórica implica diversas problemáticas. ¿Hasta qué punto y de qué forma los objetos culturales como el teatro ofrecen un testimonio fiable del pasado?, ¿cómo se estudia su influencia en la sociedad y viceversa?, ¿cómo las estructuras sociales -grupos, instituciones y poder- y los contextos condicionan la producción de los textos, su representación, recepción y la comprensión real de su discurso?, ¿de qué depende el éxito de una representación y aceptación del discurso, y cómo este se puede medir a través de las fuentes? En el presente capítulo tratamos de responder, e intentamos señalar algunas pautas para utilizar el teatro como fuente histórica.

Para utilizar al teatro como fuente histórica son necesarios dos elementos: ver al teatro más allá de su función lúdica, de distracción y de deleite estético; y como historiador, despojándose de apreciaciones estéticas ante el texto. Respecto a lo primero se trata de tomar al teatro como un instrumento que nos permita ver "los resortes ocultos de la sociedad" según Francastel, y, desde la óptica de Burke, "acceder a partes inaccesibles de la sociedad para el lente de otros historiadores".[45] Es decir, ver al teatro como un espacio donde se construyen los imaginarios, se expresan y ponen en movimiento las sensibilidades de una colectividad; un lugar privilegiado para la trasmisión de contenidos ideológicos. Recordemos que la carga emocional de una obra teatral es fuerte, y fácil de ser compartida por la colectividad. En el caso específico del teatro histórico, el tiempo de la obra representada y de el espectador se diluyen si se logra la interconexión entre obra y público, siendo un indicador de la percepción de la colectividad sobre el pasado, presente y futuro del país.

[45] HEINICH, *La sociología del arte,* p 24. BURKE, *¿Qué es la historia cultural?,* p 13.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

En lo referente al análisis del texto, el historiador debe evitar todo prejuicio o subjetividad, "olvidándose de su cultura académica que orienta sus preferencias de manera inconsciente", usándola como una herramienta para reconstruir la historia social.[46] Lo que debe interesarnos en un texto teatral es el análisis de los discursos, de las mutaciones y surgimiento de categorías como raza, nación, patria, así como los imaginarios construidos sobre ellas, y en el caso del teatro histórico la manera de imaginar o representar el pasado. Para ello debemos situar su escritura y representación en el contexto político, social, económico e ideológico en que este se produce y se representa, pues dichos contextos condicionan la producción y representación; por ejemplo, el estallido de una guerra, su desarrollo, un gobierno con un proyecto político cultural, la manera en que se construye una nación, por parte de las elites, desarrollo, consolidación o crisis de las relaciones sociales de producción.

Es importante en este tipo de análisis el estudio del dramaturgo. Para ello debemos averiguar su filiación política e ideológica, su condición social y emocional al momento en que se escribe la obra. En el caso de teatro histórico, esto está relacionado con la elección de la época histórica plasmada en el texto. Es necesario señalar que toda obra tiene un mensaje que responde a una intencionalidad consciente o inconsciente por parte del autor. Creemos que no existe una obra sin contenido ideológico, o apolítica, pues todo texto expresa una carga ideológica. Incluso la elección del tema ya lo es, pues las obras de teatro, pese a sus diversas diferencias de técnica, época o estilo, tienen en común "la sociedad, el sustrato común referido a la condición del arte"[47]. A lo cual hay que agregar que el autor, parte inherente de la sociedad, jamás existe solo, es parte de una trama de relaciones sociales que son también políticas, relaciones que el dramaturgo expresará en su obra, tal como las interpreta en sus circunstancias y época.

---

[46] CHARLE, Christophe. *Théâtres en capitales, naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*. Paris, Éditions Albin Michel, 2008. p. 10. BASADRE, Jorge. *Historia de la República del Perú, 1822-1933*, T XI, Orbis Ventures-El Comercio, Lima, 2005, p 4651. Casi todos los estudios sobre las obras teatrales peruanas del siglo XIX e inicios del XX coinciden en señalar su poco valor literario o estético, con excepción de las obras de Segura y de Pardo y Aliaga. BASADRE. *Historia de la República,* VII y VIII. Ver las compilaciones de SILVA SANTISTEBAN, Ricardo. *Antología del teatro peruano, siglo XIX*. Lima, PUCP, 2001; y *Antología del teatro peruano, siglo XX.* Lima, PUCP, 2002.

[47] GALLO Luis. *El teatro y la política,* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, p 6.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Sin embargo, es necesario señalar que, si bien toda obra teatral es expresión de lo político, el arte no es solamente político, es un fenómeno cultural concreto el cual se constituye una metáfora de la realidad, de tal manera que a través de esa experiencia concreta uno se acerca a una visión que no se limita a lo visible. El público reinterpreta muchas realidades a partir del arte, y la riqueza de esa metáfora es parte del talento del artista. En lo que respecta a nuestro trabajo, los dramaturgos, parte de las elites intelectuales, al escribir obras de tipo histórico buscaban interpretar el pasado para proponer su imagen de nación.

Como un instrumento de análisis de los dramaturgos proponemos un análisis sociológico con base en su biografía, orígenes sociales a través de la familia, padres, profesión principal; existe para nuestro trabajo gran información sobre algunos, pero muy poca para otros. Por otro lado, es importante estudiar los vínculos de los dramaturgos con el poder, al momento de escribir el texto o de la representación del mismo.

Ahora bien, medir la comprensión del discurso por parte del público es una tarea compleja. La única herramienta que tenemos son las notas de prensa, muchas veces anónima. Solo en la pluma de estos personajes de clases medias ilustradas, se puede medir la comprensión e influencia del discurso de la obra. Para ello, es importante el sector social y político al cual pertenecía el autor de la obra y el medio de prensa. Y si bien se corre el riesgo de caer en generalizaciones, no se puede llegar a ello desde otra vía, al no existir otras fuentes, por lo menos para el marco temporal de nuestra investigación.

En lo que respecta a cómo medir el grado de influencia del discurso de una obra entre la comunidad de ciudadanos, también es complicado. En nuestro trabajo medimos la aceptación de las elites, sectores medios y populares al discurso de las obras, a través de su asistencia a los espectáculos–y los comentarios o interés de la prensa[48]. Lo que si podemos es, en algunos casos, medir el grado de exposición del público a la obra, a través del en el número de representaciones.

¿De qué dependen la recepción de una obra, y la asistencia de público? En primer lugar, de la atmósfera cultural y política vivida en el país. Por ejemplo, en un contexto de guerra

[48] Hay que tomar en cuenta que no siempre los sectores populares están representados en la prensa, sobre todo en el siglo XIX.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

y entusiasmo nacionalista se representaron obras patrióticas e históricas, sin importar la calidad de los actores y la obra, teniendo una acogida exitosa en situaciones que en otro contexto hubieran provocado indiferencia. Un contexto de búsqueda de una identidad nacional, más aún fomentada por el Estado, es propicio para la representación y acogida para un tipo de obras que en otro contexto no recibirían la misma respuesta del público. Así, es esencial para lograr el interés y la aceptación por parte del público de una obra, que logre "comunicarse" o "conectarse" con los espectadores através de valores, sentimientos e ideas presentes en el texto representado y en la coyuntura apropiada que permita esa receptividad.

Ahora bien, esto implica también que en el teatro algunas piezas teatrales, rechazadas o con poca cobertura por parte del público en un tiempo, pasan luego a convertirse en grandes éxitos dependiendo de contextos favorables, y coyunturas fortuitas. También puede influenciar su representación con las condiciones artísticas apropiadas, pues una obra bien escrita puede ser mal representada. Otros factores son la falta de publicidad y un contexto de crisis. Finalmente, hay que señalar en el caso de los teatros para clases altas, y el prestigio social que implicaba ir a espectáculos donde se anunciaba la presencia del presidente y diplomáticos, así como el anuncio en los medios, o la fama de los artistas.

Como vemos, existen varios factores que pueden determinar el éxito o fracaso de una obra teatral. Sin embargo, al ser los teatros "empresas culturales"[49], influyen también las leyes del mercado. La representación de una pieza teatral, más aún en los teatros oficiales, depende de la rentabilidad que a su vez dependen de los otros factores que se han señalado. Entonces, tenemos que las puestas en escena obedecen a criterios financieros, por lo menos en los teatros oficiales, que son los elementos centrales de análisis en nuestro trabajo elementos de nuestro trabajo. Así, un empresario pone una obra esperando que sea rentable, y en ello influyen los contextos antes señalados.

Otro aspecto muy importante y complejo, para nuestra investigación es medir la composición y evolución social del público. ¿Qué público asistía al teatro histórico?,

[49] YON, Jean-Claude. Monter une pièce de théâtre au XIX siècle, un pari économique. En: MARSEILLE, Jacques y Patric EVENO. *Histoire des industries culturelles en France, XIX-XX siècle*. Paris, Actes du colloque en Sorbonne, 2001, p 429.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

¿cómo evolucionó socialmente este público a lo largo de nuestro marco temporal de estudio?, ¿tuvo el teatro histórico un carácter popular, elitista o policlasista?, ¿cuál fue la influencia del discurso de las obras entre el público? Poder responder a estas preguntas ha sido una de las principales limitaciones, debido a la escasez de fuentes. A diferencia de los países de otras latitudes, por ejemplo Francia, Alemania, Inglaterra y Austria, donde se han conservado los registros de los diferentes precios, y la cantidad de entradas vendidas, y han sido escritas muchas investigaciones[50], en el Perú no existe un archivo teatral (por lo menos para nuestro marco temporal), ni escritos de los contemporáneos al respecto; esto es más grave sobre todo para el siglo XIX, donde las fuentes son más escasas y no era una regla que la prensa consignase datos de las obras.

El perfil social del público en nuestra investigación, y para cualquiera que se haga para el caso peruano en nuestro marco temporal, solo se puede obtener a través de los precios consignados en los diarios, lo que muchas veces no ocurría; por los comentarios de los cronistas de espectáculos, que refieren la composición social del público con calificativos como "selecto", "alta sociedad", "conocidas familias" o incluso "high life"; y por el tipo de espectáculo y y el teatro como locación, ya que hay aquellos que eran símbolo de estatus para las clases altas y las clases medias al emularlas se esforzaban en ir a este tipo de espectáculos.

Hay que considerar también que la ópera y el drama teatral eran considerados espectáculos cultos y civilizados, en contraposición con los considerados "bárbaros" como los gallos, identificados como de las clases bajas. También cuando llegaba algún artista famoso y asistía el Presidente de la República, las clases altas y medias por esnobismo, moda y prestigio social iban a los teatros.

Hay que destacar los cambios entre el siglo XIX y XX sobre el carácter del acceso a la cultura teatral. En el caso de los espacios teatrales, en el siglo XIX como había pocos teatros, estos eran frecuentados por todos los grupos sociales, aunque el predominio de un grupo social u otro dependía del espectáculo. Para inicios del siglo XX, durante la República Aristocrática e inicios del Oncenio los teatros van a ser identificados con un

[50] Tal como se puede observar para las ciudades de Paris, Berlin, Londres y Paris de mediados del siglo XIX a inicios del XX. CHARLE. *Théâtres en capitales.*.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

tipo de público y espectáculo, aunque eso no signifique, que en algunos casos específicos las clases populares puedan acceder a espacios reservados a las elites o sectores medios

Medir el grado de aceptación y éxito de una obra implica comparar también el tiempo que una obra permanece en cartelera, y, asimismo, sopesar los comentarios de los cronistas de espectáculos, cuya opinión, aunque subjetiva refleja la opinión del público asistente. Somos conscientes de la subjetividad, pues los cronistas no representan a todo el público, sin embargo, no hay manera de medir la opinión del público y su influencia más que a través de estos cronistas de espectáculos, y de igual manera para ver el impacto de las obras teatrales sobre la colectividad.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Capítulo 3

El teatro como fuente histórica en el Perú

Queremos hacer aquí una *aproximación bibliográfica al tema del teatro en el Perú, como fuente histórica.* En nuestro país las manifestaciones artísticas no han sido tomadas en cuenta en proporción a su importancia para explicar una época. Pese a un cierto aumento de las investigaciones sobre el teatro peruano, es aún un campo inexplorado por los científicos sociales o historiadores, especialmente del periodo 1850-1924. Y sobre el teatro específicamente histórico no hay estudios generales, solo trabajos tangenciales.

En el Perú, el primer historiador en señalar la importancia del teatro como fuente para reconstruir la historia social peruana del siglo XIX e inicios del XX fue Jorge Basadre, en los tomos VI, VII y IX de su *Historia de la República.* Si bien sus trabajos son mayormente descriptivos, son valiosos, porque sientan criterios orientadores y bases para futuras investigaciones:

> Desde el punto de vista de la historia social, el teatro peruano debe ser estudiado con atención (...) puede, de un lado buscarse (...) una clave como exponente de corrientes, tendencias o modas predominantes de un periodo (...) en una generación o sector intelectual[51].

Sin embargo, Basadre no señaló de manera clara cómo utilizar el teatro como fuente histórica. Fue Pablo Macera el primero en dar pautas teóricas, en 1991, en la revista *Fuentes de la Historia Social Americana*, donde señalaba que "estudiar el teatro es un buen comienzo para restaurar históricamente la evolución de las mentalidades en el Perú". Macera menciona la utilidad de las estadísticas como indicadores sociales, la función política de control social que cumplió el teatro, y que "resultaba políticamente

[51] BASADRE. *Historia de la República,* p 4651.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

indispensable como parte de una ingeniería mental para controles sociales"[52]. Nos muestra, además, los cambios sucesivos en los medios instrumentales de uso ideológico que el poder del Estado utiliza en cada época, lo cual es sumamente importante. Basadre apuntó que los sectores intelectuales expresaban tendencias, modas y fermentos sociales, aspecto que consideramos en nuestro trabajo. Macera permite ver de manera precisa la influencia social del teatro en los sectores del público, y presta atención al papel del Estado y los sectores dominantes en él. Al ser de utilidad estas pautas teóricas, las tomamos para nuestro trabajo.

En 1994 Ricardo Cantuarias publicó la primera tesis de historia (licenciatura, PUCP) sobre el teatro, *El arte dramático en Lima de la colonia a la república, 1800-1830.* Tiene el mérito de mostrar minuciosidad en el tratamiento de las fuentes, abunda en datos referentes a los actores, obras, salas y sucesos; privilegia el aspecto artístico y de los componentes de la sociedad teatral, pero no profundiza el vínculo entre contexto, político, socioeconómico y arte, ni utiliza conceptos, pero nos es muy útil al brindar datos sobre la representación de obras teatrales y de autores del periodo de la independencia y de los inicios de la República, como antecedente de nuestro periodo estudiado.

En 1996, en la revista *Apuntes*, Jesús Cosamalón publicó un breve estudio sobre el teatro en la coyuntura de la independencia, «La "Unión de todos": Teatro y discurso político en la independencia, Lima 1820 -1821». Aquí intenta seguir la discusión política producida durante los días de la independencia del Perú, a través del teatro, el cual más allá de la función artística, refleja las tensiones y preocupaciones que atraviesa la sociedad peruana en un contexto de revolución política. El autor señala que el teatro se convirtió en un medio de legitimación de monárquicos y Republicanos, y privilegia las propuestas políticas presentadas en las obras, encontrando la adecuación del mensaje libertario a las necesidades y esquemas de la elite limeña, y concluye que los discursos políticos de las obras tienden mucho más a la continuidad colonial que a un cambio radical. En esta obra se estudian textos del periodo anterior y posterior a la independencia, cuya retórica patriótica usa temas en común, como la necesidad de paz, unión entre todas las etnias y "buen gobierno". Para nuestro trabajo, interesa saber hasta qué punto está retórica se

[52] MACERA, Pablo. "Teatro peruano siglo XIX". En: *Fuentes de historia social americana*, 21, Lima, UNMSM-Seminario de Historia Rural Andina, 1991. Lo señalado por Macera se puede aplicar solo a la primera mitad del siglo XIX.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

siguió utilizando o, en su defecto, cómo cambio a lo largo del siglo XIX, tras la consolidación de la independencia.

En 1996 Mónica Ricketts publicó la tesis de licenciatura (PUCP) *El teatro en Lima y la construcción de la nación Repúblicana, 1820-1850*, que mostró cómo en los primeros treinta años de la República el teatro desempeñó una función social y política, más allá de su función de distracción; cumpliendo así el papel de tribuna política donde los caudillos buscaron la aprobación pública ante las masas. Los diversos grupos sociales, la elite y la plebe, tanto al interior de los locales de teatro como a través de las obras mismas, plantearon cómo debía ser la joven república. El trabajo es útil para ver los antecedentes del proceso de construcción de la nación a través del teatro, aunque desde otro enfoque y marco temporal. La autora se ocupa ante todo de los debates en el teatro y fuera de él en torno a la construcción de la nación, la pugna entre la elite reformista expresada en Felipe Pardo y Aliaga, crítico de costumbres y bailes criollos, y gestor de una activa campaña teatral contra la aristocracia limeña de "costumbres coloniales", representadas por el teatro costumbrista de Manuel Asencio Segura, quien reivindica lo popular criollo como representativo de la nación. El trabajo de Ricketts no hace referencia a ninguna obra histórica, ni a los imaginarios en la construcción de la nación, y su investigación termina prácticamente cuando comienza la nuestra, no obstante, señala algo de mucho interés: que a partir del proyecto castillista el tema de la nación deja de ser discutido o expresado en los teatros por el público, dejando además de ser el teatro policlasista, separándose los espectáculos de la plebe y de las elites.

Sobre la crisis de posguerra de 1884-1895, solo existe la ponencia convertida en artículo de Isabelle Tauzin-Castellanos "El teatro en Lima entre 1883-1889", en Daniel Meyran (dir.), *Teatro, público y sociedad*, Perpignan, 1998, CRILAUP, 1998, 234-242. La autora hace una descripción general sobre el teatro nacional y los gustos del público, y la actividad teatral en los siete años posteriores al fin de la guerra, de 1883 a 1889, señalando que el repertorio español de zarzuela y comedias seguía siendo el modelo insuperable. Otra observación de la autora es que hubo un número elevado de obras nacionales, pero ellas y sus autores no fueron muy bien considerados por el público. Sin embargo, la autora no aborda el teatro histórico, y su estudio es una primera exploración sobre el tema.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

En 1995 César Itier publicó el Tomo I de *El teatro quechua en el Cusco*[53]. El autor analiza el fenómeno del teatro quechua, y estudia profundamente la obra del más prolífico de los dramaturgos cusqueños, Nemesio Zúñiga, traduciendo al español tres de sus obras y analizándolas en vinculación con el contexto político, social, ideológico y lingüístico de su tiempo. Describe la evolución del teatro quechua de 1900 a 1930, un teatro de afirmación de los proyectos culturales y políticos del Cusco, que plasmaba el debate regional en las tablas buscando concientizar sobre el papel que se debía asumir ante el ideal de progreso, y estableciendo la relación entre lengua quechua y nacionalismo. El autor señala que el impulso del teatro quechua tiene que ver con el nacionalismo que se origina después de la Guerra con Chile, pero que tendrá su auge en el contexto del "indigenismo de Estado" del Oncenio. Su investigación sirve como referencia para abordar el teatro histórico cusqueño y el nacionalismo en esa región tras la guerra, donde el uso del quechua será una afirmación nacionalista. Esto nos resulta importante para las especificidades del nacionalismo teatral quechua representado también en Lima, y ver cómo los cusqueños abordaban el pasado incaico en comparación con el teatro hecho por las elites de Lima.

El mismo autor en su tomo II del 2000, *Teatro quechua en el Cusco, Indigenismo, lengua y literatura en el Perú moderno,* sale del marco cusqueño y señala el desarrollo de la dramaturgia quechua a través de las obras y giras de compañías dramáticas cusqueñas a Lima y países sudamericanos, convirtiendo el teatro quechua en fenómeno internacional, hasta decaer desde 1922 y desaparecer en 1960. Sigue abordando la relación entre idioma y nación, recopilando, traduciendo y describiendo las obras *Sumaqt'ika*, de Nicanor Jara (1899); y *Manco II*, de Luis Ochoa (1921) como expresión del teatro quechua. Este texto es vital al permitirnos relacionar el nacionalismo con el fenómeno del teatro quechua indigenista, rececpcionado por las las elites limeñas. Lo que nosotros trataremos de ver es una comparación entre las formas de abordar el pasado y el discurso sobre la nación, y ver si este nacionalismo expresado en las obras quechuas, y con ello el fenómeno del teatro quechua, fue incorporado por las elites limeñas para el teatro histórico. También en

[53] ITIER, César. *El teatro quechua en el Cusco. I: Dramas y comedias de Nemesio Zúñiga.* Bartolome de las Casas, Cusco, 1995.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

base a este texto veremos hasta qué punto este teatro influenció en la representación de obras históricas en Lima.

Fanni Muñoz en *Diversiones públicas en Lima 1890-1920, la experiencia de la modernidad,* del 2001, analiza los entretenimientos urbanos como espacios donde el proyecto modernizador pugnó con las costumbres tradicionales, al tratar de desterrarlas por considerarlas bárbaras; y fomentar otras que representaban los nuevos valores, gustos y costumbres del ideal burgués. Una de las tantas diversiones vistas es el teatro, focalizado en su función educativa, pues señala que la función política de adoctrinamiento de ciudadanos de la república se fue dejando de lado a fines del siglo XIX al surgir partidos políticos, sindicatos, asociaciones, periódicos y revistas. Muñoz centra su trabajo, respecto al teatro, en la pugna entre la elite modernizadora y la tradicional, afirmando que el proyecto modernizador utilizó al teatro como un medio formativo del ideal individualista, plasmando en sus espectáculos "cultos", en lucha contra espectáculos tradicionales como el teatro de tandas y la zarzuela, considerados "incultos" y "vulgares"; a los cuales se opuso el teatro "culto". La autora no aborda el tema del nacionalismo, la nación ni el imaginario histórico, pero de su trabajo tomamos lo señalado también por Basadre de considerar al teatro y ópera símbolos de espectáculo culto y civilizado fomentado por los modernizadores.

En el 2003 Ricardo Cantuarias presentó su tesis de maestría (PUCP) *Teatro y Sociedad. Lima 1840-1930*. El autor hace una minuciosa recopilación de datos sobre dramaturgos, obras, actores, bailarinas, músicos, compañías, conciertos y salas; añadiendo otras diversiones como paseos, corridas de toros, peleas de gallos, deportes y cine en Lima entre 1840 y 1930. Su trabajo tiene un buen manejo de datos y rigurosidad en la comprobación y manejo de fuentes, aunque no profundiza el vínculo entre contexto socioeconómico y arte. Divide, además, su investigación en tres periodos: la etapa Áurea, de 1840 a 1880, con la llegada del barco a vapor, que permitió el arribo de compañías artísticas a la capital, hasta el desastre de la Guerra con Chile; la etapa de reconstrucción y *belle époque*, de 1884-1908, cuando la zarzuela de género chico pasó a ser la pasión de los limeños; y el tercer periodo de la *belle époque* al Oncenio, 1909-1930*,* cuando se construyen nuevas salas, y tanto la zarzuela como la opereta y las revistas musicales nacionales se vuelven frecuentes, al lado del cine. Su tesis es valiosa en información y fuentes, lectura muy recomendable para cualquier persona que quiera saber en detalle

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

todas las fuentes existentes para el teatro limeño del periodo. Del trabajo de Cantuarias tomamos sobre todo la información respecto a las compañías y géneros que había en Lima en los años de nuestra investigación, cuando estos fueran necesarios.

En el año 2005 David Rengifo sustentó su tesis de licenciatura (UNMSM) *El poder y la función ideológica del teatro durante el leguiísmo: el reestreno de la ópera' Ollanta', Lima 1920.* Rengifo estudia la relación entre el gran éxito del reestreno de la ópera y la política del presidente Leguía, así como las causas de su poca recepción en su estreno en 1900. Para ello hace una reconstrucción de la historia de dicha ópera, desde los orígenes hasta el reestreno. Esta tesis sería publicada el 2014 por el Seminario de Historia Rural Andina, de la UNMSM, bajo el título *El Reestreno de la Ópera Ollanta. Lima: 1920: Cultura, nación y sociedad a inicios del Oncenio.* Si bien en la presente tesis tomamos algunos puntos tratados sobre dicha opera, aquí ampliamos en su análisis, vinculaciones de los autores con el oficialismo, representaciones, el discurso leguiísta y su contexto; además en la presente investigación se aborda en general el teatro histórico representado a inicios del Oncenio, añadiendo otras obras y ampliando el análisis.

La Guerra del Pacífico en el Teatro, de Rubén Quiroz (2009, UAP), es un texto que recopila y analiza cuatro obras casi desconocidas, sobre la guerra, lo cual es un importante aporte, señalando que estas ofrecen indicadores de los procesos y reformulaciones iniciales de la nacionalidad peruana; además establece un corpus de todas las obras que encontró, y cuyo tema es la guerra, estableciendo una clasificación entre triunfalistas y pesimistas. Sin embargo, el autor no toca el teatro histórico, ni sus vínculos con la coyuntura de guerra.

En el 2012, David Rengifo sustentó su tesis de maestría (Universidad Paris VII Diderot) *La sociedad teatral en Lima durante la Guerra del Pacífico y los inicios de la crisis de la post guerra (1879-1888).* En ella investiga el impacto de la guerra sobre la sociedad teatral limeña, ya que impulsó el repertorio nacional, aunque la tendencia no fue lineal sino oscilante, pues el entusiasmo inicial permitió la apertura del mercado teatral nacional en sus diversos géneros; sobre todo, en dramas patrióticos; para luego quebrarse y disminuir ante las derrotas. Se aborda la percepción que la ciudadanía tiene sobre la guerra, a través del teatro, Rengifo establece varios tiempos. Durante la guerra, en los meses de entusiasmo hasta la muerte de Grau, hubo gran demanda de obras peruanas;

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

dramas patrióticos optimistas donde el civismo era simbolizado por ciudadanos de sectores altos-medios que marchaban a la guerra, y comedias que exhibían un mundo feliz y personajes de los mismos sectores que en los dramas. Todo esto, como expresión de una sociedad aún sin crisis y un Estado-nación débil que solo articulaba a los ciudadanos de Lima. Tras la victoria chilena en Angamos, la ciudadanía afrontó la posibilidad de la derrota. Hubo una caída vertiginosa del mercado teatral para piezas peruanas, especialmente las que trataban el tema de la guerra. Durante la ocupación chilena colapsó el Estado y junto con él las piezas nacionales. Por consiguiente, hubo una estrecha relación entre crisis estatal y crisis del repertorio peruano.

El estudio de Rengifo toma parte de nuestro marco temporal, pero no analiza ninguna obra histórica, pues se centra sobre todo en las que denomina "teatro patriótico de guerra", aquellas obras que tratan, en el contexto del conflicto, sobre la misma guerra; no obstante, hace mención a obras históricas dentro del análisis cuantitativo, pero sin profundizar en ellas, lo cual se hace en la presente tesis.

Odalis Valladares, el 2012, presentó su tesis de licenciatura (UNMSM) *Inmigrantes chinos en Lima. Teatro, identidad e inserción social, 1870-1930.* La autora estudia la evolución del teatro de la comunidad china desde fines del siglo XIX, hasta casi el final del Oncenio. Según la autora, este teatro chino, de ser rechazado por las elites limeñas y la opinión pública, pasó a ser aceptado como espectáculo culto. Los inmigrantes chinos convirtieron su teatro en un espacio desde el cual podían negociar su inclusión y el reconocimiento público al que aspiraban en la sociedad limeña. De esta manera, el teatro chino, expresión muy arraigada dentro de su acervo cultural, fue reproducido en el Perú como parte de la diversidad e identidad cultural china, cambiando de sentido desde las primeras décadas del siglo XX, cuando las elites chinas replantearon los términos de su inclusión dentro de la sociedad peruana. La adopción de la práctica teatral implicó dejar atrás las prácticas tradicionales y generó, además, un nuevo tipo de opinión pública favorable.

Si bien hemos privilegiado a los historiadores o investigadores afines, hay que destacar la labor de dos personas vinculadas profesionalmente al teatro.

Guillermo Ugarte Chamorro, fallecido recientemente, escribió numerosos artículos sobre el teatro Republicano en provincias y Lima, descriptivos pero utilísimos por la erudición

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

e información, para la presente tesis. Rafael Hernández, el primer estudioso y conocedor del teatro obrero, sin ser historiador ha hecho excelentes artículos con buen análisis histórico sobre el teatro obrero de Vitarte que aparecieron en *El Diario de Marka,* en 1985. También escribió sobre el teatro chino.

Desde las ciencias de la comunicación, el periodista Ernesto Toledo publicó el 2011 *El cóndor pasa: mandato y obediencia*, Editorial San Marcos, donde analiza el trasfondo del discurso de dicha obra, señalando los antecedentes musicales y teatrales, y situándose en diversos contextos. Tenemos también la tesis de licenciatura en comunicación (PUCP) del actor y director Alberto Ísola, del 2012, *El teatro costumbrista Repúblicano del Perú como afirmación del proyecto de nación*. El renombrado artista indica que, en los primeros tiempos de la República, el costumbrismo de Manuel Ascencio Segura y el de Felipe Pardo muestran una visión de lo que debería ser el Perú moderno, entre la visión discriminatoria y aristocrática de Pardo, y la visión popular, criolla y democrática de Segura; para ello analiza *Frutos de la educación,* de Pardo, y *Un juguete*, de Segura. El texto tiene información interesante respecto a obras desconocidas, pero carece de una revisión bibliográfica sobre el tema.

Por último, el 2018 Gustavo Von Bichoffshausen ha publicado *Teatro popular en Lima. Sainetes, zarzuelas y revistas 1890-1945*. Es un estudio breve sobre el teatro en la ciudad capital, especialmente en su vertiente "popular", que el autor entiende, basándose en la definición de Veneziano, como los espectáculos para las amplias y heterogéneas mayorías llamadas 'el gran público'; un teatro que se alejaba de los grandes temas y combinaba géneros diferentes precisamente para evitar los argumentos intricados. Von Bichoffshausen coloca en este tipo de espectáculos a los géneros de zarzuela, sainete y revista. Y lo diferencia claramente del teatro "culto" de la ópera y los "dramas serios", aunque halla en la zarzuela una variante "seria" de mayor extensión y complejidad cuyo ejemplo paradigmático es "El cóndor pasa".

En el primer capítulo se analiza el conjunto de teatros de Lima como parte de la historia general del desarrollo urbano de la capital, y a su vez como parte de la historiografía sobre el tema; por ello clasifica las salas de espectáculos en grandes y pequeñas, a lo que añade los cineteatros en una lista muy didáctica, aunque con un cierto desbalance entre el análisis y la descripción de dichas salas, algunas de las cuales se detallan muy bien pero

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

otras de manera demasiado concisa, como el Forero. En el segundo capítulo se desarrollan los denominados 'subsistemas' del teatro popular, que es como denomina a los sainetes, zarzuelas y revistas, típicos del Teatro popular desde 1890 a 1945; aquí hay que llamar la atención a la representación de la opereta 'Huáscar y Atahualpa' por la compañía de "Operetas y Zarzuelas históricas Cuzco" en 1922, perteneciente al llamado " teatro histórico", que es parte de nuestro trabajo de investigación, aunque el autor no señala sus fuentes ni ofrece mayor información sobre la obra y la representación misma. Por último, en el tercer capítulo Von Bichoffshausen hace un detallado inventario descriptivo de las compañías teatrales peruanas, actores locales y obras dramatúrgicas que distinguieron a este Teatro popular.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

SEGUNDA PARTE

El teatro histórico de la Era del Guano a la Guerra del Pacífico

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Introducción

En esta parte de la tesis abordamos el auge del teatro histórico desde su fase inicial. Planteamos que este proceso se relaciona con la búsqueda de la construcción del Estado-nación en el Perú, tiempo en el cual se consolida la República debido a un proceso vinculado con el periodo de estabilidad política y prosperidad económica derivado del negocio del guano. Creemos que este auge inicial del teatro histórico se relacionó a la necesidad de crear un discurso histórico que sirviese a generar una identidad nacional, discurso manejado por el Estado y las elites enriquecidas con el negocio guanero y las clases medias. Desde esta óptica, los dramaturgos serían representantes indirectos de estas elites, y sus discursos oscilarían entre las posiciones liberales y conservadoras, ocurriendo lo mismo con las diversas opiniones plasmadas en los periódicos por los críticos teatrales. Podríamos catalogar su ideología como un híbrido liberal-conservador como se refleja en las piezas que veremos más adelante.

Tras el auge del guano, ya con el país inmerso en la crisis económica, el teatro histórico decayó, pero sin llegar a desaparecer, manteniendo esporádicas representaciones. A inicios de la Guerra del Pacífico, los dramas históricos tuvieron un auge grande pero fugaz, producto del entusiasmo patriótico de los primeros meses de 1879. Estos vaivenes del auge del teatro histórico en el periodo estudiado, demuestran que el teatro histórico tuvo un desarrollo no lineal sino oscilatorio e irregular.

Esta segunda parte de la tesis se divide en tres capítulos. El capítulo 4 refiere los antecedentes del teatro histórico inicial, desde el periodo colonial al Républicano temprano, cuando surge un pequeño teatro histórico en donde destaca la obra del chileno Manuel Santiago Concha, *La Conquista del Perú y Muerte del Inca Atahualpa*. Su importancia radica en que sería la primera pieza histórica del Perú independiente en Lima y la única que se ha podido conservar. Su discurso histórico es muy importante, pues representa la primera imagen de la historia peruana de aquellos años iniciales en que aún no había surgido ningún escrito historiográfico en el Perú independiente.

En el capítulo 5 se analiza la modernización supuestamente nacional promovida por el Estado con sus nuevos recursos económicos, donde además hay un auge real del teatro histórico, y un primer intento de construcción simbólica de un pasado nacional. En el

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

capítulo 6 se hace un balance de la producción y representación de los dramas históricos, analizándose tres piezas significativas puestas en escena: *Rodil,* del entonces joven Ricardo Palma, que da una idea de la imagen de la independencia por parte de las clases medias que él representaba; *Atahualpa,* de Carlos Augusto Salaverry quien se estaba construyendo un prestigio como escritor, y cuya obra expresa la imagen de la conquista y de la nación del sector de las elites peruanas a las que él representaba; y *La guerrera peruana*, obra desconocida de Isidro Mariano Pérez, quien junto con Salaverry eran los dramaturgos romanticistas más prolíficos que persistieron en el teatro. Si bien no se ha conservado el texto de *La guerrera peruana*, tenemos idea de su argumento y personajes a través de los comentarios en la prensa, así como su impacto en la colectividad. Dicha obra suscitó algunas reacciones antagónicas que reflejan los debates y posturas ideológicas en las elites limeñas respecto a la nación y la identidad histórica.

El capítulo 7 analiza el teatro histórico entre el primer civilismo y la Guerra del Pacífico de 1879-83. Se aborda la agonía del auge guanero, el primer civilismo, la crisis económica, y la situación del teatro nacional y la actividad teatral en dicho periodo. Si bien fue un periodo de poca producción y representación de dramas históricos, los pocos que se representaron presentan ciertas rupturas con los dramas anteriores. La ópera *Atahualpa* de 1877 si bien fue de dos autres extranjeros pretendio ser una afirmación nacionalista incluyendo estrofas del primer himno nacional, mostrando un mundo indígena ideal, además de su visión de la conquista. La otra obra es *María Vellido* (sic) de la escritora Carolina Freyre, que ganó un concurso organizado por el gobierno. Su obra significó el reconocimiento de las mujeres en el mundo de la dramaturgia, y da una imagen del proceso de la independencia de su autora. Ante la guerra y una inicial atmósfera belicista, hay un auge cuantitativo del teatro histórico, utilizando las glorias del pasado para exaltar el patriotismo y la nación, lo cual nos va a permitir afirmar que el teatro histórico se activa en épocas de optimismo colectivo.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Capítulo 4

Antecedentes del teatro histórico inicial

4.1. De la colonia a la independencia

Durante el periodo colonial hubo una gran actividad teatral. En aquellos tiempos, la plebe y la aristocracia colonial compartieron los mismos espacios a través del *Corral de comedias* inaugurado en 1604. Esta sala fue el primer teatro formal de la Lima colonial, y mantuvo su calidad de principal durante los siglos XVII, XVIII e inicios del XIX[54]. El repertorio era de dramas provenientes de la península ibérica, y también entremeses, bailes y comedias en los que recurriendo a la sátira se burlaba la censura[55]. Pero lo que más le gustaba a la sociedad colonial era el tema cortesano acorde con la moda de la añorada Metrópoli[56].

No hemos podido confirmar que en la Lima colonial se hubiesen representado o escrito dramas inspirados en el pasado histórico. La ausencia de obras con este carácter se puede explicar debido a dos razones. La primera se deriva de que el teatro histórico surge o se desarrolla sobre todo en el contexto de construcción de un Estado-nación, es fruto del nacionalismo, y en aquella época el Perú no existía como país independiente o moderno (lo cual no significa que no se hayan desarrollado ciertos elementos de este proceso en la historiografía colonial)[57]. La segunda fue la censura y el recelo de las autoridades

[54] Consejo Provincial de Lima. Museo Municipal del teatro. Archivo Histórico Municipal de Lima, p, 132. El primer teatro o Corral de comedias se inauguró en 1604, y en 1662 se trasladó al lugar que hoy ocupa el Teatro Segura. En 1872 pasó a la Municipalidad, hasta 1904; en total 242 años de existencia.

[55] ÍSOLA, Alberto. *El teatro costumbrista Republicano del Perú como afirmación del proyecto de nación*. Tesis de licenciatura, PUCP, Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, Lima, 2012, p 5.

[56] UGARTE ELÉSPURU, Juan Manuel. *Lima y lo limeño*, Editorial Universitaria, Lima, 1966, p 116. La predilección por lo español se mantuvo tras la independencia, hasta inicios del siglo XX.

[57] En la historiografía imperial de los cronistas, ya en el siglo XVI hay una justificación histórica del régimen colonial surgido en la conquista. Quiroz señala que al final del XVI se impuso una visión hispanista

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

españolas a los temas históricos, aunque no existiera historia peruana.

Ugarte Chamorro señaló que las ordenanzas del trigésimo cuarto Virrey Teodoro de Croix (1784-1790), sobre funciones teatrales en Lima, prohibieron representar toda obra "que tratase de degollaciones y destronizaciones de reyes, y otras semejantes, por ser irregulares, perniciosas, irreverentes, sacrílegas e inoportunas"; y que "cualquier representación teatral de cosas concernientes a la América es de gravísimo perjuicio y puede producir funesto resultado"[58].

Si bien en Lima no se representaron dramas históricos, en provincias sí. Se representaron dramas quechuas inspirados en el pasado incaico, probablemente bajo la influencia de los *Comentarios Reales de los Incas* de Garcilaso de la Vega; estos dramas representados por los indios eran una forma de remembrar un pasado perdido. Al parecer esto provocó la exaltación de un nacionalismo inca, y estas puestas en escena fueron también prohibidas, tras la rebelión de Túpac Amaru II. Ejemplo de ello es la sentencia expedida por Areche en el Cuzco que condenó al mismo Túpac Amaru. Esta señalaba en una de sus resoluciones:

> También celarán los mismos corregidores que no se represente 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 ejecutado, darán cuenta a la Secretaría de los

católica de la historia prehispánica e hispánica. No obstante, no fue aceptada por todos: afectaba intereses de encomenderos y nobleza cusqueña, y el primer paradigma cuestionador fue de Garcilaso de la Vega, que establece al Cusco como centro histórico del Perú, y a encomenderos y curacas como protagonistas. En contraposición, los criollos presentan a Lima como el centro y a ellos como herederos de los conquistadores. Estos criollos, al no poder elaborar una tradición coherente, eliminaron lo prehispánico, lo que llegó a su auge con Pedro Peralta (1730-1732), para quien la historia del "Perú" comienza con la conquista, proceso iniciado en la península ibérica y en Roma. Luego la corona emprende a fines del siglo XVIII una reforma historiográfica, y la historia indiana es escrita por la Academia Histórica de Madrid. Cosme Bueno (1795) escribe una historia del Perú restringida a lo político, y lo prehispánico sigue borrado. QUIROZ, Francisco. *De la Patria a la Nación. Historiografía peruana desde Garcilaso hasta la era del guano*. Lima, Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2012, pp 365-369.

[58] Archivo General de Indias, Audiencia de Lima, 676, Referencia de Guillermo Lohmann en *El Arte Dramático en Lima*, p 493. Citado también por UGARTE CHAMORRO, Guillermo, *El teatro en la independencia*. Lima, Colección Documental de la Independencia del Perú, XXV, Vol. 1, 1974, p. XIII. Del mismo autor, *El teatro y las grandes figuras de la historia Latinoamericana*. Caracas, Centro Latinoamericano de Creaciones e investigación teatral-Ateneo de Caracas-UNESCO-COMAC-INH, 1979, p.4.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

gobiernos[59].

Tanto caló el recuerdo de la rebelión túpacamarista, que los dramas históricos inspirados en el pasado incaico no se volvieron a representar sino hasta fines del siglo XIX en Cusco, y solo tras la Guerra del Pacífico. En Lima, en tanto, se hizo de manera mucho más tardía, recién a inicios del siglo XX en el contexto del desarrollo del indigenismo[60].

Durante el periodo turbulento de la emancipación, se aplicó una estricta censura a las representaciones teatrales, pues se consideraba que podrían ser utilizadas como tribuna política que generaría la propagación de las ideas patrióticas[61].

Por otro lado, la independencia no significó una gran ruptura con el teatro colonial del XVIII. Las comedias, sainetes, óperas y tragedias españolas siguieron siendo el repertorio principal. Sin embargo, tras la declaración de la independencia, se dan dos hechos clave que marcarían los inicios del teatro Repúblicano, relacionados con la necesidad de reformar el teatro al servicio de la naciente República. El primero lo constituye la emisión de un decreto, el 31 de diciembre de 1821, firmado por el general José de San Martín, de pensamiento ilustrado, en su calidad de Protector de la República: en él se dignificaba la profesión de actor, marcando una diferencia con el periodo colonial, donde los actores, mal vistos, estaban impedidos de desempeñar puestos públicos, y las actrices eran consideradas como libertinas o mujeres de vida licenciosa; con aquel decreto los actores fueron dignificados y se les adjudicó un rol cívico al considerarse que el arte contribuiría a la prosperidad del país[62]. El segundo hecho fue la representación de la primera obra teatral en el Perú independiente, el 1 de agosto de 1821 en el Coliseo de Comedias, *Los Patriotas de Lima, en la Noche Feliz*.[63]

---

[59] Resaltado nuestro. ODRIOZOLA, Manuel. *Documentos históricos del Perú*, t. I, Lima 1863, p 159. Citado en UGARTE, Guillermo. *El teatro en la independencia*, p XIII. Ugarte señala que aquella resolución dio origen a la muy difundida, pero no documentada versión, de que el drama quechua *Ollantay*, atribuido al cura Valdez, se habría representado ante Túpac Amaru II en Tinta.

[60] Sin embargo, el drama *Ollantay* fue representado en Argentina, desde los turbulentos inicios del siglo XIX; ahí era considerado una reivindicación patriótica contra el dominio español.

[61] UGARTE, G. *El teatro en la independencia*, p XIII.

[62] *Gaceta del Perú independiente*, Lima 31 de diciembre de 1821. UGARTE, G. *El teatro en la independencia del Perú*. Separata "Bolívar" Nos.16-17. Sociedad Bolivariana del Perú, Lima, 1977, p 109.

[63] CONCHA, Manuel Santiago. *Los Patriotas de Lima en la noche feliz*. Copia mimeografiada del original. Lima, Librería de la calle del Palacio, 1821.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Comedia del escritor chileno Manuel Santiago Concha, y no del arequipeño Miguel del Carpio, como en un primer momento se pensó, la obra cumplió una función patriótica y centralista, exaltando los valores cívicos de la ciudadanía de Lima[64]. Fue representada una sola vez, y aún no era teatro histórico: se centraba en la actitud de los limeños ante la llegada de San Martín, que no aparece en escena. Ísola señala que esta representación cumplió la función de instrumento de información en un momento en el que esta era escasa y contradictoria, y de incitación "a la unión de los patriotas limeños frente a un enemigo aún muy lejano a la capitulación"[65].

Esta obra marca el inicio de la discusión política producida al calor de la gesta independentista, expresada a través del teatro, acerca de cómo debería ser el Perú independiente en una coyuntura de inestabilidad política, y donde aún no se había definido el sistema político gubernativo. El Coliseo de Comedias devino así en espacio en el cual se reflejaron las tensiones y preocupaciones que atravesó la sociedad peruana en un contexto de revolución política. El teatro se convirtió en un medio de legitimación para ambos bandos, y las propuestas políticas en las obras adecuaban el mensaje a las necesidades, deseos y planteamientos de la elite limeña. Jesús Cosamalón señala que en este periodo inicial los discursos políticos de las obras tienden más a la continuidad colonial que a un cambio radical, entendiendo la nación como una "unión de todos". La retórica usada por el teatro oficialista antes y durante la independencia, guarda muchos temas en común, como la necesidad de paz, unión y buen gobierno[66]; por ello, en general, en estos años iniciales, de gran inestabilidad, en el teatro se recitaban sobre todo loas y alegorías patrióticas[67].

Con la formalización de la independencia tras la batalla de Ayacucho, en diciembre de 1824, se inicia la construcción de la nación en el Perú. Este proceso inicial, empero, enfrentó el gran obstáculo de la inestabilidad política expresada en el caudillaje militar; por ello en este periodo el teatro cumplió la función de tribuna política donde los caudillos

[64] CONCHA. *Los Patriotas de Lima en la noche feliz*. UGARTE, G. *El teatro y las grandes figuras de la historia Latinoamericana.* p. 6.
[65] ÍSOLA, p, 12.
[66] COSAMALÓN, Jesús. "La Unión de todos": Teatro y discurso político en la independencia, Lima 1820 -1821" en *Apuntes*, N° 39. Lima, Universidad del Pacífico, 1996.
[67] Como el drama alegórico "Lima libre" UGARTE. G. *El teatro en la independencia*, p XIII.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

buscaron su legitimación[68]. En este contexto se desarrolló el teatro costumbrista, de apego a la realidad, humor satírico y festivo, de ruptura temática en cuanto a la búsqueda de un tono local que no duplicase el teatro hispano. Esto permitió el enfoque crítico de la vida en la naciente república. También fue expresión de las pugnas en la construcción de una identidad nacional: la elite reformista representada por Felipe Pardo y Aliaga[69], y la tradicional por Manuel Ascencio Segura; ambos, padres de la comedia costumbrista[70].

Ambos expresaron formas de concebir la construcción de la nación. La de Pardo y Aliaga (1806-1868), aristocrática y modernizante, representaba a la elite modernizadora que buscaba desterrar las costumbres "incivilizadas" coloniales, consideradas como trabas a la construcción de una sociedad moderna; por ello fue gestor de una activa campaña teatral contra la aristocracia limeña, escribiendo además en el periódico *El Espejo de mi tierra* el cuadro de costumbres *El paseo de Amancaes.* En ese texto criticaba la aristocracia criolla por sus costumbres relajadas, impuntualidad, rezagos coloniales y mezcla con los grupos populares[71]. Por el contrario, Segura era representante de la visión democrática, popular y criolla de la identidad local como expresión de lo que debería ser el Perú moderno. Así, el teatro costumbrista devino en un medio de afirmación nacional al construir una identidad local. Al respecto el costumbrismo "constituyó un marco de gran utilidad para presentar, difundir y criticar las diversas maneras de enfrentar la construcción del Perú moderno"[72].

Si bien los años del auge de la comedia costumbrista de Pardo y Segura ahora se consideran como el momento de mayor desarrollo del teatro peruano, eso no significó que superara en número al teatro extranjero presentado en Perú (sainetes, comedias y dramas). La influencia española fue predominante. Se rompió políticamente con España, pero no con sus comedias, como las de Leandro Fernández de Moratín, Vicente Rodríguez

[68] RICKETTS, Mónica. *El teatro en Lima y la construcción de la nación Républicana. 1820-1850*. Tesis de Licenciatura de Historia. Lima, PUCP, 1996.
[69] Su hijo, Manuel Pardo y Lavalle, fue jefe del Partido Civilista y el primer presidente civil del Perú (1872-76). Su nieto José Pardo y Barreda también lo fue en 1904 y en 1916,
[70] RICKETTS, *El teatro en Lima*, p 194.
[71] RICKETTS, Ibid. MUÑOZ, Fanni. *Diversiones públicas en Lima 1890-1920. La experiencia de la modernidad.* Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2001, p 116. Muñoz señala que a fines del siglo XIX las elites iniciaron un proyecto modernizador contra la cultura criolla, considerada incivilizada.
[72] ÍSOLA, p 20.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

de Arellano y del Arco.

En el aspecto social del teatro, era aquel una diversión pública donde confluían todas las clases sociales, aunque separadas. Las clases altas tomaban los palcos, las clases medias el patio, y las populares la "cazuela". Un problema adicional lo constituyó la separación de sexos sin distinción de clase, con excepción de los palcos. El patio estaba reservado a los hombres y la cazuela a las mujeres. Esta separación de origen colonial se mantuvo tras la independencia y duró hasta el 29 de julio de 1829. Esta separación demuestra que el Perú estaba rezagado en costumbres respecto de las naciones europeas e incluso nuevas repúblicas; la mujer tenía un rol social subordinado al hombre, pues era el varón quien tenía el privilegio de estar en el "patio", mientras que la mujer que no podía pagarse un palco estaba relegada al nivel más bajo que era la cazuela. Dicha costumbre se vio modificada en 1829, por administradores y el prefecto de Lima. La causa del cambio fue la protesta a través de artículos escritos por personas que no podían pagarse un palco, pero que tampoco querían que sus esposas o hijas estuviesen en la cazuela, separados, o de viudas que no querían estar en cazuela. Este cambio también era producto de un cierto proceso de modernización en la joven república, suponiendo que había que desterrar las viejas costumbres para estar a la par con las naciones ilustradas[73].

4.2. El teatro histórico en los inicios de la República

Como se sabe, en los primeros años de vida Republicana hubo un desarrollo del teatro peruano en comedia costumbrista, una mejora cualitativa y cuantitativa. Hubo además dramas históricos en las primeras décadas de vida Republicana, aunque apenas fueron cinco[74]:

[73] *El Mercurio Peruano*, 569, 573 y 579; 16, 22 y 29 de Julio de 1829.
[74] Basado en *El Mercurio Peruano*: 1827-1828; SÁNCHEZ, Luis Alberto, *La literatura peruana*, tomo V. Asunción, Guarania, 1951; y los estudios de Ugarte Chamorro.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Cuadro 1: Primeras Obras teatrales históricas en la República, 1826-1840

Obra	Autor	Etapa histórica representada	Año en que se escribió o representó
La Conquista del Perú o Muerte del Inca Atahualpa.	Manuel de Santiago Concha	Conquista	Escrita en 1826 y representada en 1828
La batalla de Ayacucho	No se sabe	Independencia	1834
La Elmira Americana o los peruanos [75]	Adaptación	Inicios del virreinato Conquista	1828
La Virgen del Sol y el triunfo de la naturaleza	Manuel de Santiago Concha.	Conquista.	1828
Blasco Núñez de Vela	Manuel Ascencio Segura	Inicio del Virreinato y Guerras civiles	1840

Aquí resaltan cuatro aspectos. En primer lugar, la poca presencia de dramas históricos. En segundo, la ausencia de dramas inspirados en el pasado inca y colonial: *Blasco Núñez de Vela* debe referirse al primer virrey del Perú, que murió en la guerra de encomiendas, y se deduce que es un tema-puente entre la conquista y el virreinato, obra que probablemente intentaba un paralelo entre el las Guerras Civiles del siglo XVI y el turbulento caudillaje militar de los inicios de la república que vivió su autor y que exigía orden en el naciente país, además de vincularse indirectamente a la independencia[76]. En tercer lugar, hay un tema predominante, la conquista y el conflicto de dos civilizaciones. Y en cuarto lugar, el único dramaturgo que escribió dramas históricos fue el chileno Manuel de Santiago Concha. *La batalla de Ayacucho* es de autor desconocido, pero se sabe que no era un drama sino una Oda, que luego se escenificó en conmemoración de

[75] Adaptación de la obra de Voltaire, *Alzire* (1736). *El Mercurio Peruano*, 29 de agosto de 1829.

[76] Hay que resaltar que la muerte de dicho virrey conllevó un intento un sector de conquistadores por separarse de España. Y en 1844 Segura publicó la novela histórica *Gonzalo Pizarro*, que tuvo los mismos elementos temáticos y temporales de su obra teatral histórica. Gonzalo Pizarro derrotó al virrey y lo decapitó en pleno campo de batalla. Según Silva-Santisteban, fue la primera novela peruana conocida de la República. Se publicó como folletín en *El Comercio* en mayo de 1844. SEGURA, Manuel. *Gonzalo Pizarro*, Edición y presentación de Ricardo Silva-Santiesteban, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, Lima, (1844) 2004.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

los diez años de aquella batalla por los propios veteranos. *Elmira Americana* adaptaba el drama de Voltaire al caso peruano, y probablemente lo hizo Concha.

La casi ausencia de un drama histórico se puede explicar. Había un problema común a casi todos los países latinoamericanos en materia teatral: la falta de compañías nacionales para interpretar obras nacionales. Las compañías, españolas o italianas, rechazaban temas nuevos por no rentables al no representarse en otros lugares; y por su propia falta de profesionalismo. Un problema que en el Perú duró hasta el siglo XX. La segunda razón, que se interrelaciona con la primera: la inestabilidad política y económica, ya que, para interpretar dramas históricos con temáticas peruanas, y no siendo dichas temáticas "comerciales" como las comedias, se necesitaba el apoyo del Estado, lo cual era muy difícil en los años iniciales de la república. Por otro lado, no había aún una elite consolidada que iniciara la construcción de la nación. Hay que tomar en cuenta que el teatro histórico en los siglos XIX e inicios del XX está relacionado con el proceso de construcción de la nación, de un imaginario, y de igual manera el surgimiento de algún tipo de historiografía histórica, pero no hubo ninguna historia nacional escrita hasta la década de 1840[77].

Esto de alguna manera puede explicar por qué los debates solo se restringieron a lo moderno/civilizado en contraposición a incivilizado/atrasado, que se expresó en el teatro costumbrista de Pardo y Segura. No hubo debates respecto a la identidad histórica de la nación. El único drama histórico de los padres del teatro peruano fue *Blasco Núñez de Vela* de Segura, cuyo texto se ha perdido. Recordemos también que el teatro costumbrista era el que podía evitar con más éxito la censura que los dramas, en una época de inestabilidad política.

¿Por qué en los inicios del Perú Républicano casi no hubo dramas históricos con tema independentista, predominando los inspirados en la conquista?, ¿cuáles eran las características de estos dramas?, ¿qué nos dicen sobre la identidad histórica?, ¿quiénes los escribían?

[77] Los primeros escritos historiográficos son del coronel Celendino Basilio Cortegana (1844-1848), del funcionario José Córdova (1844), el cusqueño José Valdez (1844) y el mayor Mariano Pagador (1848). Al respecto, QUIROZ Francisco. *De la Patria a la Nación.* pp 373-374.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Como hemos podido ver en el cuadro, de las cinco piezas representadas, solo una tiene por tema a la independencia, un hecho que en ese momento era muy reciente. Hay que añadir la inestabilidad política, el rechazo a Bolívar y los conflictos entre los caudillos. Escribirlas era para los dramaturgos "complicado" políticamente hablando. *Los Patriotas de Lima, en una noche Feliz* de Concha, primera obra teatral del Perú independiente, fue puesta en escena apenas 23 días después del hecho representado (1 de agosto de 1821)[78]
.

Si bien durante esos años hubo sobre todo loas o alegorías a la independencia, la única pieza que se puede considerar teatral, por la trama y personajes es solo *La batalla de Ayacucho* representada en 1834, en el gobierno de Orbegoso[79]. La pieza se llevó a las tablas en un contexto inestable: en noviembre se había sublevado el general Salaverry en Arequipa. Eran las vísperas de la formación de la Confederación Perú-Boliviana y la guerra que conllevaría. Es posible que, dada la coyuntura, la pieza haya servido para mostrar las simpatías de la elite limeña orbegosista hacia Bolívar y Sucre, personajes muy cercanos a Santa Cruz, jefe de Estado de Bolivia[80]. El origen de esta pieza, si nos remitimos a Ugarte, se encuentra en la conmemoración del primer aniversario de la batalla de Ayacucho, cuando Manuel López Lissón, profesor del convictorio de San Carlos, escribió una oda que se recitó en el Teatro de Lima el 11 de diciembre de 1825. Luego, esa misma oda fue escenificada en la Casa de Comedias de Lima diez años después, el 11 de diciembre de 1834, en dos actos. El autor de esos dos actos es desconocido. Lo curioso, como señala Ugarte con base en la prensa de la época (que no cita) es que fue escenificada por "soldados veteranos, algunos de los cuales se encontraron en el campo de la muerte, en esos días de feliz recuerdo"; es de imaginar el entusiasmo al contemplar en escena los hechos de la batalla interpretados por los mismos veteranos[81].

---

[78] CONCHA. *Los patriotas de Lima en la noche feliz*. UGARTE, G. *Los Patriotas de Lima en la noche feliz": la primera comedia del Perú independiente*. Lima, Publicaciones del teatro universitario de San Marcos, 1960.

[79] En fechas cívicas se representaban alocuciones patrióticas, y tragedias universales sobre valores o virtudes Repúblicanos, como "Roma Libre", el 3 de setiembre de 1829, por la instalación del Congreso Constitucional.

[80] Orbegoso necesitaba la ayuda de Santa Cruz, jefe de Estado de Bolivia, cercano a Bolívar y Sucre, para luchar contra Salaverry que se había sublevado. La condición que puso Santa Cruz para apoyar a Orbegoso era que el Perú integrase la Confederación Perú-boliviana.

[81] UGARTE, G. *El teatro en la independencia del Perú*, Separata "Bolívar", p, 121,

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

No se ha conservado el texto. La representación probablemente cumplió una función política en su contexto: conmemorar una victoria bolivariana. Era una manera de señalarles a las elites limeñas, reticentes a la alianza con Santa Cruz y la conformación de la Confederación Perú-Boliviana, que los peruanos deberíamos unirnos y recordar la deuda del Perú con Bolivar[82]. También dar un mensaje de integración americana, pues en dicha batalla participaron soldados bolivianos, colombianos y peruanos.

Es de destacar, respecto al tema, que si bien en Perú no se representó ninguna pieza sobre la rebelión de Túpac Amaru, en Argentina se representó la pieza *Túpac Amaru*, escrita por el patriota Ambrosio Morante. No obstante, en dicha pieza se alteran los hechos históricos para darle un final feliz y brindar un mensaje de conciliación con España. En dicho final, Túpac Amaru perdona a sus enemigos y proclama:

> …compañeros¡
> hagamos ver a cuantos nos
> desagradan, lo que pueden
> los sudamericanos cuando
> la libertad sus brazos arma….
> Marchemos al combate,
> a las victorias, a derrocar la
> prepotencia hispana…..[83]

Esta obra tiene un mensaje liberal sudamericanista, y es significativo que los indígenas y mestizos son representados. Por otro lado, en Chile se presentó otra pieza sobre Túpac Amaru, de otro argentino, Crisóstomo Laninfur, *Revolución de Túpac Amaru*. ¿Por qué este tema no se presentó en el Perú, donde se llevó a cabo dicho movimiento? Argentina y Chile, al carecer de tradiciones de grandes rebeliones contra España se apropiaron del suceso, cuya repercusión abarcó el área andina, como un hecho histórico de la emancipación americana.

Recordemos que en los inicios de las repúblicas americanas predominaba un

[82] Esta obra se pone en escena en un momento de tensión política: Salaverry se había sublevado en Arequipa en noviembre. Orbegoso, presidente del Perú, ante la imposibilidad de luchar contra sus diversos enemigos, siendo el principal Salaverry, buscó acercarse a Santa Cruz, presidente de Bolivia, y cercano a Bolívar. Esto llevó a la conformación de la Confederación, aunque Santa Cruz jugaba sus propias cartas.
[83] Citado en UGARTE, G. *El Túpac Amaru de Morante*.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

nacionalismo menos local, y más sudamericanista. Por consiguiente, la rebelión de Túpac Amaru era vista como sudamericana y no específicamente peruana. El problema en el Perú era el trauma y temor a los indígenas que aún suscitaba dicha rebelión, entre las elites criollas, a cargo de la dirección del país. Para ellas, no cabía reivindicar la revolución de Túpac Amaru como un hecho clave o heroico a exaltar en la identidad histórica peruana del proceso de la independencia.

4.3. El virreinato como tema teatral

Los temas predominantes en las primeras décadas del Perú Républicano, en teatro, fueron la Conquista y el inicio del virreinato. De las cinco piezas citadas, cuatro están inspiradas en esa época. *La Conquista del Perú o Muerte del Inca Atahualpa* y *La Virgen del Sol y el triunfo de la naturaleza* corresponden al tema de la conquista.[84] Ambos fueron escritos por el chileno Concha, considerado ciudadano peruano, pues *El Mercurio Peruano* señalaba como autor "*al ciudadano Concha"*, sin llamarlo chileno[85]. Primer dramaturgo del Perú independiente, también fue autor de *Los patriotas, en la noche feliz*, primera obra peruana. Solo se sabe que nació en Chile en 1808, de origen aristocrático español, y que falleció en España en 1866. Se ignora cómo llegó a Lima, y su integración a la causa patriota. Quizás vino con el ejército de San Martín.

Ugarte señala que decenas de publicaciones en diarios limeños acreditan a Concha como uno de los pocos dramaturgos de la época, y de los más prolíficos, *"*ardoroso patriota que en piezas y odas teatrales así como en artículos periodísticos firmados con las iniciales M.C, celebraba constantemente los más grandes sucesos cívicos peruanos y americanos"[86]. Se consideraba ciudadano americano[87], y además de periodista, fue uno

[84] No existe el texto de *La Virgen del Sol*, pero *El Mercurio peruano* en una brevísima mención señala que el drama se desarrolla en Quito "en el reinado de Atahualpa". Por tanto, trataba el tema de la Conquista y el último inca. *El Mercurio peruano*, Lima, 27 de noviembre de 1828.

[85] *Mercurio peruano*, 28 de noviembre de 1828. Esto puede hacer referencia a que a todos los americanos en los primeros años se les consideraba ciudadanos, sin distinción de nacionalidad. Por otro lado, hay que señalar que en los primeros años de existencia republicana el nacionalismo va a ser más americanista que local.

[86] UGARTE, G. *El Perú y Chile a través del teatro.* Lima, Teatro universitario de San Marcos, febrero de 1984, p. 16.

[87] En una carta del 29 de diciembre de 1830 en el periódico limeño *Miscelánea*, contestando los ataques del inglés Thomas Lance a su nacionalidad chilena, Concha señaló que ser chileno era su mejor blasón, y

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

de los más grandes animadores de la vida teatral limeña[88]. Aunque no conocemos su filiación, aunque como todo patriota de la época, es de suponer que era liberal ilustrado y de imaginario histórico americanista; aunque también podemos suponer que el haber vivido muchos años en Lima lo haya llevado a identificarse con las elites limeñas.

La importancia de las piezas señaladas radica en que son los primeros dramas históricos peruanos, y representan el tema de la conquista, en el cual se veían los dos mundos conformantes de la identidad: el inca y el hispano. Ello también se observa en las obras de tema virreinal como *La Elmira Americana*, donde los personajes son Tello, virrey del Perú, y Elmira, joven descendiente de los incas[89]. Asimismo, *Blasco Núñez de Vela,* de Segura, aunque no existe texto, es muy probable que haga referencia al incanato o sus descendientes. En general, todas las obras históricas o que representaban el pasado peruano buscaban desligarse de un pasado colonial que no se podía exaltar abiertamente en la construcción de la identidad peruana inicial, y sin embargo tampoco se podía obviar. Es la razón por la cual no se atacó al rey de España, ya sea en las obras de tema virreinal como *La Elmira Americana*, donde la crítica estaba dirigida hacia el virrey, o en obras de tema de la conquista como *La conquista del Perú*[90], primer drama histórico representado en Lima, catalogado como tragedia.

La obra muestra la conquista llena de excesos por parte de los españoles. Sin embargo, esos aspectos condenables no alcanzan a Pizarro –que condena a sus preopios hombres- ni al rey de España -que ignora las brutalidades de la conquista, o las hubiera desaprobado. Ejemplo de ello, es cuando Pizarro se opone a la muerte de Atahualpa, pedida por Riquelme y Almagro: Pizarro tiene sentido ético y de justicia, quitándosele el papel de ambicioso que posteriormente se le atribuiría: "Insaciable sed de oro tienen, a mí solo me compensa la gloria". El cura Valverde es también negativo. En un diálogo, Almagro dice:

concluía con un verso: *Pero, aunque en Chile Nací, También me nombro peruano, Soy colombiano y porteño, brasileño y Mejicano, boliviano, Cisplatino, Y en fin Centroamericano. Pero no soy chapetón contrario a vuestra opinión*. UGARTE, G. *El Perú y Chile a través del teatro*, p, 16.

[88] UGARTE, G. *El Perú y Chile a través del teatro*, p, 16.

[89] *Mercurio peruano*, Lima, 11 de agosto de 1828.

[90] CONCHA. M. S. *La Conquista del Perú y Muerte del Inca Atahualpa*. *Tragedia en cinco actos, escrita en Lima,* 1826. El texto, una copia del manuscrito, no tiene número de páginas.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

"Si el inca va a España, será honrado, y con su riqueza ganará al rey y al Consejo, sabrán de las crueldades, seremos deshonrados si no damos muerte a este rey".[91]

En resumen, la conquista es un proceso cruel de malos españoles, con excepciones. El rey es excluido. Pizarro, fundador de Lima, representa el legado de nobleza heredado por los americanos. Hay que recordar que, en Lima en el siglo XIX siguen viviendo muchos españoles o personas de ascendencia española. Había que rescatar un personaje afín a los criollos. La obra termina con las palabras indignadas de Pizarro ante la ejecución de Atahualpa: "*Bárbaros, cobardes, un regicidio contra un rey benigno, su sangre clama venganza, yo lo Vengaré. Ninguno gozará del fruto infame de la conquista".*

De esta manera el tema de la conquista era útil, para mostrar el lado negativo de la dominación española, y para destacar las virtudes de lo hispano. Si bien en el periodo en que se representó se buscaba marcar una distancia de España y justificar la independencia, la ruptura no podría ser total: esta obra se representó el 12 de octubre de 1828[92], aniversario del "Descubrimiento de América".

Veamos el lado indígena ¿Cómo se representó al incanato en dicha pieza? El Inca es mostrado como fatalista y derrotado. Los incas pese a ser una gran civilización, sucumben ante los españoles, y son representados como un pueblo derrotado. Es importante el hecho de que es la primera obra teatral del Perú Republicano en utilizar argumentos luego muy repetidos en todas las obras referidas al tema de la conquista durante el siglo XIX e inicios del XX: El Inca fatalista, el rol negativo de Valverde, la crueldad de Riquelme y Almagro; y el papel justo de Pizarro. Sin embargo, en esta pieza a diferencia de las posteriores, se exacerban más la crueldad y nulas virtudes de los malos españoles[93].

Podríamos inferir que Pizarro y Atahualpa representaban las raíces de la identidad peruana. Ya en 1828, cuando se representa esta obra, había pasado la coyuntura decisiva de la independencia en la que los liberales separatistas de Lima se fijen en lo inca para

[91] CONCHA, M.S. *La Conquista del Perú y Muerte del Inca Atahualpa*.
[92] *El Mercurio Peruano*, N° 349, 11 de octubre de 1828.
[93] Las piezas que veremos, del siglo XIX e inicios del XX, tienen una imagen más positiva de los españoles, a excepción de Valverde: hombres "duros" y crueles, pero caballerosos y valientes; lo cual no se menciona en esta pieza, exceptuando a Pizarro. Pero la iglesia cumple un papel nefasto en todas las piezas teatrales, y el cura Valverde es responsable de los excesos de la conquista. Esto sería producto de la ideología liberal de sus autores.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

crear una tradición no española; recurso urgente de "sabor Garcilasiano al considerar a los incas gobernantes de un país extraordinario que entra en decadencia desde la llegada de los españoles", pero que era solo coyuntural, pues "los criollos peruanos, sobre todo los residentes en Lima, no se atreven a sustentarse en la tradición andina"[94]. Si bien había pasado la coyuntura en mención, aún se mantenía la fijación por los liberales en la tradición incaica. Ahora predomina la tradición hispana, aunque es 1826. En el cuarto acto de la obra hubo yaravíes sobre la muerte del inca:

> Españoles si sois hombres
> Y si tenéis relijion [sic]
> Volvednos nuestro monarca
> Consolad nuestra aflicción

Entonces, desde los inicios de nuestra vida Repúblicana se representaron yaravíes. Aunque no tenemos referencias a la reacción del público ante la obra y ante los yaravíes, todo apunta a que estos aún no eran objeto de rechazo por parte de las élites limeñas, rechazo que sí se daría entre las élites, aunque no de manera homogénea conforme avanzara el siglo XIX. Algo significativo es que al parecer la pieza solo se representó una vez.

Por otro lado, en la obra una sola vez se usa la palabra *Nación*, y con mayúscula, en el acto 2. Se refiere solo a la Nación española: Pizarro llega donde Almagro, y éste le dice que hay que vigilar, no confiar mientras no muera el rey usurpador.

> Pizarro: ¿Será justa una muerte a un rey que nos ha dado todo?, ¿cuáles son sus delitos? ¿Quién nos ha hecho jueces de los Reyes?
>
> Almagro: a un bárbaro jamás se guardan fueros: al interés de la Nación y al nuestro conviene aniquilarlo.

Por nación en esta escena se hace referencia a la connotación territorial de reino. Aún no hay una identificación de las raíces históricas de la nación peruana, pues las palabras "peruano" o "Perú" no son mencionadas. En el diálogo mostrado, se ve la postura del autor frente a lo que serían las guerras civiles, al caracterizar a Almagro como un

[94] QUIROZ, *De la Patria a la Nación*. p 371.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

personaje negativo, y a Pizarro como alguien con escrúpulos, ética y amistoso frente a los indígenas. No se usan en ningún momento los términos 'patria' o 'pueblo'. Pero sí "Imperio" para referirse al tiempo de los incas. Como hecho adicional, se señala a Pachacamac como principal deidad inca.

Un caso especial es *Elmira Americana o los peruanos,* adaptación libre de la tragedia *Alzira* de Voltaire, por un autor español[95]. Esta pieza fue representada el 28 de julio de 1828 como "función patriótica" por Fiestas Patrias, donde se celebraba la independencia, pero había sido escrita por un español[96]. Que se representara en el aniversario patrio significa que era considerada patriótica y símbolo de la construcción de la incipiente peruanidad. En la pieza teatral si bien hay una crítica a los excesos españoles, son minimizados en comparación con la versión original de Voltaire y las versiones españolas del siglo XVIII. En realidad, resulta ser una apología de la cultura española y la religión católica. Esto quizás se deba a que, durante el gobierno de La Mar, en que se representó la pieza, se establece formalmente al catolicismo como la religión oficial del Perú.

En esta obra Álvaro Guzmán deja el cargo de gobernador del Perú a su hijo Tello Guzmán. Los indios han sido derrotados por ambos, y su líder guerrero Macoya, aparentemente muerto, ha huido. El Cacique Mozoco acepta la dominación española para salvar a su pueblo, pero no implica que viva en servidumbre. Tello ama a la hija de Mozoco, Elmira, prometida con Macoya. Mozoco acepta entregar a su hija en matrimonio a Tello para lograr la armonía entre españoles e indios y evitar la servidumbre de su pueblo. El viejo Álvaro, hombre justo, padre de Tello, está complacido con el matrimonio y aconseja a su hijo que sea como un padre con los indios. Él en un principio se muestra reticente, pero accede en liberar a los indios, y señala que siempre había seguido los consejos de su padre. Macoya se entera que Mozoco va a dar en matrimonio a su hija, lo busca y le increpa su

[95] Esta tragedia se representó desde el siglo XVIII en España. Hubo varias versiones. La que se presentó en Lima se tituló *Elmira o la Americana, tragedia en cinco actos,* Valencia, Imprenta Domingo y Mompié, 1820. Todo el texto coincide con los comentarios del *Mercurio Peruano*, n° 300, 11 de agosto de 1828. En el texto no se consigna el autor. Moratín se la atribuyó a Antonio Valladares. "Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta la época presente (1825)" en *Obras de Nicolás y Leandro Fernández de Moratín*, II, Madrid, Atlas, 1944, p. 331. Señala que hubo varias versiones atribuidas a Pisón, Calzada y Beltrán. Véase FERNÁNDEZ y VALLEJO. *América en el Teatro español del Siglo XVIII*, en revista de estudios teatrales, N° 6 y 7, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1995.

[96] En la obra no hay ningún personaje histórico, pero por el año que se presentó a inicios de la República, y por la temática, la hemos considerado en el rubro de "Históricas".

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

actitud, pero el cacique le señala que por el bien de su pueblo y de su hija, no interfiera. Ella piensa que Macoya estaba muerto, luego se entera que estaba vivo, pero accede al matrimonio para complacer a su padre, ocultándole a Tello la verdad. Cuando se celebraba el matrimonio veinte mil guerreros de Macoya atacan Lima. La orden de Macoya era de matar a todos, menos al viejo Álvaro y al jefe indio. Supuestamente el matrimonio se celebraba en una parte alta de la ciudad. En el momento del matrimonio, sale Macoya e intenta matar a Tello, pero se interpone Elmira, y Macoya es capturado. Tello sale con un grupo de soldados españoles y se enfrentan a los indios atacantes, a los cuales se les había unido los indios de la plaza de Lima; Tello y sus soldados derrotan a los indígenas. Tello juzga a Macoya y lo condena al suplicio, el viejo Álvaro le pide benevolencia a su hijo. Tello dice que la sentencia está escrita en un papel. Vargas, capitán español, lee la sentencia y esta decía: "Perdono a Macoya y quiero que sea esposo de Elmira". Macoya, liberado de sus cadenas busca a Tello, pidiéndole una explicación por tan noble acto, y este le señala que es gracias a Dios, que él ha logrado vencer sus celos, su ira. Macoya abraza la religión cristiana. Tello le dice a Elmira que ella decida con quién se va a casar. Esta se decide por Tello.

En la obra la conquista se muestra como llena de excesos, se justifica el odio de los indígenas, pero también hay españoles virtuosos: los Tello son conscientes que se debe tratar bien a los indios, con actitud paternalista. Los indios aparecen como inferiores a los españoles El cacique Mozoco comete el error de ocultarle a su hija y a Tello que Macoya estaba vivo. Representa al indio pacifista, pero realista, que entiende que nada se puede hacer contra la superioridad española. Algunos indios son mostrados con actitudes no caballerosas, como Macoya, pero al mismo tiempo es mostrado como un hombre orgulloso. Pero es claro en la obra que los españoles tienen mayor jerarquía moral. Esto se observa en la última parte de la tragedia, en donde gracias a la religión Tello muestra su nobleza y termina por convertir al cristianismo a Macoya. El mensaje final es que es beneficiosa la "protección" española. Dice Macoya, tras convertirse:

> Tu amigo, tu hermano, tu siervo soy
> goza de la ventura que te ha dado
> tu bien obrar: en tanto yo vuelvo
> a pregonar tus ínclitas hazañas
> a traer a tu mando nuevos pueblos

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

y al dar a conocer a ese indio rudo
la verdad de ese Dios de adoro y creo[97]

Así, la misión de la conquista y el gobierno de las tierras peruanas por los españoles es la propagación de la fe cristiana, como lo deja entrever Álvaro: "*A propagar la religión cristiana hemos venido / A sacar del error augustos pueblos Y a labrar su razón hemos venido"*[98]. Los pueblos indígenas han sido gobernados por grandes "Augustos", como dice Álvaro, pero de religión errada. No obstante, se entrevé una ligera mea culpa, como lo señala el viejo Álvaro al decir:

¿Y para conseguirlo nos valdremos
del robo, la opresión y la violencia?
Tello libera a los indios, con las siguientes palabras:
…no más dolor, cambiad el triste ceño
por aire de placer y confianza
respirad: y jamás en este suelo
Ay de pesar ni de opresión se escuche
himnos de libertad y de contento
resuenen solo; y para siempre
El indio y el español en vínculos estrechos
De paz y amistad unidos queden[99]

Las últimas palabras contienen el mensaje principal: el matrimonio y la armonía final de la que surge una nueva nación, bajo la dirección de una cultura superior.

¿Por qué una obra con las características señaladas se mostró como patriótica y se representó en el aniversario patrio? Porque se mostraba una identidad nacional que no era ajena al espectador, pues hundía sus raíces en el incanato y en lo hispánico. Los españoles estaban en una escala superior, se justificaba la conquista, los indios son considerados peruanos, y la palabra Patria aparece mencionada en referencia a las tierras o al pueblo del cacique o para referirse a la patria de Tello, que no era España sino Lima. Veamos las emotivas palabras de Álvaro, después que Tello derrota a los indios:

¡Todo por tu valor y por tu patria

[97] *Elmira o la Americana*, pp. 78-79.
[98] *Elmira o la Americana*, p, 10.
[99] Id., p, 11.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

dejaste las delicias del himeneo
en el seno nupcial te preparaba
por correr a salvar a tu amado pueblo [100]

Entonces vemos que hay unión de dos patrias: el territorio indígena y la ciudad. Esto debió agradar mucho a las elites limeñas, pues Lima era revindicada como la patria de los españoles en territorio peruano y como capital. La pieza termina con la unión de la hija del antiguo gobernante, con el nuevo gobernante[101]. Con ello, consideramos que no era homogénea la tendencia a rechazar lo español en los primeros tiempos del Perú independiente. Al final del texto, los indios que buscaban el enfrentamiento con los españoles terminan por aceptar su dominio, convencidos de la justicia del gobierno español. La patria equivale al territorio y al pueblo, sin usar el término nación. Por ello, en unos años en que no existía una historiografía de la historia peruana, y menos acceso de todos los limeños a la educación, la historia de la pieza representada el 28 de julio de 1828, debe haber parecido verosímil al público, calando en su imaginario. Es importante insistir en que el protagonismo lo tiene Lima, no Cusco.

No obstante, la obra fue satirizada en *El Mercurio Peruano* en su calidad y coherencia, pero no por la manera en que mostraba a españoles e indígenas. Ni se criticaba que el autor fuese español. El cronista anónimo se sorprende que el público pidiera repetir la obra: "…primorosa tragedia que por la misericordia del señor se ha repetido, a petición de gente toda facultada tanto como el que más, para gritar en destemplada y graznadora voz"[102]. Por tanto, la obra parece haber gustado al público de Lima, por su mensaje, las acciones y el final feliz, aspecto que sorprende puesto que fue presentada como una tragedia.

Veamos en el siguiente capítulo las nuevas condiciones sociopolíticas en que se desarrolló la siguiente etapa del drama histórico, de auge innegable.

[100] Ibid., p, 68.
[101] En la pieza los indios son llamados *peruanos*, lo que implicaba identificar el pasado hispano e indígena como "lo peruano".
[102] *El Mercurio Peruano*, N° 300, 11 de agosto de 1828.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Capítulo 5

La modernización "nacional" y la Era del Guano

En este capítulo desarrollamos el contexto general de la nueva etapa histórica peruana, la era de la prosperidad falaz que se desarrolló desde 1848 hasta la década de 1860[103]. Comenzamos con el significado de la llegada al poder de Ramón Castilla. Esto nos permitirá introducirnos en las características e impacto del proyecto modernizador castillista en la sociedad y la cultura. En lo que respecta a este último punto, nos centraremos en cómo se expresa la modernidad en el teatro, así como sus características. El trazar los rasgos y la situación del teatro de aquella época es esencial para comprender el fenómeno del auge de los dramas históricos.

Finalmente daremos algunas pinceladas sobre la situación de los estudios históricos o producción historiográfica de la época, que nos remitirá a responder: ¿Hasta qué punto serían efectivos estos avances "historiográficos" y educativos en la formación de una identidad e imaginario histórico entre la población limeña?

5.1. Ramón Castilla y el inicio del proyecto modernizador

En el Perú, tras la independencia, se inicia el proceso de construcción de la nación, donde intervinieron el Estado, los intelectuales y la sociedad civil. Sin embargo, durante las primeras décadas de vida Republicana, este proceso no se había desarrollado por la gran inestabilidad provocada por los conflictos internos entre los diversos caudillos militares, generando inestabilidad institucional. Finalmente, tras una década de guerras

[103] El periodo de exportación del guano, fertilizante enviado a Europa para el nuevo tipo de agricultura intensiva fruto de la revolución industrial, fue llamado por Basadre "la Prosperidad Falaz", de 1842 a 1866, donde "la enorme riqueza de la exportación de guano, mal administrada, provocó el desarrollo rentista y desigual del país". BASADRE, op.cit., T. V, p 122. Hunt llamó al periodo 1850-1878 "la Edad madura del guano". HUNT, Shane. "Guano y crecimiento en el Perú del siglo XIX". En: *HISLA*, IV. Lima, 1984: 37

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

civiles, en 1844, en la batalla de Carmen Alto, Castilla vence a Vivanco y ocupa Lima, reestableciendo todos los poderes constitucionales. Tras vencer en las elecciones, que él mismo había convocado, asume la presidencia en 1845. Para Basadre, el Castilla que asume el poder es símbolo de la transición del caudillo rústico, personalista que no tiene reparos en actuar al margen de la ley, hacia el caudillo-dictador que ahora necesita un marco legal para "legitimarse" en el poder[104]. Sin embargo, al margen de su postura política, Castilla inició una era de relativa estabilidad institucional que duraría hasta el estallido de la Guerra del Pacífico en 1879[105].

La estabilidad política vino acompañada de la económica, producto del "boom del guano"[106]. El periodo de auge de la exportación del guano, fertilizante enviado a Europa para el nuevo tipo de agricultura intensiva producto de la revolución industrial, fue llamado por Basadre "la Prosperidad Falaz", referido al periodo de 1842 a 1866 en el cual "la enorme riqueza de la exportación de guano, mal administrada, provocó el desarrollo rentista y desigual del país"[107]. Hunt llamó al periodo de 1850 a 1878 la *Edad madura* del guano, señalando que el pico más alto de las exportaciones fue en 1854, llegando a ser el guano el 73% del total de las exportaciones. El promedio para 1850-1856 fue del 57%. Las exportaciones continuaron creciendo en 1860-1870[108].

Fue la riqueza del guano el factor esencial que permitió la estabilidad política del país. Anteriormente los caudillos no podían mantenerse en el poder, al no tener recursos suficientes para derrotar a sus opositores, satisfacer a sus partidarios ni crear una red de clientelaje. Orrego opina que con el dinero del guano, Castilla no solo podía mantenerse

[104] Para Basadre, recién con Castilla un caudillo militar se somete a un proceso electoral, convoca a un congreso, tolera cierta oposición en la prensa y permite fiscalización. Pero a pesar de ese "maquillaje legal" no deja de ser autoritario, construyendo un engranaje "patrimonial" para su clientela política. BASADRE, op.cit. p 140.

[105] Hubo conflictos internos y externos, pero en comparación con el periodo del caudillaje militar, fue de relativa calma, excepto un conflicto contra Echenique en 1854-1855, y una breve guerra contra Ecuador de 1860. Después de Castilla hubo turbulencias políticas como el intento de golpe de estado de los hermanos Gutiérrez y violencia urbana.

[106] La llegada al poder de Castilla en 1845 coincide con el aumento de la comercialización del guano, que empezó a cobrar importancia desde 1840 por la necesidad de las economías europeas de estimular sus agotados campos de cultivo durante la primera Revolución industrial. El Perú se convirtió en el primer exportador mundial de guano.

[107] BASADRE, op.cit., V, p 122.

[108] HUNT, op.cit., p 37.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

en el poder sino iniciar una política de ordenamiento nacional; por ello declaró la amnistía política, ordenó la hacienda pública con el primer presupuesto de la República (1846-1847), e iniciando el pago de la deuda interna y externa, lo que significaba la apertura del crédito exterior al Perú[109].

Este ordenamiento nacional implicó que asumiera un proyecto modernizador que sería continuado por Echenique y se mantendría durante la Era del Guano; ello significó un impulso al capitalismo, porque la comercialización del guano permitió un cierto reacomodo de clases: la construcción de los cimientos de capital comercial y bancario generó una incipiente clase capitalista, "una burguesía, confundida y enlazada en su origen y su estructura con la aristocracia, formada con los sucesores de encomenderos y terratenientes de la colonia, pero obligada por su función a adoptar los principios de la economía y la política liberales[110].

Esto significó una cierta restructuración de la clase dirigente[111]. El dinero del guano permitió a su vez el surgimiento o expansión de la clase media, sobre todo urbana: los empleados del Estado, surgidos de la administración pública, y la burocracia militar[112]. Junto a ello apareció una ideología de modernización estatal, pero la tradición aristocrática y el manejo colonial del Estado eran tan fuertes que, aunque las clases medias se identificaron con el liberalismo, siempre hubo factores opuestos: predominio de ideas patrimoniales, poca articulación del país, conflictos acallados por el ingreso del guano, y choques caudillistas.

---

[109] ORREGO, Juan Luis. "La República Oligárquica (1850-1950)", en *Historia del Perú Lexus*. Madrid, Lexus, 2000. p, 833.

[110] MARIÁTEGUI, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Amauta, 1996 [1928], p. 22. El origen de un parte de esta burguesía se encontraba entre los extranjeros que comenzaron a llegar a inicios de la república. Hubo comerciantes sin apellidos tradicionales, y la plutocracia guanera, rentista y parasitaria, no era homogénea: hubo algunos con espíritu capitalista de empresa, pero no tardaron en vincularse a la aristocracia tradicional.

[111] La clase dirigente de comerciantes, clérigos, militares, antiguos aristócratas y sobre todo burócratas solo puede ser llamada burguesa en tanto se adhiere a formas usualmente asociadas a la burguesía europea. MAJLUF, Natalia. *Escultura y espacio público. Lima 1850-1879*. Documento de Trabajo 67. Lima, IEP, 1994, p 17. Dentro del grupo dirigente, la cabeza era la oligarquía o "burguesía". Detrás, los "burócratas" con altos cargos estatales.

[112] El dinero del guano se empleó principalmente en la expansión de la burocracia civil y militar. CONTRERAS, Carlos y Marcos CUETO. *Historia del Perú Contemporáneo*. Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2000, p 132.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Hay que añadir a lo descrito la personalidad de Castilla, la estabilidad política y cierto desarrollo de una "burguesía" como elementos que permitieron (aunque no eficientemente) crear las condiciones para un primer impulso al desarrollo del capitalismo en el Perú[113]. Así se comienza a desarrollar el proceso de construcción del Estado-nación vinculado a un proyecto modernizador[114].

Esto implicaba que el Perú siguiera el camino de la modernidad, como las naciones occidentales, pero estaba lejos de Europa, con las supervivencias de sus estructuras económico-sociales y mentales. La modernización significó el inicio de transformaciones urbanas en las principales ciudades, y solo fue visible en Lima con los medios de transporte: el primer ferrocarril Lima-Callao (1851), luego el Lima-Chorrillos, el telégrafo Lima-Callao y la adquisición del primer barco a vapor, el "Rímac"; el alumbrado a gas, los servicios de agua y desagüe; se moderniza el Ejército y la Fuerza Naval; y el crecimiento demográfico en Lima que exigió demoler las murallas durante el gobierno de Balta (1868). Durante la década del sesenta, con Balta se impulsó una política ferrocarrilera, pero no se logró un desarrollo de un mercado interno, ni una industrialización efectiva del país, pues el eje de la riqueza siguió siendo la exportación de materias primas, sobre todo guano. La modernización en el transporte y comunicaciones, se hacía porque estaba destinada a satisfacer el mercado externo. Por eso, los ferrocarriles más que comunicar a la población del país conectaban puntos estratégicos según las necesidades de una economía de exportación.

5. 2. Cultura, nación y modernización

El proyecto castillista significó el paso de una "nación cívica" a una "nación civilizada", lo que implicaba excluir todo lo no "civilizado"[115]. Lo civilizado era lo urbano occidental,

[113] Dicho impulso capitalista no llegó a cumplirse por el peso de las relaciones precapitalistas, las diferencias entre las elites, y los vínculos de los caciques locales con gente vinculada al Estado.

[114] Un problema medular del proyecto modernizador es que no buscó acabar con las estructuras socioeconómicas heredadas, lo que no logró ni siquiera Leguía en el siglo XX. Esta dificultad fue mayor en el Perú que en el resto del continente.

[115] Desde 1810 hasta la salida de Bolívar, predominó la idea de "nación cívica de ciudadanos" que incluía a todos los habitantes del territorio; con el caudillaje militar, la inestabilidad solo permitió un tipo de nación excluyente, que creemos se acentuó al ser derrotada la Confederación Perú-boliviana (1839). Y solo se aplicó a partir del gobierno de Castilla. Sobre "Nación cívica", "nación civilizadora", y las dinámicas y

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

en sistemas políticos, ideas, hábitos o cultura. Lima devino en el centro hegemónico del proceso de modernización iniciado a fines de la década del cuarenta. Esto se debe a tres razones: Lima fue eje del poder español; se impuso su hegemonía sobre el interior del país tras el triunfo de Castilla, tras décadas de luchas internas[116]; y los ingresos del guano permitieron que Lima se afiance como sede de los grupos dirigentes del país. Aquello implicaba una renovación, pero centralista, al tener a Lima como eje[117].

El proyecto modernizador, en el plano cultural se vinculaba a los lazos más estrechos entre el Perú y el mercado mundial, a través de los cuales llegó la cultura europea occidental. Se buscaba "incorporar el país al carro de la cultura universal"[118]. No obstante, esto no quiere decir que se adoptara literalmente la cultura Europea: se preservaron algunos elementos de la identidad criolla, pero despojados de su fuerza popular "en un marco hegemónico de asimilación de los patrones de la cultura europea"; a manera de ejemplo, los intelectuales limeños asimilaron el positivismo y el romanticismo en su retórica, pero aminorando la crítica al cristianismo[119].

Exhibir algunos elementos de la cultura europea (sobre todo francesa) entre los sectores acomodados, se volvió prestigioso. El pequeño mundo de las elites limeñas "se afrancesó". Hablar francés, imitar su etiqueta y vestirse según la moda gala se vuelve un referente, sin dejar de lado la cultura anglosajona, pues Inglaterra era la primera potencia industrial y colonialista. Las vestimentas coloniales empezaron a ser cambiadas. En los varones de sectores altos se empieza a usar el gorro de copa, trajes ingleses y franceses.

---

dicotomías de la nación en el imaginario americano, QUIJADA, Mónica. *¿Qué nación? dinámicas y dicotomías en el imaginario hispanoamericano*. En: ANNINO y GUERRA (eds). *Inventando la Nación*, pp. 287-315.

[116] POOLE Deborah, *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de las imágenes.* Sur, Lima, 2000, p, 192. Contreras señala que la derrota de la Confederación por la alianza Trujillo-Lima-Santiago de Chile (contra Arequipa-Cuzco-La Paz) significó el triunfo del Perú costeño, norte y centro; y el inicio del aislacionismo de la Sierra-Sur, a pesar de la posterior construcción del Ferrocarril Lima-Mollendo. El aislamiento duró hasta el siglo XX. CONTRERAS, Carlos. Las claves del Periodo. En *Perú, 1830-1880, II. La Construcción Nacional*, Madrid, Fundación Mapfre y Santillana, 2014, p, 25-26. Dicha hegemonía se mantuvo en el civilismo.

[117] Lima simbolizaba el mundo civilizado, letrado, blanco y mestizo; y el interior del país, en el imaginario limeño, fue concebido como un mundo poblado por indios con solo un puñado de blancos o mestizos, un mundo semicivilizado; con la selva como una zona salvaje.

[118] UGARTE ELÉSPURU, op.cit. p. 240.

[119] VELÁSQUEZ, Marcel. "La Cultura", en *Perú. La construcción nacional. 1830-1880, tomo II*, MAPFRE y Taurus, Madrid, 2014, p, 284.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

En el caso de las mujeres, abandonan la saya y el manto por los vestidos, sombreros y trajes. Las ropas tradicionales coloniales son relegadas, hasta ser solo de las clases bajas.

Especialmente, el progreso significaba desterrar los hábitos "barbaros" opuestos a una nación civilizada. En espectáculos y costumbres significaba erradicar peleas de gallos, comparsas de moros y cristianos, y carnavales. Es también en estos tiempos en que empiezan las clases altas y medias a marcar una distancia (no estricta) con la cultura y los espacios populares[120]. Y las clases medias copian a las altas. Es probable que este fomento de la cultura burguesa haya influido en el desprecio mayor a la cultura indígena y a la popular urbana[121].

Como parte del proyecto modernizador, el Estado entendió que había que reformar la educación por su importancia en la formación de ciudadanos. Se siguió el modelo liberal francés, con el establecimiento (por primera vez) de las escuelas públicas a través de la promulgación de la Ley de Educación (1848). En 1850 se ejecuta el primer reglamento de instrucción pública a través del cual el Estado asumía el control de la educación. En 1855, durante el segundo mandato de Castilla, se dio el "Reglamento Liberal", apoyado por intelectuales liberales como Sebastián Lorente, director del Colegio Guadalupe. El objetivo era lograr una educación integral y moral. Se mantuvo la división tripartita de la educación: popular impartida en las escuelas, la media en los colegios (menores y mayores) y la especial en las universidades e institutos profesionales. Sin embargo, persistió la confusión, de origen colonial, en los estudios superiores en lo referente a los colegios mayores y universidades, pues no había entre ambos una frontera claramente definida.

[120] Esto no fue algo rígido, pues no hay una frontera clara entre cultura popular y cultura de elite. No obstante, era la tendencia o lo que se mostraba.

[121] En Lima ya había indígenas, afrodescendientes, chinos y sobre todo mestizos; pero el estatus era étnico; lo incivilizado se asociaba a las clases populares, y las clases altas y medias buscaron marcar distancia pese a que en la práctica no hubo una rígida separación. Cosamalón señala que "aunque legalmente el color de la piel estaba proscrito en la legislación Repúblicana, se reconstituyó basado esta vez en la ciencia, el honor, la riqueza o la cultura… Esto significa que los colores de la piel descritos como negros, indios mestizos y blancos tenían una relación bastante más estrecha con ubicaciones socioeconómicas precisas, en comparación con la época colonial, donde tal vinculación era menos evidente". COSAMALÓN, Jesús. Población y sociedad. En *Perú. La construcción nacional. 1830-1880, tomo II, MAPFRE y* Taurus, Madrid, 2014, II. p 232.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Es bajo el gobierno de Castilla que cobra nuevo brillo el Convictorio de San Carlos, dirigido por el sacerdote conservador Bartolomé Herrera, frente al Colegio Guadalupe del liberal Sebastián Lorente que pasa a ser del Estado. También se desarrolla el Colegio de la Independencia, dedicado a estudios de medicina, el cual formaba parte de la universidad de San Marcos. Estos centros de estudios van a ser sumamente importantes, pues de ellos salieron las elites culturales e intelectuales de los inicios de la Prosperidad falaz: Ricardo Palma, Benjamín Cisneros, Nicolás Corpancho, los hermanos Gálvez, etc. Sin embargo, no se buscó generar una educación inclusiva, pues no todos tenían acceso a ella, salvo los sectores altos y medios, pues era una educación costosa. Si bien es cierto que había becas, no creemos que hayan sido muchas.

El dinero del guano, la modernización del país y la política cultural de Castilla y sus sucesores conllevó a un desarrollo de las artes, letras y ciencias en el Perú. Debido al apoyo estatal, muchos científicos y artistas jóvenes nacidos tras la independencia lograron una gran producción intelectual que además proyectaba una imagen progresista del país[122].

Desde el punto de vista mental, las clases media y alta compartían la idea de que el Perú entraba a una nueva era de progreso, y que Lima era la vanguardia de la modernidad. Lima fue la vanguardia del esplendor y el boato en época colonial por ser el centro del poder español en América, y ahora por la prosperidad del guano. Como señaló Basadre, a partir del gobierno de Castilla se crea la ilusión de que el Perú pisaba el umbral de un mundo moderno antes lejano, una ilusión y un "aire de grandeza"[123] que se desplomaría con la guerra. Es en este contexto de bonanza, estabilidad y optimismo, que se produciría el auge del teatro histórico, como veremos en el siguiente capítulo. Finalmente, este

[122] Hay una lista casi interminable de ello. En pintura, Francisco Laso (1683-1868) y Luis Montero (1826-1869). La Generación Romántica recibió apoyo del Estado. Corpancho, Cisneros, Ricardo Palma. Rivero y Tschudi en 1852 publican *Antigüedades peruanas*, el primer libro de arqueología en el Perú. El multifacético Manuel Atanasio Fuentes editó su obra más conocida *Lima: apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*. Paris: 1867. Sebastián Lorente, director del colegio Guadalupe, publicó sus trabajos históricos. Órganos escritos como *La Revista de Lima* (1859-1863), de la intelectualidad limeña, combinaba historia, literatura, geografía y la modernidad, en artículos e ilustraciones, contribuyendo a construir un imaginario histórico.

[123] BASADRE, op. cit. II. DENEGRI, Francesca. *El abanico y la cigarrera. La primera generación de las mujeres ilustradas*. 1860-1895. Lima, IEP, 2004, p 70.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

proceso de modernización, con todas sus contradicciones o limitaciones, buscó impulsar una cultura nacional, que se expresará en las artes.

5.3. La edad de oro del teatro histórico

Hasta inicios de la década de 1840 la situación del teatro en Lima era complicada. Ejemplo de ello fueron las vicisitudes del actor Fedriani, que en 1841 ya no pudo seguir con sus representaciones teatrales simplemente por falta de público[124]. La causa era la inestabilidad del país debido a las continuas guerras civiles. Pero a fines de la década del cuarenta, esas vicisitudes se habían superado, por la estabilidad castillista, la prosperidad y la política modernizadora.

El teatro viviría entonces una época de esplendor, con una intensa actividad teatral, y la llegada de diversas compañías líricas y dramáticas con figuras de fama mundial gracias al barco a vapor, que agilizaba los viajes. Lima se volvió el bastión del arte lirico y cosmopolita del Pacífico. Las compañías de ópera eran

> …ventanas que se abrían sobre la vida casi aldeana de Lima para exhibir un mundo esplendoroso, palpitante en el gran espectáculo teatral, muy sonoro gracias al sortilegio de la orquesta, muy variado en sus escenarios y en los trajes de los artistas, con tenores gallardos y divas de melodiosa voz, espirituales, coquetas apasionadas o dolientes, aunque a veces estaban castigadas por el tiempo, exhibiéndose como vírgenes consumidas por el amor no obstante su obesidad[125].

No solamente fue la "Edad de Oro" del arte lírico, sino también del teatro peruano, por la cantidad de producción y representación de obras nacionales. Para entender el desarrollo teatral como consecuencia del contexto mencionado, y sus características, es necesario darle una mirada primero a las salas teatrales existentes y al nuevo reglamento de teatros de 1849.

Lima tenía en esos años dos teatros: El *Principal* y el *Variedades*, aunque luego este último cerró. *El Principal* se originó en el coliseo o corral de comedias construido en

[124] SANCHEZ. *La Literatura peruana*, T VI. p, 37.
[125] BASADRE, op. cit. VI, p. 179.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

1604. Tras el terremoto de 1746 quedó destruido y de sus ruinas se levantó uno nuevo en 1749 con el nombre de *Teatro de Lima*. Sin embargo, en 1850 tomó el nombre de *Principal* para reafirmar su posición frente al *Variedades*, en la calle Espaderos, recién estrenado. Según la *Geografía del Perú* de Paz Soldán (Paris, 1862) Moncloa indica que el *Principal* tenía capacidad para 1500 personas en tres filas de palcos, butacas, lunetas, ocultos y cazuelas; y alumbrado por 354 luces de gas[126]. Desde el punto de vista social fue el espacio de diversos grupos sociales, aunque el teatro se empezó a asociar desde la segunda mitad del siglo XIX como una diversión pública "culta" de clases altas y medias. No obstante las clases populares podían asistir, a cazuela y galería[127]. El presidente, ministros y altas autoridades acudían a esta sala, donde se representarían todos los dramas históricos de este periodo.

El Variedades ocupaba el local de la antigua caballeriza y paradero de coches para Callao y Chorrillos, construido en 1850 por el tenor Alejandro Tessiérer y por Carlos Zuderell para conciertos, e inaugurado con el nombre de "Salón lírico-dramático" o "sala de artes"; en 1851 se empezaron a dar representaciones dramáticas, siendo la primera compañía que actuó, la del actor Mateo O`Loghlin, y a partir de allí toma el nombre de "Teatro de Variedades". El telón y decoración eran obra del célebre pintor nacional Lazo. Tenía capacidad para 900 personas. Compitió duramente con el *Principal*, considerado Teatro de Comodidades, como para dar a entender al público que aquél no las ofrecía, por ser reducido y provisional. Pero se fusionaron las compañías de ambos teatros, y el *Variedades* pasó cerrado algunas temporadas, abriéndose sólo para dar bailes de máscaras o de fantasía, muy concurridos aún por el público serio que ocupaba los palcos. En este teatro no se representaron dramas históricos nacionales, pero lo hemos abordado para mostrar los espacios teatrales de Lima, que solo eran dos[128].

[126] MONCLOA, Manuel. *Diccionario Teatral del Perú*. Lima, Badiola y Berrio, 1907, pp, 120-121.
[127] DÁVALOS, Ricardo. El teatro Principal, en *Lima antaño*". Lima, 1913, p.102. Cantuarias, R. op. cit. p. 59. 'La Moqueta' era el nombre del lugar bajo los palcos laterales, pues al frente estaban los ocultos. A este sitio, separado del patio por una reja de madera, iba el pueblo. La cazuela la usaba la "gente decente" que no podía gastar en palcos o platea. MONCLOA, *Diccionario,* p. 103. Hay una confusión de términos. Para mediados del siglo XIX quizás aún se siguió utilizando el término *moqueta*, pero a cazuela solo iba la pequeña burguesía o las clases populares.
[128] MONCLOA, Manuel. *Diccionario*. p. 167.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

El *Reglamento de teatros de 1849* fue expresión del proyecto modernizador, del fortalecimiento del Estado y de la estabilidad política del país. Se caracterizó por una presencia y control del Estado, el centralismo limeño, el proteccionismo económico, fomento del teatro "culto", catolicismo, un mayor ordenamiento, nacionalismo y defensa del orden establecido.

La modernización en el teatro se expresó de diversas maneras. Una de ellas fue el fomento de los espectáculos cultos y desterrar los "incivilizados" tal como señalaba el artículo 45 que buscaba evitar "que se pervierta el gusto o se hastíe a los espectadores con piezas indignas de un pueblo civilizado"[129]. El drama y la ópera encajaban como civilizados. El nacionalismo se manifestaba en la siguiente disposición: *"Las piezas escritas en el país serán antepuestas a las extranjeras para su representación"*[130]. Con ello se buscaba apoyar piezas peruanas, y explica la gran cantidad de obras nacionales dadas en el presente marco temporal de estudios. Con dicha disposición las compañías teatrales compuestas por extranjeros, que buscaban evitar representaciones de las obras nacionales por el esfuerzo invertido, estaban obligados a ello. Este es un ejemplo claro de intervención estatal en el libre mercado teatral. También se necesitaba un permiso especial para construir otros locales teatrales.

Este apoyo al teatro nacional durante la Era del Guano explica la gran producción y representación de piezas nacionales, sobre todo del género dramático. La mayoría de ellas fue, como veremos, de drama histórico. El reglamento amparó los derechos de los autores nacionales. Hubo cuatro premios anuales para ellos, según la calificación de la Junta de Censura de la capital, con el fin de formar una galería dramática nacional, y esto explica los concursos durante las Fiestas Patrias a fines de la década de 1840 e inicio de la década de 1850. Su artículo 51 decía: "*Aquellos actores, cuyas obras formasen parte de la galería dramática nacional, y que, por su distinguible mérito, contribuyan a su crédito y esplendor, tendrán en los teatros billetes gratuitos de entrada y luneta*"[131].

El reglamento expresaba la voluntad del Estado por la protección de los artistas. Una junta directiva de tres personas nombradas por el Gobierno se encargó del régimen exterior e

[129] *El Peruano*, Lima, 1 de febrero de 1849.
[130] Ibíd.
[131] *El Peruano*, Lima ,1 de febrero de 1849.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

interno de los teatros, con poder para tratar con los empresarios y servir de árbitro en las diferencias con los artistas. Basadre señala que el reglamento dedicó un título especial a una caja de ahorros, inválidos y jubilados para asegurar una pensión a los artistas líricos o dramáticos que, siempre que hubiesen servido en el teatro de Lima por cinco años, fuesen ancianos o enfermos sin recursos; y se reordenó el horario: las representaciones debían comenzar a las siete de la noche de junio a noviembre, y a las siete y media entre diciembre y mayo[132]. Esto por razones de iluminación -con lámparas de aceite- según las estaciones del año. Los días de funciones eran los domingos y jueves, el resto para fiestas religiosas o cívicas, salvo arreglos especiales.

El control del Estado también se expresó en la censura, necesaria en un Estado como el castillista. Tauzin opina que la censura buscaba defender las bases de la vida social, tal como se indica en el artículo 18: *"La censura teatral tiene por objetivo principal celar que en los dramas y en otras piezas…no se falte el respeto que merece la religión del Estado, la moral y las buenas costumbres, el orden social constituido, la familia"*[133].

El marcado catolicismo y la moral de la época se expresa en el reglamento al prohibir teatralizar asuntos sacros, para evitar cualquier crítica anticlerical. Estaban prohibidas las funciones en el tiempo de la Cuaresma, hasta que en 1857 ellas fueron permitidas excepto viernes y miércoles y las semanas de Dolores y Santa. Se era muy estricto con no ofender a la religión en las obras teatrales[134]. Nadie podía entrar encubierto o embozado al teatro ni se debía dejar que aparecieran mujeres tapadas o disfrazadas en la parte exterior de los palcos, pues ellas podían ser tomadas como prostitutas.

El control del Estado, su intención de fomentar espectáculos con profesionalismo y el centralismo limeño se manifestaron en las condiciones para las compañías ambulantes, con el objetivo de acabar con su informalidad y buscar espectáculos de calidad. Esto se comprendía para el caso limeño donde había condiciones materiales para un espectáculo de calidad, pero no en provincias, donde poner condiciones de profesionalismo a los

[132] BASADRE, op.cit., p, 185
[133] TAUZIN, Isabelle. Los reglamentos de teatro en el Perú 1771-1898. Actas del IV Coloquio sobre el teatro hispánico, hispanoamericano y mexicano en Francia, Perpignan, 1998, p 348.
[134] BASADRE, op.cit., p, 185

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

comediantes ambulantes (que hacían los espectáculos teatrales) hubiera limitado o anulado[135].

Había además un interés por parte del Estado en defender los intereses del público con una estricta vigilancia de los precios de las localidades y los abonos. Este reglamento a pesar de la censura, era más liberal que conservador, pues daba muchas concesiones a la opinión del público. Además, si bien en la teoría había una censura, en la práctica los gobiernos fueron muy tolerantes con los dramas nacionales y sus filtraciones políticas, al igual que con las comedias.

Hubo un nuevo Reglamento en 1863, publicado en *El Peruano* el 20 de mayo, tres días después del fallecimiento del presidente Miguel de San Román, habiendo pasado el gobierno temporalmente al vicepresidente Diez Canseco. Fue el reglamento que más duración tuvo, hasta 1898. Se presentaba como necesario para proteger la moral del pueblo: "[conviene] ahora más que nunca que los espectáculos públicos estén sujetos a los más estrechos límites para impedir que la licencia vicie la educación del pueblo"[136]. En opinión de Tauzin podría ser que la amnistía concedida a los liberales fuera la causa de ese sentimiento de amenaza para los nuevos gobernantes[137].

También consideremos las manifestaciones de entusiasmo del público en los espectáculos, del agrado de Castilla. En el reglamento de 1849 el público podía influir en la contratación de los actores y en la repetición de escenas, pero en 1863 se dejó de priorizar y apoyar al elemento nacional y se alejó de su "estructura proteccionista". Las piezas nacionales ya no fueron antepuestas a las extranjeras, ni se apoyaban a los dramaturgos nacionales. ¿Por qué? Quizás se impuso finalmente el libre mercado en el negocio teatral, pues las piezas nacionales no eran tan rentables o "comerciales" como los éxitos extranjeros. Y tal vez al comenzar los primeros síntomas de la crisis, y los problemas que ya se avecinaban con España, el Estado ya no podía invertir en el teatro nacional y lo abandonó al libre mercado en beneficio de los empresarios. También se podría tratar de un ajuste o exigencia al proyecto de modernización extranjerizante donde

[135] Hubo protestas a través de la pluma en el interior del país frente a dicho reglamento, que fue resistido. SANCHEZ. *La Literatura peruana*, VI, p, 38.
[136] *El Peruano*, 20 de mayo de 1863.
[137] TAUZIN, Isabelle. *Los reglamentos de teatro en el Perú*, p, 351.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

se privilegiaba lo extranjero como 'culto', sobre lo nacional. Lo cierto es que desde que apareció ese reglamento empezó un declive del teatro nacional en términos cuantitativos y con ello el repertorio de los dramas históricos. Hay una relación de causa y efecto entre auge del teatro nacional y auge económico.

Pese a todo, hubo un genuino mundo teatral en Lima[138]. La urbe alcanza prestigio como plaza artística. La mayoría de conjuntos fueron europeos. Las compañías norteamericanas fueron esporádicas, la primera debutó en 1860. La segunda en 1861, la *Ethiopian Minstrels* de New York y California, de danzas y canciones afroamericanas, que regresó en 1871[139]. Luego desaparecieron, por la cercana guerra civil norteamericana. Aún no existía el "imperialismo cultural" norteamericano y no desviaron el gusto local por la zarzuela y opereta[140].

Hasta la mitad de la década de 1860 todo espectáculo teatral incluía una pieza principal ―comedia o drama―, un obligatorio intermedio de baile y un sainete final, que tomó el nombre afrancesado de "petipieza". ¿Cuál era la tendencia artística? El Romanticismo. Entre 1830 y 1855 predominó un repertorio de argumentos medievales: castillos, caballeros, damas, venganzas, maldiciones, ambiente gótico, hijos ilegítimos. Estaban de moda autores españoles como Hartzenbush, Ventura de la Vega, El duque de Rivas, Zorrilla, Larra; o franceses como Scribe, Malesville, Alejandro Dumas padre e hijo, etc. Ambiente que influenció en los dramaturgos desde 1840. Cantuarias indica que el público saturado por tanto drama gótico medieval, imitado por los dramaturgos locales, quedó fascinado por el drama romántico de Dumas *La dama de las camelias,* que llenó el *Principal* en 1857 cuando se transformó en la *Traviata* de Verdi. El éxito de ambas duró hasta 1900. En cambio, autores neoclásicos como Alfieri y Goldoni, populares desde 1824, desaparecen del repertorio del *Principal,* siendo sustituidos por españoles y franceses, favoritos de los limeños. La temporada de 1862, por ejemplo, contó con nuevas piezas como *Los amantes de Teruel*, *El beso de Judas, La canción de la tierra, Lazos de familia*, de Larra*; Una pecadora, Los lazos del vicios, El juicio de Dios,* de Romea*; El*

[138] No se busca la crónica detallada de la actividad teatral, solo una visión general de tendencias.
[139] CANTUARIAS, Ricardo. *Teatro y sociedad*, tesis de maestria en historia, PUCP, Lima, 2002, p, 26.
[140] CANTUARIAS, R. op.cit. p, 27.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Cid campeador, de Fernández y González*, El payaso, Los huérfanos de la caridad* y *Masanielo o la independencia de Nápoles,* de Gil Zárate[141].

El público limeño era aficionado al arte lírico. Estaban de moda las óperas de Verdi, y en 1850 se puso de moda la ópera cómica del teatro francés; su música era simple, clara y melódica y sus argumentos tenían naturalidad, pero no faltaba el acento poético, alusiones legendarias o históricas y contrastes dramáticos agudos que los acercaban al teatro romántico.[142] También atrajo mucho público la zarzuela grande española, que en América hispana extendió la influencia de la antigua metrópoli. La primera zarzuela en Lima fue *El valle de Andorra*, en octubre de 1856[143].

El mundo teatral era una expresión del lujo y optimismo reinante en aquella época entre las clases altas y medias de la era castillista. Un símbolo de ello es el pasaje narrado por Moncloa sobre el homenaje que le tributó Lima a la cantante lírica Biscaccianti en 1853:

> En la noche del 16 de mayo de ese año (1853), hizo el público de Lima una manifestación a la Biscaccianti como quizás no se haya visto otra. Desde las 7 de la noche estaba el portal de los escribamos invadido por la gente que quería a su salida del hotel Morins para el teatro. Un elegante coche particular tirado por cuatro soberbios caballos la esperaban; la banda de música del batallón Pichincha, ocho hombres con hachones encendidos, y, como hemos dicho, un gentío inusitado: más de dos mil personas dicen las crónicas, la acompañó hasta el teatro Principal, en medio de aplausos y vivas. En el teatro la ovación fue interminable. La Biscaccianti cantó esa noche Hernani. Dos castillos de fuegos artificiales se quemaron en la plazuela del teatro, uno al empezar y otro al concluir la función. Las bandas del Pichincha y la Artillería tocando diana, la acompañaron de regreso al hotel. Fue tal el número de ramos y coronas y aparatos florales conque la agasajaron esa noche sus

[141] Ibíd., pp, 53-55.

[142] BASADRE, op.cit., p. 183.

[143] La zarzuela grande tenía raigambre en el teatro clásico, pero incorporaba tipos y ritmos populares; reapareció en España en 1839 y tomó impulso en 1849. Más natural y sencilla que la ópera italiana, sin la frivolidad y sensualidad de la opereta francesa, fue una modalidad nacional a veces con raíces populares. Atravesó el Atlántico en 1854, llegó a La Habana y de ahí a Centroamérica, México y las costas del Pacífico. Lima la aplaudió en 1856. Según el escritor Eugenio Pereira en su muy documentada *Historia de la música en Chile*, llegó a Valparaíso en 1858, a Santiago en 1859, y a Buenos Aires en 1860. BASADRE, op.cit., p, 199.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

apasionados, que cada uno de los acompañantes tuvo que cargar tres o cuatro. El cochero, los lacayos, etc., eran comerciantes y personas conocidas[144].

Paralelamente a las representaciones líricas y dramáticas de obras extranjeras, se produjeron y representaron obras nacionales. La mayoría de dramas fueron escritos por la generación romanticista de los Bohemios[145]. No obstante, también hubo comedias costumbristas nacionales, en menor número. Destacan las de Segura *La espía*, estrenada en 1854, *Lances de Amancaes* puesta en escena en 1862, *Nadie me la pega, El resignado, El santo de Panchita* y la definitiva versión de *Ña Codeo* en 1856. Segura no estrenó más obras después de 1862[146]. ¿Por qué ese predominio de dramas sobre la comedia? La explicación es el proyecto modernizador. Se consideraba al drama como teatro culto sobre las comedias, además del comienzo de un real proceso de construcción de la nación vinculado a la modernidad, y al interés sobre el pasado de la nación.

Cornejo señala que el predominio costumbrista es consecuencia de la crisis de cambio producida por el paso de la colonia a la república, que afecta el conjunto de la vida social y produce nuevas costumbres y la desaparición o persistencia de las antiguas, y genera a la respuesta del escritor frente a esta pluralidad de usos sociales; coincidimos en que el fenómeno costumbrista refleja además otro fenómeno social significativo: "La presencia de las clases criollas emergentes a raíz de su participación decisiva en la emancipación: las obras costumbristas retratan sobre todo los usos o hábitos de las clases medias de los nuevos países"[147]. Sin bien el costumbrismo era el paso de colonia a república, para estos

[144] MONCLOA.*Diccionario*, pp. 30 y 31.

[145] Muchos poetas incursionaron en el drama en estos años: Ricardo Palma, Arnaldo Márquez, Nicolás Corpancho, Benjamín Cisneros, Carlos Augusto Salaverry, Pedro Paz Soldán. Véase PALMA, Ricardo. *La bohemia limeña de 1848 a 1860 (Confidencias literarias)*. Lima, Torres Aguirre, 1887.

[146] BASADRE, op.cit. p 196.

[147] Jorge Cornejo afirma que el costumbrismo buscaba dar al teatro un sabor local, aun imitando modelos españoles y franceses, y fue un medio de afirmar la nacionalidad: "El cuadro de costumbres viene a ser el medio de crítica y enfoque de la realidad nacional de estos nuevos países, la historia viva de una inmensa sociedad en formación. El Costumbrismo es un realismo de primer grado en el sentido de que es superficial y sólo capta lo más pintoresco, anecdótico y colorido del acontecer social de un pueblo. Así con estas limitaciones se da en el Perú. No obstante, su importancia es grande porque representa el primer esfuerzo por aprehender el rostro del Perú, exhibirlo como algo diferente y propio. El Costumbrismo Peruano como el latinoamericano se erige como una primera estación en el periodo de la búsqueda de la expresión nacional (diferente y autónoma) y por eso mismo como una contribución a la edificación de la identidad nacional". CORNEJO, Jorge. Desarrollo cultural espontaneo y políticas culturales: El caso de la literatura del Perú en el siglo XIX. En: *Cuadernos de Historia IX.* Lima, Facultad de CC. Humanas de la Universidad de Lima, 1989, p 13.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

años la república se había ya consolidado y quería construir su identidad nacional sobre algo más que costumbres locales; se necesitaba un pasado que sustente el tiempo presente, y en ello, el drama histórico era vital.

5.4. Construyendo el pasado de la Nación

Un elemento clave en el proceso de construcción de la nación es la búsqueda de un pasado que justifique el presente y un futuro prometedor, trabajo a cargo de las elites de clases medias y altas, relacionadas con los grupos que controlaban el Estado. Serían ellas las encargadas de "inventar la tradición" para lo cual se apela necesariamente al pasado[148].

La producción de símbolos, como ya se dijo, tuvo un rol en la construcción de la nación, al tiempo que buscaban generar un espíritu cívico entre la limitada fracción de ciudadanos del mundo urbano; en el Perú de aquellos años se iniciaba un proyecto de nación y con *interés en el pasado*. La prosperidad de las clases dominantes daba las herramientas para la formulación de un proyecto de nación con un futuro promisorio que debía sustentarse en una historia gloriosa donde "el país haya tenido ese estatuto hegemónico"[149]. Se necesitaba entonces un discurso histórico que legitimase el estatus del Perú al margen de sus limitaciones como entidad estatal entre otros estados nacionales con fronteras territoriales reconocidas. El país debía contar con una o varias historias que diesen cuenta de su pasado, y explicaciones acerca de los cambios ocurridos a lo largo de medio siglo[150].

Así, los intelectuales ligados al poder comienzan una producción historiográfica, útil para los fines señalados, aunque eso no significara que tuvieran posiciones homogéneas[151]. En

[148] Expresión de HOBSBAWM y RANGER en *La invención de la tradición*.
[149] QUIROZ. *De la Patria a la nación.* p, 236.
[150] QUIROZ, op.cit. p, 276.
[151] Un gran aporte inicial a la historiografía fue la *Revista de Lima* en su primera etapa (1859-1863). Pese a ser literaria, publicaba avances históricos, y comentarios de estudiosos. Allí publicaron Palma, Lorente, Mendiburu, Herrera, Lavalle, Manuel Atanasio Fuentes, Odriozola, Ulloa. Quiroz señala que los redactores se identificaban con Lima, y les interesaba construir bases para una inclusión intelectual del país en la modernidad, aun sin compartir ideas sobre los componentes de la nacionalidad peruana. la *Revista de Lima* no presenta un solo proyecto de nación, sino tres: "La hispanista aristocrática de Lavalle, la criollista popular de Palma y la Repúblicanista abarcadora de Ulloa. Compaginar lo indígena con lo español, y todo esto con lo Repúblicano, resultó difícil en su intención de presentar al Perú como un país moderno. El romanticismo literario abre la puerta al tema histórico colonial y precolombino, en medio del liberalismo que negaba esos momentos de la historia patria como como contrarios al progreso…. Lavalle es el vocero historiográfico de los sectores sociales más encumbrados en lo político y económico de ese momento que

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

1851 el científico arequipeño Mariano de Rivero, cónsul del Perú en Bélgica con el presidente Castilla, publica en Viena en coautoría con Johann von Tschudi (1818-1857) *Antigüedades del Perú.*

> Fue la primera contribución sería hecha durante el siglo XIX con el propósito de dar a conocer la historia inicial del Perú y es una síntesis de las noticias tanto históricas como arqueológicas sobre la época prehispánica existentes a mediados de dicho siglo…Trata entre otras cosas, del origen de las culturas americana y peruana, de las razas andinas incluyendo sus características físicas, de los incas (con referencias a las dinastías y a la forma de gobierno), del idioma quechua… de las ciencias, artes, religión y monumentos prehispánicos.[152]

El gobierno de José Rufino Echenique, interesado por el pasado, por resolución legislativa de octubre de 1853 ordenó adquirir 200 ejemplares de *Antigüedades del Perú*; la carátula del libro era la portada del sol, dentro de ella las imágenes de los incas, en la parte central un cóndor y un paisaje serrano, bajo esculturas prehispánicas; el referente más importante de la época prehispánica e inca en aquellos años, con lo prehispánico englobado a la cultura Inca[153]. Apareció *Las relaciones o memorias de los virreyes del Perú* (1859) de Manuel Atanasio Fuentes. Sebastián Lorente entre 1860 y 1879 realizó una síntesis de la historia peruana, y su primer texto fue *Historia antigua del Perú* (1860). *Anales de la Inquisición de Lima* de Ricardo Palma (1863) fue otro libro de investigación histórica cuyos documentos usó en varias tradiciones. El primer volumen de *Historia del Perú independiente* (1868) de Felipe Paz Soldán fue considerado el iniciador de la historiografía en el Perú, por su rigurosidad en la utilización de documentos. Manuel de

---

buscan definir el Perú -ahora rico gracias al guano- como un país culturalmente hispánico en el contexto de la modernidad material noreuropea". QUIROZ. *De la Patria a la nación*. pp 273-277. TAURO DEL PINO, Alberto. *Enciclopedia Ilustrada del Perú*. Tomos 11 y 12. Lima, PEISA, 2001. BASADRE, VI, op.cit, p, 150.

[152] Citado en BASADRE, VI, op.cit, p, 150.

[153] Coloma reivindica a Mariano Rivero como el "padre" de la Arqueología Peruana, dándole prioridad sobre Uhle y Tello. COLOMA, César. *Los inicios de la Arqueología en el Perú.* Lima, Instituto Latinoamericano de Cultura y Desarrollo, 1996. La Arqueología estaba en sus inicios y no había especialistas, pero el arequipeño Rivero (1798-1857) fundó en 1826 el primer Museo Nacional de Historia Natural, Antigüedades e Historia del Perú (hoy Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú). Se formó con donaciones privadas y luego de excavaciones. Fue director dos veces, y se dedicó a estudiar "los monumentos antiguos; recoge con indecible anhelo cuantas curiosidades de tiempo de los incas puede conseguir; manda dibujar y pintar todas las que existen en poder de peruanos y extranjeros". En 1841 había publicado una sinopsis sobre el Perú antiguo. BASADRE, VI, op.cit., p. 150.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Odriozola, si bien no hizo una producción historiográfica, realizó una gran obra pionera en el ordenamiento y clasificación de documentos. Entre 1863 y 1877 publicó los diez tomos de *Documentos históricos del Perú* y los once de la *Colección de documentos literarios del Perú*. Vinculada a esta historiografía, empezó una educación humanística donde por primera vez se incluyó el *Compendio de Historia del Perú* de Lorente. El español consideraba que la historia nacional era "la verdadera Alma de la patria" pues establecía la unión de ciudadanos por más separados que se encuentren en el tiempo[154]. Lorente "era muy consciente de la labor nacionalista de la historia"[155].

Así, el surgimiento de una producción historiográfica y la enseñanza de la historia fue una expresión de un proceso de construcción de la nación, desde Lima. ¿Hasta qué punto serían efectivos en la formación de una identidad e imaginario histórico, entre la población limeña? Es lógico que de manera mínima. Los textos de investigación histórica eran leídos solo por la reducida elite intelectual[156]. La enseñanza de la historia se hacía en los colegios mayores como el Guadalupe y el San Carlos, y es de suponer que también en el de Independencia (medicina) como cultura general. Sin embargo, en aquella época la educación era un privilegio, sobre todo la costosa secundaria y superior. Por tanto, los conocimientos del pasado se difundieron en un grupo muy reducido. Nikita Harwich anota que las inauguraciones de estatuas o monumentos públicos, las celebraciones conmemorativas de determinadas fechas, así como en el funeral de algún alto dignatario o personalidad, además de servir como pretexto para un ceremonial, se encargaban de trasmitir un mensaje que repetía la lección que solo algunos aprendían en la escuela[157].

Sin embargo, creemos que *los dramas históricos eran otro medio que contribuyó a la configuración de un imaginario histórico como elemento en la construcción de la nacionalidad*; al margen de si eran o no una creación ficticia sobre una limitada base histórica. El teatro era la principal diversión pública en Lima, y el lugar donde los sectores

---

[154] LORENTE, Sebastián. *Historia del Perú, compendio para el uso de los colegios y de las personas ilustradas*. Lima, Aubert y Loisseau, 1866, p. 4. RUBIO, Alberto. *Sebastián Lorente y la Educación en el Perú en el siglo XIX*. Madrid, Alamanda, 1990, p. 27.

[155] QUIROZ. *De la Patria a la nación.* p, 300.

[156] Al igual que hoy, es reducido el grupo de personas que lee textos científicos de historia, pero hoy la educación está democratizada, y se conoce más a través de la educación escolar.

[157] Si bien esto es en el caso venezolano, ocurrió igual en todos los Estados hispanoamericanos. Harwich, en ANNINO y GUERRA, p 542.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

sin acceso a la educación podían ir[158]. Además, para un ciudadano promedio, era más placentero ir al teatro, era más ameno que asistir a una conmemoración cívica o funeral. Era un espacio de auto-representación de la nación como un elemento colectivo.

Además, era con seguridad un espacio para la transmisión de contenidos ideológicos, un vehículo de comunicación donde la ideología es difundida, estableciéndose una unión de ciudadanos por más separados que se encontrasen en el tiempo del drama. Por consiguiente, es un indicador eficaz de la percepción de la colectividad sobre su pasado, presente y futuro, siendo así un elemento para la construcción de la nación.

En el siguiente capítulo veremos el desarrollo de un teatro dramático verdaderamente histórico en el castillismo y en el periodo inmediatamente posterior, analizando tres casos concretos de obras históricas de la época.

[158] Las clases populares urbanas que podían ir al teatro eran de carpintería, albañilería, vendedores en la calle, cocheros, asalariados artesanales o incipiente proletariado. Pequeña burguesía es la clase media baja: profesores, periodistas dedicados exclusivamente a ello, los bajos empleados públicos (oficinistas, recepcionistas), los suboficiales del Ejército y la Marina, los gendarmes, celadores, etc.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Capítulo 6

Castillismo y teatro dramático histórico

Debemos establecer los vínculos entre los dramas históricos y el castillismo, periodo de 1848 a 1862, que comprende el establecimiento del primer gobierno de Ramón Castilla, el gobierno de Echenique (1851-1855) y el tercer mandato de Castilla (1855-1862). La denominación responde a la influencia que ejerció directa e indirectamente Castilla y a la presencia de un proyecto moderno de nación. El contexto de los años en cuestión es de la mayor bonanza económica de la historia peruana, el optimismo "nacional" frente al presente y futuro del país, el inicio de un proyecto moderno de nación, el fortalecimiento del Estado, la estabilidad política y la pugna entre liberales y conservadores[159].

Luego de mostrar todos los dramas históricos escritos y representados estos años, se hace el análisis cuantitativo para ver el estado del drama histórico y sus tendencias temáticas. Lo que proponemos es que el auge del drama histórico está en relación con el auge económico y cívico del periodo. El examen cualitativo de sus contenidos nos da una idea del imaginario histórico de las clases medias liberales y las concepciones ideológicas de los dramaturgos, además de los elementos históricos sobre los cuales se idealizaba la fundación de la nación. Si bien hacemos un análisis general, nos centramos en tres casos que van expresan las tendencias: *Rodil* sobre la visión de la independencia, *La guerrera peruana* respecto al virreinato, y *Atahualpa* sobre la conquista.

[159] En el capítulo anterior hemos explicado el periodo de la prosperidad falaz, donde está incluida la era castillista. Sin embargo, señalemos una síntesis de los puntos esenciales del castillismo.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

6.1. El drama histórico y el optimismo ante el futuro

Insistimos en que fue un periodo de gran desarrollo del teatro nacional, no solo en teatro histórico, sino en teatro en general, comedias y dramas.

Cuadro 2: dramas históricos puestos en escena, 1849-1864[160]

Obra	Autor	Tiempo histórico	Estreno
La bandera de Ayacucho	Arnaldo Márquez (1832-1903)	Independencia	1849
Alzira o la conquista del Perú (ópera) [161]	Verdi / S. Cammarano	Conquista/ inicios del Virreinato	1850
Pablo o la familia del Mendigo	Arnaldo Márquez (1832-1903)	Colonia o virreinato	1849
La decapitación de Luis XVI[162]	Matías Villarán (¿?)	Antiguo Régimen, Rev. Francesa (Emancipación/ Independencia)	1850
Rodil	Ricardo Palma (1833-1919)	Emancipación / independencia	1851
La aurora de la independencia	José Yáñez (¿?)	Emancipación / independencia	1851

[160] BASADRE, Jorge. VI, op.cit. MONCLOA. *Diccionario*. SANCHÉZ, VI, op.cit. VARILLAS, Alberto. *La literatura peruana del siglo XIX, periodificación y caracterización*. Lima, PUCP, 1992. Las obras representadas y escritas probablemente fueron el doble de lo registrado, pero además de la cifra nos interesa la tendencia.

[161] No se debe confundir con un drama español del mismo nombre que se presentó a inicios de la república (ver capítulo 3), una ópera italiana de Giuseppe Verdi inspirada en el drama de Voltaire *Alzira* (1736). Pero la adaptación no respetó el rechazo de Voltaire al colonialismo y al fanatismo religioso; los cinco actos se redujeron a tres. La ópera se había presentado en Nápoles en 1845. No es un drama nacional, pero se ambienta en el Perú en el siglo XVI, por eso la ubicamos dentro del drama histórico. Se daba una visión crítica de la conquista española, pero edulcorada. Los indígenas peruanos eran "buenos salvajes", pero salvajes al fin, como en el título del segundo acto "La venganza de un Salvaje". Las fuentes no registran la recepción de la obra. Se denunciaba la tiranía y se exaltaba la libertad, que podía vincularse a la independencia peruana. VERDI y CAMMARANO. *Alzira*. *Tragedia lírica en un prólogo y dos actos.* Madrid, Nahuel Cerrutti Carol Editor, 2006.

[162] Consideramos dentro del teatro histórico *La decapitación de Luis XVI*, pues según Ugarte, hace referencia a Bolívar y la batalla de Junín. La obra es una crítica al Antiguo Régimen y a la tiranía. La caída del rey y la revolución francesa se relacionan con la lucha contra España. Esta obra se estrenó el 3 de octubre de 1850, por el onomástico de Francisca Diez Canseco, esposa de Castilla. Es probable que Matías Villarán haya sido cercano a ambos. Lo que extraña es que no haya referencias posteriores. Quizás Ricardo Palma se encargó de sepultarlo. Ugarte señala que Palma al referirse a "ciertos infelices engendros del teatro nacional que precedieron a los estrenos de Márquez y Corpancho" hacía referencia a "La decapitación de Luis XVI" sin hacer referencia al autor. UGARTE, G. *Ricardo Palma, Autor teatral*. Lima, Revista de San Marcos N° 17, 1976, p, 138.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

"Fuerza y poder del destino"	Anónimo	Emancipación / independencia	1851
Misterios del siglo pasado en Lima o María Castro	Anónimo, no quiso decir su nombre	Colonia/ virreinato	1851
Muerte o Libertad	Ricardo Palma (1833-1919)	Emancipación / independencia	1851
El pabellón peruano[163]	Luis Benjamín Cisneros (1837-1904)	Independencia (Alegoría)	1855
Abel o el pescador Americano	Carlos A. Salaverry (1830-1892)	Inicios de la colonia	1857
Atahualpa o la conquista del Perú	Carlos A. Salaverry	Conquista	1858/1864
Manco II o el coloniaje	Isidro Mariano Pérez (¿?-1880).	Inicios de la colonia	1858
La independencia del Perú	Isidro Mariano Pérez	Independencia	1855-1860 ¿?
La guerrera peruana	Isidro Mariano Pérez (¿?-1880).	Inicios de la colonia	1860
El amor y el oro	Carlos A. Salaverry	Inicios de la colonia	1861
La estrella del Perú	Carlos A. Salaverry	Independencia	1862
El pueblo y el tirano	Carlos A. Salaverry	Virreinato	1862
La espada de San Martín	Carlos A. Salaverry	Independencia	1864
El virrey y su favorita	Carlos A. Salaverry	Colonia	¿? (1855-62) [164]
			Total: 19

[163] El contenido de esta pieza salió el 28 de julio de 1924 en el diario *El Tiempo*.

[164] Si damos crédito a Basadre, este drama de Salaverry, al igual que *El virrey y su favorita* se estrenó entre 1850 y 1862, pero no hemos podido identificar la fecha exacta. Salaverry escribió más de 20 piezas de diversos géneros. BASADRE. VI, op.cit. p. 188.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Cuadro 3:

Dramas históricos escritos, pero no puestos en escena o sin indicio de ello[165]

OBRA	Autor	Tiempo histórico	Publicación o escritura
El hijo del Sol	Ricardo Palma	Inca	1849
Olaya o el Barquero del Virrey	Corpancho, Manuel (1831-1863)	Independencia	Década del cincuenta[166]
Los Mártires de la independencia	Trinidad Manuel Pérez (1832-1879).	Independencia	Impresa en 1859.
Bolívar y Monteagudo	Lisson, Carlos (1823-1891)	Independencia	Probable década del cincuenta e inicio del sesenta
Al día siguiente de Ayacucho	Lisson, Carlos	Independencia	Probable década del cincuenta e inicio del sesenta
			Total: 4

La razón por la cual estas obras no se representaron pueden ser la extensión del texto, o la necesidad de múltiples disfraces, actores y parafernalia con lo cual no contaban las compañías, como para el texto de Corpancho, que junto a la obra de Ricardo Palma *El hijo del sol* serían las únicas obras de las cuales estamos seguros que no se representaron. *El hijo del Sol* no se puso en escena por las mismas razones que la de Corpancho probablemente, pero suponemos que además por mostrar una época exclusivamente indígena, prehispánico, lo cual no era "vendible" en el teatro. Las de Trinidad Pérez y Lisson no podemos afirmar si se presentaron o no.

Si comparamos cualitativamente los dramas históricos escritos y representados durante la era castillista (1845-1862) con los de las primeras décadas de la República (1821-1845), vemos que los dramas históricos de la "prosperidad falaz" (23 aproximadamente, entre escritos y estrenados)[167] superan en mucho a los de los inicios de la República,

[165] BASADRE, Jorge. Tomo VI, op.cit, p. 188. MONCLOA. *Diccionario Teatral*. P. 91.

[166] El drama no se llegó a imprimir. Se obtuvo fotocopia del manuscrito original en la *Biblioteca Ugarte Chamorro*.

[167] La cifra es aproximada. Creemos que hubo más de veinte dramas escritos, presentados para los concursos de Fiestas Patrias, que, al ser descalificados, pasaron al olvido. También es seguro que se representaron el

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

cuando solo hubo en escena tres dramas históricos. Las fuentes lo que muestran es que el drama nacional supera notablemente a la comedia costumbrista, que se representó en número menor: poetas y dramaturgos de esta época también hicieron comedias, como Palma. Es un periodo de auge de drama histórico, que se identificaba como teatro romántico. ¿Cuál sería la causa de ese aumento explosivo? Las razones de este drama asociado al romanticismo, donde puede estar incluido o no el drama histórico nacional, se suelen explicar de manera simplista responsabilizando a la moda romántica, pero existen razones estructurales de por medio.

En aquellos años se impulsó, insistimos, un proceso de construcción del Estado-nación, para dar a la joven república una identidad nacional, donde lo histórico cumpliría un rol esencial dando un pasado común a la comunidad peruana. En este pasado se encontrarían las bases culturales sobre la cual se debía de construir la república. Es poco probable que los dramaturgos hayan escrito con ese fin, pero consciente o inconscientemente sus obras expresarían una posición frente al pasado. Hay que señalar también, el interés del Ejecutivo por el teatro nacional. expresado ya en el nuevo reglamento de 1849 que promovía el teatro nacional, anteponiendo piezas nacionales a las extranjeras, y apoyando a los dramaturgos cuyas obras se representarían.

Además, el drama era considerado culto frente a la comedia. El interés por el pasado de la nación, propio del "romanticismo", debió de haber influenciado en ello. Es en este periodo que se inician, como vimos, grandes avances en la historiografía, al lado de la riqueza y el optimismo inherentes. Perú independiente, optimismo en el futuro. No es coincidencia que el auge del teatro histórico se diera en un momento percibido así por las elites y clases medias. Eso también puede explicar la utilización del efectivísimo de los dramas en cuento a su trama y desarrollo de los hechos. De no ser así, no podrían haber llegado a un público masivo. Los dramas históricos en el Perú del siglo XIX al igual que sus pares franceses aspiraban a ser populares, y llegar a todos los públicos. Con ello tenemos que la representación de los dramas históricos sería un punto de referencia del pasado entre los habitantes de Lima, en unos años en que el teatro era la principal diversión de los limeños.

doble de piezas con temática independentista entre estos años, pero que no han sido registrados por los medios accesibles a nosotros.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

También es de destacar el papel del Convictorio de San Carlos en el fomento del teatro entre estudiantes que querían ver en las tablas sus obras, y de donde saldría el grueso de los dramaturgos y poetas. Porque las obras nacionales que se pusieron en escena, correspondían a una nueva generación en comedias y dramas. En su mayoría los autores de los dramas puestos en escena, no pasaban de los treinta años[168]. Y cuando estrenaban sus primeras obras la gran mayoría no pasaba de los veinte años[169].

El Convictorio de San Carlos, emblemático centro de estudios de los jóvenes de clase media-alta de Lima, apoyó a los jóvenes a ir al teatro. El conservador cura Bartolomé Herrera que dirigía el colegio carolino estableció "un día teatral", en el que todos los estudiantes acudían, pagados por el colegio a funciones de drama u ópera, considerados espectáculos cultos. Luego de la función los jóvenes discutían u opinaban sobre la pieza vista[170]. Los aplausos recibidos deben de haber ejercido una gran seducción. Hay que considerar que "la escena es más prestigiosa que el libro, el teatro va mejor que la novela, *la scéne a plus prestige que le livre, le theatre va mieux que le roman*, como sucedía en Francia[171]. Como los jóvenes carolinos se interrelacionaban con los del Guadalupe, ese interés por el teatro se expandió en toda una generación, sin olvidar la influencia de los otros contextos señalados. Así, todo joven que se iniciaba en las letras quería escribir y presentar obras dramáticas en el teatro[172].

---

[168] Arnaldo Márquez tenía dieciocho años cuando se estrenó *La bandera de Ayacucho* (1849), Cisneros diecinueve cuando se representó *Alfredo el Sevillano* (1854), Ricardo Palma dieciocho y diecinueve cuando se estrenan *Rodil* (1851) y *Muerte o Libertad* (1852). Isidro Mariano Pérez, veintiocho años con *La guerrera peruana* (1860), que no fue su primera obra.

[169] No se representan las obras históricas de Concha, primer escritor dramático del Perú independiente. Tampoco las comedias de Ascencio Segura y Felipe Pardo y Aliaga. Dentro del tema histórico, no se pone en escena ninguna obra de las antiguas generaciones. Es innegable que la moda romántica influenció en la inclinación de los jóvenes por la historia, pero también el contexto de interés por el pasado relacionado con la construcción de la nación.

[170] *Coloquios de Viejo*, por Z, *Seminario Hogar*, Lima 16 de julio de 1920. Citado también en UGARTE, G. *Ricardo Palma*, p. 138.

[171] ARSAC, Louis. *Le théâtre française du XIXe Siècle*. Ellipses, Paris, 1996, p. 37. Traducción del autor. En aquella época los referentes del drama romántico en el Perú eran Víctor Hugo y Alejandro Dumas, ambos novelistas y dramaturgos. La diferencia era que los dramas históricos románticos franceses critican las instituciones y la sociedad, denuncian a través del pasado de otro país su propia realidad, como Víctor Hugo en "Ruy Blas" (1838) que a través de la decadente monarquía española del siglo XVIII denuncia el régimen de Luis XVII. ARSAC, op.cit. p. 38.

[172] Fueron alumnos del convictorio de San Carlos: Ricardo Palma, Luis Benjamín Cisneros, José Arnaldo Márquez y Clemente Althaus; autores que escribieron obras durante este periodo. Cisneros en sus *Reminiscencias del Colegio*, recordaba que se deleitaban recordando la función de teatro de la noche

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Es la obra *La Bandera de Ayacucho* de Arnaldo Márquez, de apenas dieciocho años de edad, la alegoría que marca el inicio del auge del teatro histórico estrenada en 1849. Esta obra, de la cual no se conoce el texto, trataría sobre la batalla, y es lógico suponer que tenga por personaje a los patriotas.

Pero si dejamos de lado las alegorías, la obra que marca propiamente el inicio del teatro histórico es *Pablo o la familia del mendigo*, también de Márquez, representada el 11 de setiembre de 1849. No existe ya el texto, pero por Basadre sabemos que estuvo ambientada en Lima del siglo XVIII[173]. Es probable que su autor no haya tenido interés en la reconstrucción histórica, pues los personajes son imaginativos.

Los estrenos de los dramas históricos se suceden hasta 1862. Luego hay un corte y la tendencia empieza a bajar, debido, creemos, al nuevo reglamento de teatros antinacional, y a los primeros síntomas de la crisis económica; lo que haría caer el drama histórico hasta el estallido de la Guerra del Pacífico.

6.2. El tiempo histórico y la representación del pasado

Veamos una síntesis de la temática de este teatro histórico inicial, que nos muestra la ausencia de obras ambientadas en el pasado prehispánico.

Cuadro 4: Temática comparada del teatro histórico inicial

Tiempo histórico	**Número**
Prehispánico	1 (no representada)
Conquista[174]	1
Inicios de la colonia	5
Virreinato[175]	4
Independencia	13
Total	21

anterior. CISNEROS, Luis. *Obras completas*, II. Prosa literaria. Lima, Librería e imprenta Gil, 1939, pp. 363-365. UGARTE, G. *Ricardo Palma*, p. 139.

[173] BASADRE, op.cit.*p,* 178.

[174] Nos referimos a la conquista, el encuentro de Cajamarca, la prisión y muerte de Atahualpa.

[175] Por virreinato nos referimos al periodo del poder español consolidado en América y sin la confluencia de lo inca o sus descendientes con los conquistadores, como en las piezas de inicios de dicho virreinato.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Hay un predominio de las obras ambientadas en el contexto de la independencia o emancipación. La única probablemente desarrollada en época inca es *El hijo del sol* de Ricardo Palma, pero no se llegó a representar. Palma no escribió o representó más una obra de este tipo, de la cual no existe texto, y es de suponer por el título que se refería a los tiempos de los incas o la conquista. Quizás el jovencísimo Palma quiso señalar los antecedentes incas de la nación peruana.

La ausencia de representación del incario se debe al estado de la incipiente ciencia arqueológica, pero principalmente a la idea de nación sin indígenas manejada por las elites criollas. Esto no quiere decir que no reconocieran en el pasado inca los antecedentes de la nación, pero no lo consideraban la base histórica nacional. Se quería obviar ese pasado indígena, por estar ausente todo elemento de la civilización occidental que lo podía acercar al progreso. Lo incaico era representado a través de las obras ambientadas en la conquista e inicios de la colonia, como *Una guerrera peruana*, *Manco II*, *El pueblo y el tirano* o *Atahuallpa* de Salaverry.

Varias de estas obras tienen vinculación indirecta con el periodo de la independencia, al mostrar a los descendientes de los incas en su lucha por la libertad frente al dominio español, o a la comunidad de criollos e indígenas derrocando la tiranía del virrey. Así, las gestas de lucha con "lo español" son el tema predominante, expresado tanto en obras del proceso de la independencia como en las ambientadas en la conquista o inicios del virreinato, temas y tiempos históricos predominantes. La conquista del Perú rescataba las raíces indígenas, pero incaicas, desde la óptica de un pueblo vencido e inferior al español. El tema de la conquista o la resistencia andina servía como nexo entre los antecedentes indígenas e hispánicos de la nacionalidad peruana, pero lo hispánico tenía mucho mayor peso pues se expresaba en todas las temáticas y todos los tiempos históricos de los dramas.

El tema de la independencia fue el predominante, pues marcaba el nacimiento del joven país y su régimen Repúblicano. Ello se expresó de manera directa con una temática desarrollada estrictamente en dicho proceso a través de once piezas, al lado de cuatro dramas ambientados en los inicios del virreinato y uno en la conquista. En aquellos dramas, de cierta manera lo incaico era considerado como "peruano" y sus luchas como epopeyas por la libertad de manera alegórica.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

El peso que tenía la independencia en el drama histórico se expresa en que desde 1848 hubo un concurso de dramas patrióticos, evaluados por una junta de censura. El ganador recibía dinero, y que su pieza sea presentada durante las Fiestas Patrias[176]. Para el 26 de junio de 1851 *La Tijerita* señalaba:

> Para los días de la celebración de la independencia se están escribiendo catorce a veinte dramas nacionales y todos los argumentos versan sobre los asuntos de nuestra emancipación. La juventud peruana se ha lanzado con furor en la Espinoza carrera que Moliere y Shakespeare [sic] valieron inmortal renombre[177].

Esto nos indica que el tema de la independencia estaba en boga como teatro dramático al celebrarse en Fiestas Patrias a inicios del primer gobierno de Castilla (1845-1851)[178]; y que se fomentó el arte dramático en autores que escribieron piezas teatrales de temática patriótica independentista, que no se han conservado, al no haberse representado por no haber ganado los concursos. Por otro lado, se deben de haber representado piezas no registradas por los medios. Además, esto marcaba los comienzos del inicio del auge del teatro histórico. Para las celebraciones de las Fiestas Patrias de 1851 se señaló que se representarían tres obras nacionales: *Muerte o Libertad*, de Ricardo Palma; *La aurora de la independencia*, de José Yáñez, pintor ecuatoriano radicado en Lima; y *Fuerza y poder del destino,* de autor anónimo; los días 27, 28 y 29 de julio[179]. De la pieza de Palma no existe texto, pero por los actos y la fecha abordaba la independencia; la de Yáñez pudo tocar el tema de la independencia de Quito[180]. Sobre la del anónimo, no hay referencia, pero es lógico que el tema sea la independencia del Perú. El 27 de julio de 1851, se representó *Muerte o libertad*. Al parecer fue la mejor recibida, siendo repetida el 7 de agosto en el aniversario de la batalla de Junín[181].

---

[176] *El Comercio*, 5 de julio de 1850. HOLGUÍN, Oswaldo. *Tiempos de infancia y bohemia: Ricardo Palma 1830-1860*, PUCP, Lima, 1994, p, 299.
[177] *La Tijerita*, 26 junio de 1851, 1952, 3, 4. Citado en HOLGUÍN, op.cit. Id.
[178] Esto no fue una constante a lo largo del siglo XIX, pues no neCésariamente se presentaban piezas patrióticas en el aniversario Patrio, y en el caso que se presenten piezas peruanas, no necesariamente tocaban el tema de la independencia. HOLGUÍN, Ibíd.
[179] *El Correo [Peruano]* 25 de julio de 1851, 1978. HOLGUÍN, op.cit., p 300.
[180] HOLGUÍN, op.cit., p 301.
[181] *El Comercio*, 27 de julio, 29 de Julio y 7 de agosto de 1851.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Los primeros años de la era castillista fueron entonces de entusiasmo por el drama histórico y el teatro en general, por la nueva generación, de la cual formaba parte Ricardo Palma, el cual señala que "en 1848 empezó a presentarse una juventud ávida de gloria y llena de fe en el porvenir"[182]. Las cosas cambiaron para el segundo periodo castillista Desde 1860 los dramas históricos disminuyeron, en parte porque los jóvenes dramaturgos se habían alejado del teatro por asuntos laborales con el gobierno. También porque en 1860, gran parte de los bohemios vinculados al teatro participaron en el fallido asalto liberal a la casa de Castilla, por lo cual se tuvieron que autoexiliar, aunque luego fueron amnistiados. Entre 1860-1862, solo quedaban Salaverry que era militar, y los hermanos Pérez que no habían participado en la intentona contra la casa de Castilla.

6.3. Los dramaturgos, constructores del imaginario histórico

Fueron en realidad los dramaturgos y literatos los creadores o "inventores" del imaginario histórico nacional decimonónico en Lima. Si bien la mayor influencia en el imaginario del pasado de la nación la ejercieron las tradiciones de Palma, estas aún no se imprimían ni se difundían en Lima.[183] Era, pues, con el teatro más que con la narrativa, poética y educación, que la ciudadanía en Lima articulaba un imaginario del pasado en la principal diversión pública, por lo menos hasta antes de la masificación de las tradiciones de Palma. ¿Quiénes escribían para el teatro histórico? ¿De qué medio social venían y en cuál se ubicaban al escribir? ¿Cuáles eran sus tendencias ideológicas y vínculos con el poder? Veamos primero el siguiente cuadro sociológico de los principales dramaturgos:

[182] PALMA, Ricardo. "La bohemia de mi tiempo" [1886] en *Tradiciones peruanas completas*. Madrid, Aguilar, 1964. Citado en HOLGUÍN, Oswaldo. *Ricardo Palma, cronista bohemio: El prólogo al "Teatro" de Segura (1858)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.

[183] La primera tradición se publica en 1860. En 1863 Palma publica el estudio histórico "Los anales de la inquisición", que serviría de base para algunas de sus tradiciones.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Cuadro 5: Dramaturgos del Castillismo, por origen y trabajo[184]

Dramaturgo	Lugar de nacimiento	Colegio / estudios superiores	Trabajos
Nicolás Corpancho	Lima	Independencia	Periodista, burócrata
Ricardo Palma	Lima	Convictorio Carolino	Periodista, burócrata
Carlos A. Salaverry	Piura	Escuela militar	Militar, burócrata, Diplomático
José Arnaldo Márquez	Lima	Convictorio Carolino	Militar, periodista, burócrata, diplomático
Luis Benjamín Cisneros	Lima	Convictorio carolino	Burócrata, diplomático
Isidro Mariano Pérez	Trujillo	¿?	Militar, periodista, mediano empresario
Trinidad Pérez	Trujillo	¿?	Militar, periodista, mediano empresario

En su gran mayoría son limeños o han radicado en Lima, como los hermanos Pérez o Salaverry provenientes de las ciudades costeñas del norte (Piura y Trujillo); son de las elites intelectuales y culturales limeñas o de la costa, sin origen aristocrático. Corpancho fue hijo de médico, Cisneros perteneció a un linaje de intelectuales. Carlos A. Salaverry fue de las elites militares, que aunque derrotadas mantenían algo de poder. Fue Carlos Augusto hijo natural de Felipe Santiago Salaverry (presidente del Perú entre 1835 y 1836, y fusilado) y de la dama La Solana, hija de acaudalados hacendados del norte. La única excepción fue Ricardo Palma, hijo de pequeños comerciantes, los demás eran de las clases medias acomodadas. Los hermanos Pérez eran hijos de hacendados del norte. Recibieron en general una buena educación secundaria-superior en los principales centros educativos de educación superior en ese periodo, cuyas mayores expresiones eran San Carlos, Guadalupe e Independencia[185].

[184] SANCHÉZ. VI, p. 37. VARILLAS. *La literatura peruana del siglo XIX*. MONCLOA. *Diccionario*.
[185] BASADRE, VI, p. 104. A estos centros de educación de la época habría que agregar el Seminario de Santo Toribio. Ningún dramaturgo estudió en dicho seminario. Entre educación secundaria o superior no había una clara frontera.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

La gran mayoría provenía del convictorio Carolino, que fomentaba el arte teatral como signo de cultura. Llama la atención que ninguno de los dramaturgos proviniera del Guadalupe, de donde salieron liberales consecuentes de la talla de los hermanos Gálvez. Esto podría explicar el liberalismo moderado de los autores de las obras. Es importante tener en cuenta que en aquella época tanto los centros de enseñanza privados como los estatales eran costosos, y solo podían educarse las clases medias y altas; aunque se otorgaban becas como fue la de Palma para el Convictorio Carolino.

Ninguno vivió en ese entonces del teatro o las letras, pese al éxito cosechado, si bien gozaron de tranquilidad económica gracias sobre todo a los vínculos con el poder. Sus ocupaciones entre fines la década del cuarenta y los dos primeros años de la década del sesenta oscilaron entre los estudios, el periodismo y la burocracia estatal. Podemos afirmar que todos trabajaron o estuvieron vinculados al gobierno, lo cual lo señala el mismo Palma:

> Repito que pecaríamos de ingratos los bohemios si dijéramos que la sociedad limeña, de 1848 a 1860, nos escaseó estímulo y aplausos. Los hombres de Estado, las eminencias en todas las carreras públicas, se impusieron el deber de alentarnos[186].

Pertenecen los dramaturgos a la llamada generación romántica vinculada a la bohemia literaria. Esta generación estuvo vinculada con el poder, recibiendo puestos en el Estado, apoyo o premios por los gobiernos de Castilla, Echenique y San Román aunque se enemistaran con Castilla cuando este dio un giro conservador en 1860[187]. No obstante, en estos gobiernos hubo bastantes libertades. Fueron liberales siguiendo el ideal de progreso, de modernización, pero sin buscar cambios sustanciales en la sociedad. Su ideología

[186] PALMA. *La bohemia de mi tiempo,* p. 1300.

[187] Palma escribió para un semanario vinculado al gobierno de Echenique y recibió un puesto en la Marina en 1853. Corpancho fue premiado por Echenique con una beca de medicina a Europa tras presentar un drama en 1851, y fue secretario de Castilla en 1857. Cisneros tras presentar uno de sus dramas, fue premiado por Castilla con un puesto en el Ministerio de Relaciones exteriores. Arnaldo Márquez, tras enrolarse en el Ejército, fue nombrado en 1854 ayudante de Estado Mayor, y llegó a secretario del presidente Echenique. Salaverry era teniente en 1853 y capitán en 1855. Si bien los "Bohemios" se enemistaron con Castilla y apoyaron su derrocamiento antes que asuma su segundo gobierno, recibieron una amnistía y volvieron al castillismo, quien les dio puestos diplomáticos: Cisneros fue cónsul en Le Havre en 1860, y Corpancho cónsul en México en 1861. Márquez fue cónsul en San Francisco en 1862, y el presidente San Román (cercano a Castilla) le nombra cónsul en Belén, Brasil en 1863. Por esos años Isidro Mariano Pérez fue secretario de San Román. En la década siguiente seguirían vinculados al gobierno.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

puede llamarse "liberalismo conservador", partidarios de libertades individuales, Repúblicanismo y equilibrio de los poderes del Estado, sin aspiraciones de reformas sociales; y aunque con algunos soplos encubiertos de anticlericalismo, fueron respetuosos con el catolicismo. Influenció en ellos el ambiente de la época, pero también el tipo de "conservadurismo liberal" del convictorio de San Carlos. Durante los años en que estos dramaturgos ponen en escena sus obras eran muy jóvenes. En opinión de Pérez el liberalismo de estos jóvenes bohemios:

> …estará en proceso de maduración, sus ideas serán permeables y muchas veces no serán consecuentes con sus ideales y principios. Algunos de ellos estarán al servicio de militares autoritarios, y otros serán oportunistas y acomodaticios en política. Sin embargo, pese a sus contradicciones y aciertos, seguirán pregonando activamente sus ideas liberales[188].

Fue entonces un liberalismo elástico, subjetivo y tal vez oportunista. En resumen, los dramaturgos eran de las clases medias que aspiraban al reconocimiento de las clases altas. Como toda clase media relativamente arribista, canalizaban las aspiraciones nacionales de las clases dirigentes a las cuales ellos servían. Tenían el liberalismo conservador de las elites dirigentes. Ellos pensaban o imaginaban el pasado como limeños, y aun los nacidos en el interior, como dijo Sánchez "vivían como limeños"[189].

6.4. Aspectos generales de los dramas históricos

Las tendencias fueron cuatro[190] :

a) *No hay una idealización del Tahuantinsuyo,* no se representó ninguna obra ambientada en el pasado prehispánico. Este se hacía presente en las obras ambientadas en la conquista e inicios del virreinato o las guerras civiles, y sin embargo, en ninguna de ellas se idealizó

[188] PÉREZ, Carlos. *Liberalismo criollo. Ricardo Palma, ideología y política (1833-1919)*. Lima, Universidad Ricardo Palma, 2015, p, 74.
[189] SANCHÉZ. VI, p. 53.
[190] Las obras de las cuales tenemos los textos son las siguientes: SALAVERRY, C.A. *El pueblo y el tirano, drama en cuatro actos y en verso*, Lima, Tipografía Calero, 1862. SALAVERRY, C.A. *Abel o el pescador americano, drama en cuatro actos y un prólogo en prosa*, Lima, Tipografía nacional de Manuel Corpancho, 1857. CORPANCHO, Nicolás. *Olaya o el barquero del Virrey* (copia del manuscrito, nunca se imprimió). Los argumentos y pasajes de las demás obras analizadas se conocen por diarios de la época y el tomo 6 de *Historia de la república* de Basadre.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

el Tahuantinsuyo. Dicho cambio recién se observaría con la ópera *Atahualpa*, de Enrique Pasta, representada en 1877 en Lima.

b) *Liberalismo moderado y acrítico.* De todas las obras, la más socialmente "incendiaria" fue *Pablo o la familia del mendigo*, de Arnaldo Márquez. El principal personaje es pobre, pero tiene valentía y generosidad, opuesto a Juan de Cabezas, rico y noble, que representa todas las maldades juntas.

> Márquez presenta a Pablo, como tantas veces ocurriera en la dramaturgia romántica en un anticipo del concepto de la lucha de clases, como un joven pobre, humilde, valiente u generoso que se enfrenta al acaudalado don Juan Cabezas, prototipo de todas las maldades[191].

Si bien puede parecer el trasfondo una "crítica social de cuento de hadas" inocente y romántica, para una sociedad como la limeña, de mentalidad colonial y con prejuicios de clase profundos, donde los ricos poseían las virtudes y los pobres o el pueblo "los vicios", la obra de Márquez resulta muy progresista. A través de la lejanía en el tiempo de su obra, lanzaba una crítica a la sociedad colonial y también a la suya, con la diferencia que en la de su tiempo había nuevos ricos: la plutocracia del negocio guanero. En ninguna obra de la cual existe texto o comentarios, se lanza de manera directa esa crítica, ni siquiera *Rodil*, de Palma, que algunos identifican como de crítica social y política, óptica con la que no coincidimos. La obra de Salaverry *Abel o el pescador Americano* rompe algún esquema: Abel, indio y pescador se casa finalmente con Elena, rica y noble española. Lo que pudiera parecer una ruptura con los prejuicios sociales y étnicos, en realidad escondía los prejuicios de su tiempo. Abel, aunque indio, era de la nobleza inca, descendiente de Atahualpa. Era por lo tanto un matrimonio entre nobles, aunque uno de ellos "arruinado". Ese tipo de matrimonio entre un indígena y una mujer de la aristocracia no se podría dar en tiempos de Salaverry.

En resumen, ninguno de los dramaturgos del teatro histórico tuvo una actitud crítica frente a la sociedad, y expresaron los prejuicios de su tiempo; recibieron "obsequios" desde el poder, puestos de trabajo, como parte de la política cultural castillista de apoyo a las artes,

[191] BASADRE, VI, p 178. No tenemos el texto de Márquez, pero se conoce su argumento por Basadre.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

algunos con más suerte que otros[192]. Todo esto gracias al dinero del guano que permitió un gran crecimiento de la burocracia. Al ser de clases medias aspiraban a ser como las clases altas, al reconocimiento por parte de ellas, y a las peculiaridades del liberalismo en el Perú, bastante moderado, Repúblicano en el sentido de oponerse al absolutismo monárquico. *El pueblo y el tirano* de Salaverry es una crítica abierta a todo gobierno tiránico, donde se desliza la idea de la legalidad de una sublevación contra un gobierno opresor; pero lo curioso es que quien ayuda a los rebeldes indios a escapar y alimenta la rebelión es *la Inquisición*, al no poder doblegar el poder del Virrey, que es excomulgado; no se hace mención a España ni a los españoles. El pueblo derroca al tiránico virrey bajo dirección de los Yupanqui, nobles indios. En los últimos diálogos la hija del noble viejo Yupanqui coge el pabellón peruano y lo clava cerca del cadáver de Yupanqui.

Zoray: Ah ¡compañeros!
Cabrá la sombra del pendón peruano
Al que murió por defender los fueros
Que proclaman al pueblo --¡el soberano¡
Siempre que en el Perú se alce un tirano
¡Libres morid, porque en la tumba hay gloria¡
Todos: ¡viva el Perú¡

No hay un elogio a la iglesia ni un anticlericalismo marcado, con excepción de los textos de Salaverry. En uno el padre Lorente desea a Elena, donde se observa una lucha en su interior por sus problemas con el celibato; finalmente, él muere a consecuencia del martirio que se autoinfringe. En otro, el padre Valverde carga con la responsabilidad de la muerte de Atahualpa y con las crueldades de la conquista, en una crítica al fanatismo religioso. Sin embargo, hay un hecho contradictorio (apreciable en la obra de *El pueblo y el Tirano*, de Carlos Augusto Salaverry), la inquisición al dirigir al pueblo en una rebelión ilustra el poder de la iglesia. El anticlericalismo era propio de los liberales radicales como el chileno Bilbao. Salaverry intenta una crítica desde la lejanía del pasado, para evitar la censura.

[192] Salaverry recién trabajó para el gobierno durante el gobierno de Balta, en misión diplomática a Europa, gracias al apoyo de Palma, que era congresista y amigo suyo. Caso aparte es Isidro Mariano Pérez, que recién recibió trabajó para el gobierno con San Román en 1863.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

El liberalismo de los autores de dramas históricos es 'conservador', no es anticlerical, no protestan contra la corrupción, la esclavitud o el feudalismo en el interior del país, y los negros son completamente ignorados en sus obras.

c) *La imaginación histórica.* No hubo casi interés o preocupación en buscar la fidelidad al pasado, la obra más histórica en cuanto a personajes, ambiente y sucesos es *Atahualpa*, de Salaverry. En el resto de piezas las referencias históricas son mínimas, pero estructuran los personajes y la trama. Ejemplo de ello son *Rodil,* o *El barquero y el virrey*, de Corpancho[193], sobre un personaje histórico, José Olaya crean toda una trama,en su texto casi todo es ficción en cuanto a hechos y personajes, como el amor del virrey por la hija de Olaya (soltero en la realidad histórica), o la rebelión de pescadores. Corpancho, en su "Olaya" demuestra un casi nulo interés histórico. Pero la alteración del final es completa: Olaya no muere fusilado, es liberado, el pueblo derroca al virrey en el Real Felipe. En todas las piezas, unas más que otras los dramaturgos usaban su imaginación, adaptándose también a las pautas de los dramas: una trama amorosa, un héroe, los "malos" y "buenos". La fidelidad histórica no era prioridad, pero sí expresar sus ideales del pasado. La única pieza que escapaba a los elementos señalados es, otra vez, *Atahualpa* de Salaverry en la cual no hay héroe ni trama amorosa. No es exagerado pensar que los limeños de todo sector, no conocedores del pasado, debieron creer que las obras "históricas" que veían eran la historia de la nación peruana.

d) *La idea de nación y el centralismo limeño.* La nación va a estar integrada por las elites intelectuales y culturales, y por artesanos o pequeños propietarios, como se observa en *Rodil*. Los indios (no incas, ni sus descendientes), negros y clases populares permanecen al margen de la comunidad nacional[194]. En el caso de la independencia los indígenas son alejados de toda participación activa en ella (como en *Rodil* o en *Olaya* de Corpancho). En la alegoría *La independencia del Perú*, de Isidro Pérez "Chabot", el Perú es simbolizado a través de lo inca, pero sin alusión a los indígenas en la independencia. Otras figuras alegóricas son El despotismo, El fanatismo, La libertad, La victoria. El único personaje histórico es Simón Bolívar, mostrado como libertador exterior. Lo cual no

[193] CORPANCHO, *Olaya*.

[194] Respecto a los mestizos, su incorporación suponemos dependió de su educación, riqueza y el mayor alejamiento de los rasgos nativos.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

quiere decir que "el Perú" no luchó, pero lo hizo apoyado en el libertador extranjero: "En tu brazo y valor apoyado (se refiere a Bolívar) / Juro al mundo vencer o morir"[195].

Bolívar es denominado "héroe afortunado". La independencia es catalogada de una empresa justa. En el texto de "Chabod" si bien el Perú es simbolizado por lo inca, son Bolívar y los "genios" quienes le dan al Perú los elementos esenciales de la nación surgidos con la gesta de la independencia:

Perú (Inca)	Más, espera (a Bolívar): tres genios pusieron
	Estos signos grandiosos aquí: Al dejarlos así ¿Qué quisieron en
	su mudo lenguaje decir?
Bolívar	Esa espada te dice que es justa
	La gran lucha que vas a emprender,
	Y esa cruz sacrosanta y augusta
	Te señala tu única fe.
	Este libro es el código santo
	Que el Dios –hombre dictó de esa Cruz[196]

La presencia indígena está vinculada a la conquista e inicios del virreinato, pero relacionado con el incanato, reconocido pero visto como remoto y "derrotado". En *Abel,* Pablo es el último descendiente de Atahualpa, y en *Atahualpa*, se trata con mucho respeto a la imagen del inca. Esto expresa la tendencia general de las elites culturales, como se observa en el Diccionario de la Legislación Peruana de Francisco García Calderón de 1860-62, donde se consideraba al Perú como "una nación que ha experimentado diversos cambios desde que apareció Manco Cápac"[197]. Es decir, se reconoce al origen incaico, pero los indios actuales estarían fuera de la comunidad nacional. Salaverry en sus dos obras señaladas reconoce en lo inca y lo hispánico las bases de la nación peruana, de un mestizaje de ambos pueblos. De alguna manera, eso también se plasma en *El pueblo y el Tirano*. Allí, el pueblo considerado peruano ―que se rebela contra la tiranía del virrey― incluye a los indios y criollos, pero los personajes principales son indios de la nobleza o descendientes de ellos. La obra considera peruano a los nacidos en el territorio (en el texto el territorio es Lima), indígenas, mestizos o criollos. El traidor es el criollo Zenón: *"*tan

[195] CHABOD. *La Independencia Del Perú*, Alegoría. *El Correo del Perú*, Lima, 1876.
[196] CHABOD. Ibíd.
[197] GARCÍA CALDERÓN, Francisco. *Diccionario de la Legislación Peruana*. Lima, Imprenta del Estado, Tomo II, 1862, pp. 99 y 688.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

vil peruano es de su patria la afrenta; con nuestra sangre alimenta los caprichos del tirano"; y se dirige a él: "algún poder Satánico te guarda para oprobio del suelo en que te vio nacer"[198].

¿A qué suelo se refiere? Al limeño. Los personajes principales son indios pero Lima es el Perú. No hay ninguna referencia a otra parte del país, ni siquiera al Cusco. Y los líderes de la rebelión son indios de origen incaico sobreentendido, como el viejo Yupanqui: "él tiene todo el pueblo a su favor, sus hechos de antigua gloria al virrey inspiran miedo". Y se menciona a las clases populares como parte del Perú, pero sin referencias étnicas. En *Rodil* la base cultural de la nación peruana es la criolla, producto de la herencia española en tierra americana.

Entonces, la tendencia en los dramas históricos en general es de una idea de nación que reconoce el origen de la peruanidad en el incanato pero sin incorporar las tradiciones andinas (excepcionalmente los yaravíes, considerados como andinos) o los indios actuales a la comunidad nacional. El mestizaje, más que la incorporación de la cultura andina, significaba reconocer las bases históricas de la nacionalidad en el Tahuantinsuyo y su absorción por España, una visión moderada criolla de nación fronteriza, a la manera Herreriana[199]: los incas unificaron el territorio incorporando a los indios salvajes, y eran un pueblo civilizado cuya misión quedó inconclusa, siendo los españoles los que logran sentar las bases de la nación peruana. En *Rodil*, la independencia era el hecho clave en la nacionalidad peruana, pero las raíces se encontraban en la colonia: el patriota César es hijo del español Rodil. Allí estarían los orígenes del pasado colonial, que se verían en las tradiciones de Palma, posteriormente.

Finalmente, la nación va a ser concebida como "limeña-criolla", a pesar del reconocimiento de los antecedentes incas, una tendencia predominante desde que Lima impone su hegemonía sobre las provincias tras el triunfo de Castilla. La mayoría de las piezas se desarrollan en Lima o mencionan la urbe. La única pieza en donde no se hace referencia a Lima, y de manera antihistórica, es en *Abel o el pescador Americano* de

[198] SALAVERRY. *El Pueblo y el Tirano*.
[199] Sobre Bartolomé Herrera ver BASADRE, op.cit. T II. DELGADO, Washington. *Historia de la literatura Repúblicana*, Lima, Rikchay Perú, 1980, pp. 66-68. POOLE, op.cit., pp.184-185.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Salaverry, donde la residencia del Virrey del Perú es Cusco[200]. Salaverry, a pesar de todo, era uno de los dramaturgos que más revindicaba la herencia inca, aunque también la fusión de la nobleza inca con la española. Abel es considerado peruano y americano. Recordemos que en esa época había un nacionalismo americanista. Lo mismo ocurre en *El pueblo y el tirano*[201]. Allí vemos de nuevo indígenas como parte del pueblo peruano, pero nobles por el apellido. Proponer que la sede del virreinato fuese el Cusco, a sabiendas que no era así, era plasmar esa herencia mestiza que para él tenía la nacionalidad peruana. Se puede interpretar también como acercar a la Lima colonial simbólicamente en la antigua capital inca.

6.5. Tres casos: *Rodil*, *Atahualpa* y *Una guerrera peruana*

De todos estos dramaturgos y sus obras, hay tres que tienen para nosotros un especial interés, por lo que los analizamos con detenimiento. Carlos Augusto Salaverry escribe el drama *Atahualpa o la Conquista del Perú* (1858). Es el más fecundo y reconocido, y pocos estudios trabajan su faceta teatral[202]. Su drama cobra importancia porque nos muestra el imaginario histórico, su idea de nación y sus concepciones ideológicas, respecto a un tema fundacional para el país desde la obra de Manuel Concha *La muerte del Inca Atahualpa* (1828) hasta los inicios del Oncenio de Leguía con la obra de Chocano *Los conquistadores* (1922). Chocano y Salaverry tienen algo en común: fueron los poetas de moda en sus respectivos tiempos. El otro dramaturgo es Isidro Mariano Pérez con *Una guerrera peruana*: un dramaturgo casi desconocido pese a su gran actividad durante el periodo estudiado, en dramas históricos; su obra es muy llamativa, por polémica, y su personaje combinaba la sensualidad de una mujer con actitudes guerreras, algo no aceptado en la mentalidad de entonces. Finalmente, *Rodil* de Ricardo Palma, último drama histórico que Palma llevó a las tablas, y único drama de Palma conservado. No creemos que Palma haya sido crítico del régimen colonial a través de la sátira, sino que

[200] SALAVERRY, *Abel o el pescador americano*.
[201] SALAVERRY, *El pueblo y el tirano*.
[202] Solo hay dos trabajos, uno de ellos de Palma, "Poetas peruanos: don Carlos A. Salaverry, autor dramático". En *Revista de Sud-América*, I. Valparaíso, *Anales de amigos de la Ilustración*, Imprenta del Universo, 1861.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

lo reconocía como una herencia de la nacionalidad. Analicemos primero *Rodil*, que pese a su tinte antihispánico, revindica la herencia española.

a) *Rodil*, de Ricardo Palma (1852)

Se estrenó el 13 de enero de 1852, en el teatro Principal de Lima. El empresario aprobó su representación por el éxito que el entonces joven Palma tuvo un año antes con *Muerte o libertad*. Se representó en un contexto de bonanza económica y liberalismo en el gobierno de Rufino Echenique (1851-1855)[203].

Es la única pieza "histórica" de Palma que se conserva, y el último drama que escribiría[204]. Muestra la manera en que Palma percibía la independencia. Además del ímpetu juvenil, no es una obra fiel a la realidad histórica, pero eso no es un problema. "Reinventar" hechos y personajes, es ya un indicador del imaginario histórico, las concepciones ideológicas del autor, así como su idea de nación. Por otro lado, nos interesa la época de la puesta en escena. Sus contemporáneos en los diarios catalogaban *Rodil* de "drama histórico", calificativo que Palma negó, como sus contemporáneos que escribían dramas ambientados en el pasado, recurso utilizado para eludir la crítica[205].

Es un drama en tres actos en prosa y en verso, escrito e impreso en 1851[206]. La obra fue escrita movido por el patriotismo, fascinación por el pasado, pero también por el deseo de fama: Holguín opina que Palma buscaba consolidarse como dramaturgo y por ello puso esmero en la preparación de esta obra[207]. Mezcló patriotismo y una estructura histórica con una trama y desenlaces dramáticos, pues incluso en esa época lo patriótico

---

[203] Desde 1851 la exportación de guano a Inglaterra llegó a 112.000 toneladas y fue el más importante ingreso del fisco peruano. El gobierno liberal de Echenique cuando se representó *Rodil* será descrito más adelante.

[204] Hubiéramos preferido analizar su obra *Muerte o Libertad*, representada en las Fiestas Patrias de 1851, por el éxito y el tema de la independencia, pero no existe el texto.

[205] Palma señaló que su drama no pretendía ser histórico. Ningún autor decía que su drama era histórico, aunque tratara temas del pasado: eso evitaba las críticas a la rigurosidad histórica. *El Comercio*, 14 de enero de 1852. Pero a toda obra "histórica" le llovían críticas, como en *El Correo de Lima* el 16 de enero de 1852. Eso se observa a lo largo de todo este trabajo. Sin embargo, aquél drama era llamado "contemporáneo", pues los hechos eran de solo 26 años atrás.

[206] PALMA Ricardo. *Rodil. Drama en tres actos y un prólogo, escrito en prosa y en verso.* Lima, Imprenta El Correo, 1851.

[207] HOLGUÍN, *Tiempos de infancia y bohemia*, p. 335.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

e histórico por sí solo "no vendía". El título era llamativo. *Rodil* representaba la terquedad española en aferrarse al suelo peruano. La capitulación del Real Felipe sucedió en 1826, apenas a 27 años de su representación. Era un personaje que toda persona mayor de cuarenta años recordaba, además de los hechos del Real Felipe y que los menores habían oído escuchar. El texto tenía una trama amorosa, acciones y desenlaces inesperados.

En la obra, Rodil es un feroz general español que ama compulsivamente a Margarita, prometida del pintor César, que ha abrazado la causa patriota; es hijo de Rodil, pero ambos lo ignoran. Tras muchas acciones, triunfan los patriotas, rindiéndose Rodil. Se descubre el vínculo filial y ambos se reconcilian, dejando el general español que su hijo se lleve al amor de su vida. El héroe no es el padre sino el hijo patriota, sin orígenes aristocráticos, pero artista. Palma buscó en el "héroe" Cesar representar su propio sector y "estatus". En la obra no hay ningún personaje patriota histórico. Palma no pretendió una reconstrucción, pero entra en lo "histórico" al estar ambientado en un hecho del pasado. El único personaje histórico es Rodil. Fácilmente se hubiera podido poner a Bolívar o Sucre en la obra, pero ambos estaban vinculados a la Confederación Perú-Boliviana, muy combatida por Castilla, del cual el presidente de entonces, Echenique, era muy cercano[208]. Además, los liberales peruanos eran antibolivarianos.

No creemos que *Rodil* exprese un "anti hispanismo de momento" de Palma, al adjudicarle características negativas a Rodil[209]. En realidad la obra expresa una reconciliación simbólica entre vencedores patriotas y vencidos españoles. La obra puede parecer al inicio antiespañola, pero ello se diluye en un final que simboliza los vínculos de Perú con España. Margarita es el Perú metaforizado, y la obsesión de Rodil por ella es el afán español por aferrarse al Perú; el desenlace final significa la renuncia de España. La amistad de Rodil con sus enemigos, cuyo líder resulta ser su propio hijo, un criollo

[208] Castilla tras su primer mandato estableció como "sucesor "a Echenique, hombre de confianza. La cercanía duró solo hasta 1854, en que estalló la Revolución dirigida por el propio Castilla, opuesto a la Confederación Perú-Boliviana, y la combatió. Echenique, más cauto, siendo militar y no queriendo escoger bando, se retiró a la vida privada como hacendado, pero volvió bajo el directorio de Vivanco, como prefecto y luego comandante del ejército de reserva. Pero cuando Castilla se alzó contra Vivanco, Echenique astutamente esperó el desenlace para ponerse al lado del vencedor, que fue Castilla. ECHENIQUE, José Rufino. *Memorias para la Historia del Perú (1808-1878)*, II. Lima, 1952, p. 277.
[209] HOLGUÍN. *Tiempos de infancia y bohemia*, p. 308.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

americano, simboliza también que el Perú estaba maduro para manejar solo sus asuntos de Estado.

Insistimos que el texto deja clara la unión de peruanos y españoles por un vínculo "familiar," simbolizado en la relación paternal-filial. En el plano ideológico la obra refleja un liberalismo y Repúblicanismo ligeramente laico. Se hace una defensa de la libertad y rechazo a la tiranía. Si bien hay referencias a Dios, son como expresión, no como una convicción cristiana[210]. Se hace referencia a los sacerdotes como patriotas, como el caso de Gilberto, que de artesano devino en sacerdote patriota, y representa al bajo clero independentista. No hay ninguna referencia al alto clero. El liberalismo se expresa en el rechazo a las diferencias estamentales de nacimiento, donde la nobleza era el estamento privilegiado:

> Y esos nobles
> gozan en lubrica orgía;
> y el eco de los cantares
> con que la brisa se oprime.
> el pueblo en silencio gime.
> Y, consume sus pesares,
> e inspira solo aversión
> la nobleza de la cuna[211].

Palma aboga por una democratización de la sociedad en términos jurídicos:

> No habrá nobles en la grey
> Seremos Repúblicanos
> Serán todos los peruanos
> Iguales ante la ley[212].

Sin embargo, se desconoce si en aquella época el joven Palma era partidario de la igualdad que buscaban, por ejemplo, los hermanos Gálvez, liberales convencidos.Tenemos dudas de ello, la igualdad de todos los "peruanos" era en términos políticos-jurídicos, no económicos. No compartimos la opinión de Holguín de identificar en el *Rodil* a la nobleza

[210] Con el tiempo Palma se volvió incluso anticlerical. En esta obra teatral no expresó anticlericalismo, pero tampoco la pacatería beata de los dramas decimonónicos históricos.
[211] PALMA, *Rodil*, pp. 3-4.
[212] PALMA, *Rodil*, p. 51.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

con los "ricos" y a los plebeyos con los "pobres", ni que Palma tuviera en la obra una reivindicación social[213]. Lo que sí se observa es una sociedad estamental y el rechazo a los privilegios de nacimiento, más que de clase o de dinero. En la obra aparecen artesanos, pero ellos en aquella época no eran gente humilde en términos monetarios. La crítica a la nobleza es una crítica a la sociedad de su tiempo. Palma, en años de madurez, narra que en su juventud la gente seguía utilizando los títulos de nobleza pese a haberse establecido la república[214]. La obra expresa también un prejuicio de clase y de género. Los personajes patriotas son varones de sectores medios. Rodil es de la nobleza. El único personaje varón de sectores populares es Vicente, esposo de la criada de Margarita, despreciable por ser espía español.

Los indios, y los negros que eran aún esclavos, no entraban en la "comunidad nacional peruana" de Palma: la abolición de la esclavitud solo ocurrió en 1854 durante la guerra civil. No hay ninguna referencia en la obra a los indígenas o negros como participantes en la independencia. Palma identifica el término pueblo como sinónimo de nación. ¿Quiénes conformaban la nación? Todos los peruanos sin importar su nacimiento. Podían ser gente adinerada, pero cuyo dinero no se sustente en sus privilegios, como la élite guanera o incipiente burguesía nacional que se estaba formando. También intelectuales, artistas, sacerdotes, y artesanos.

La influencia liberal de Palma vendría de su educación en el Convictorio de San Carlos, lo que recordó Palma en una de sus tradiciones:

> Por los años de 1850 se enseñaba en San Carlos la doctrina de la soberanía de la inteligencia, y aunque por entonces era muy prestigioso el principio al acatamiento de la autoridad, como que todavía estábamos vecinos a los días del *magister dixit*, hubo lujo de tolerancia de la soberanía popular en los claustros de San Carlos[215].

Rodil expresa el liberalismo que creía en la soberanía popular, pero, al parecer para Palma, el pueblo, la nación, los ciudadanos eran las gentes letradas. Los artesanos eran en

[213] HOLGUÍN, *Tiempos de infancia y bohemia*, p. 300. Holguín no utiliza la palabra *clase*. Nosotros la usamos en el sentido de privilegios de riqueza: Palma no buscó un mensaje de igualdad social, sino solo de política y del talento.
[214] HOLGUÍN. *Tiempos de infancia y bohemia,* p. 100.
[215] "Borrasca en un vaso de agua", en Tradiciones, p. 1495. Citado en PÉREZ. *Liberalismo Criollo*, p, 55. Desde joven, Palma trabajó en el diario limeño liberal *El Correo*.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

realidad de clase media. Entonces el liberalismo de Palma, moderado, es incompatible con los principios de la revolución francesa de 1848 que establecía el voto a los analfabetos. Estamos de acuerdo con Porras y Pérez cuando señalan que el joven Palma como muchos de sus compañeros de estudios se mantuvo fiel al liberalismo herreriano de "Soberanía de la inteligencia"[216].

Respecto a la crítica de Palma a la Ley de represión dada por el gobierno de Echenique, creemos que se ha sobredimensionado. La crítica se hace a través de César:

> ¡desgraciada la nación
> donde se humilla el talento
> y hasta para el pensamiento
> hay leyes de represión!!!![217]

No creemos que haya nada radical o político en esos versos, pues de lo contrario no hubiera pasado la Censura. Entonces el censor de espectáculos era Miguel del Carpio, amigo de Palma y cercano al régimen de Echenique. Palma sabía que nada le iba a pasar, ni generar ningún escándalo.

> El saetazo a la ley de represión dada por Echenique, fue, pues, un desahogo político, una mataperrada de colegial, castigada seguramente con la tibieza del régimen echeniquista, con una sonrisa, y un amistoso jalón de orejas en una tertulia de Miguel del Carpio[218].

En realidad, dicha ley no se puso en práctica hasta los acontecimientos de dos años después. El gobierno de Echenique en la práctica fue de los más liberales del Perú decimonónico[219]. Los estudios Palmistas niegan que posterior a su estreno, se haya pedido

---

[216] PÉREZ. *Liberalismo Criollo*, p. 55. PORRAS, Raúl. "Un centenario Romántico", en *Ricardo Palma 1833-1933*. Lima, Sociedad amigos de Palma, 1933, p, 91.

[217] Palma, *Rodil*, p. 17.

[218] PORRAS, *Un centenario romántico*, p, 40.

[219] El gobierno de Echenique fue más bien permisivo. Carmen McEvoy sostiene que su régimen fue satanizado por sus detractores y por los rebeldes de 1854. Echenique siguió el ejemplo de Castilla, permitió la libertad de imprenta y "las reprimendas que dio a Bilbao por proponer la libertad de los esclavos no fueron extremas". La apertura duró entre 1851-1853, y cambió ante los acontecimientos revolucionarios. ZALDIVAR, Trinidad. Diosa peregrina. La alegoría de la república y la crisis del gobierno de Manuel Montt. En: McEVOY, Cartmen y Anna María STUVEN (comps). *La república peregrina: hombres de armas y letras en la América del Sur",1800-1884*, Lima, IEP-IFEA, 2007, p 307. Respecto a la ley de represión en *Rodil*, solo se puso en práctica con los acontecimientos revolucionarios. Dicha ley significaba la pérdida de todo fuero por delito de rebelión y por incitación. No obstante, el liberalismo de Echenique

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

a Palma que retire esos versos[220]. No hay nada de radical en su crítica, Palma fue "premiado" por el régimen, por influencia de Miguel del Carpio, con un puesto como oficial diplomático de la Armada. Denegri y Lozada señalan que es gracias al *Rodil* que Palma obtuvo "una sinecura burocrática en el ministerio de guerra"[221]. Otro hecho que rebela cuán cercano era Palma al régimen echeniquista que "había criticado" *Rodil,* se expresa en que mientras esperaba que se haga efectivo su nombramiento, Palma trabajaba en el diario echeniquista *El intérprete del pueblo*[222].

Rodil fue aplaudida por el público y Palma fue llamado tres veces al escenario para ser ovacionado[223], pero no logró el apoteósico éxito que esperaba, la puesta en escena fue "un triunfo sin gloria":

> Rodil solo fue un triunfo circunstancial, aparente y efímero que el mismo Palma advirtió muy pronto. No ocasionó la opinión favorable y entusiasta que este ambicionaba, ni espontaneas manifestaciones de aprecio por la prensa. Los aplausos que se ganó fue más por sus alusiones políticas que por sus méritos artísticos. Distó pues de darle a Palma el espaldarazo que este anhelaba [224].

Holguin opina que debido a ello Palma renunció al drama. Y creemos que *Rodil* explica la actitud posterior de Palma, de ser muy crítico con los demás dramaturgos que eran aplaudidos con dramas históricos, más aún si no eran cercanos a él como veremos más adelante. *Rodil* fue el último drama de Ricardo Palma, luego haría comedias costumbristas y se retiraría del teatro.

---

se refleja hasta en aquella ley, pues ésta no contemplaba la pena de muerte por delitos políticos. *El Correo de Lima*, 25 de setiembre de 1851. PORRAS. Id, p 40.

[220] Coincidimos con el palmista Holguín. Palma recibió premios, aunque exagera o inventa "mitos" sobre lo que ha hecho. Holguín opina que fue una fantasía de Palma para justificar la desilusión de sus expectativas puestas en *Rodil*. HOLGUÍN. *Tiempos de infancia y bohemia*, p 324.

[221] DENEGRI. *El Abanico y la Cigarrera*. p, 34. LOZADA, Alejandro. *La literatura en la sociedad de América Latina: Perú y Rio de la Plata 1837-80*. Frankfurt, Vervuert, p, 1983, p 53.

[222] PÉREZ. *Liberalismo Criollo*. pp 79-80.

[223] *El Correo*, 14 de enero de 1852. *El Comercio* 14 de enero de 1852.

[224] HOLGUÍN. *Tiempos de infancia y bohemia.* Pp. 334 y 335.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

b) *Atahualpa* de Carlos Augusto Salaverry

Considerado entre 1850 y 1879 el dramaturgo y poeta de mayor talento y prestigio, Salaverry fue uno de los pocos románticos que logró persistir con éxito en el teatro; gran amigo de Ricardo Palma en su juventud, ambos se alentaban en sus respectivas obras, en una relación de mutuo reconocimiento y aprendizaje, como lo señaló el mismo Palma: "Leíamos juntos nuestros primeros versos, nos alentábamos mutuamente, participamos de las mismas esperanzas y de las mismas zozobras, y en la hora en que el servicio militar lo dejaba libre estudiábamos con entusiasmo los clásicos…"[225].

En el momento en que Salaverry estrena *Atahualpa*, pertenecía a la clase media como teniente del Ejército[226]. Y fue esa su obra teatral más destacada. Drama en cuatro actos en verso, se terminó de escribir en 1858, y se editó en 1860. Fue la segunda obra nacional que abordaba el tema de la conquista, la primera fue del chileno Manuel Concha, representada en Lima en 1828, y de notoria influencia en la visión de Salaverry. En ambas se edulcoraban las atrocidades españolas, se limpiaba la imagen de Pizarro de todo vínculo con las atrocidades y la muerte de Atahualpa, y se dejaba en claro que España con su rey no tenían relación con los excesos de la conquista, que no representan los valores españoles.

Por otro lado, en ambos autores y obras, Riquelme representa los excesos de la conquista y Valverde el compendio de todo lo negativo de la conquista: sacerdote vil, responsable de la muerte de Atahualpa, sembrador de cizaña contra Pizarro, fanático religioso. Salaverry añade la codicia. Atahualpa se muestra más firme, menos fatalista y más justo, además de eximirle de responsabilidad en la muerte de Huáscar, su hermano. En ambas hay referencias a yaravíes. Hay muchas coincidencias más. Es indudable que Salaverry leyó y se inspiró en la obra de Concha, que no es mencionado ni en la prensa ni en estudios posteriores, tal vez por ser chileno, pese a que también fue el principal dramaturgo de los inicios de la república peruana.

---

[225] PALMA, R. *Poetas peruanos: Don Carlos Augusto Salaverry*, p. 537. Citado en UGARTE, G. *Ricardo Palma*, Revista de San Marcos N° 17, Lima 1976, p, 138.

[226] La vida de Salaverry osciló socialmente entre una clase media alta cuando fue diplomático, media propiamente dicha cuando vivió de su sueldo de oficial del ejército, y clase media baja en Paris y durante sus últimos años de vida. Pero siempre fue de las élites culturales.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Podemos señalar que no hay una gran ruptura respecto al tema de la conquista con el drama histórico de inicios del período Republicano, salvo en destacar más los valores del Tahuantinsuyo a través de la figura de Atahualpa.

Hagamos un necesario resumen y análisis de la extensa obra. En el primer acto, en el palacio del inca, Zorailla, esposa de Atahualpa, y el Villac-Umu conversan sobre los siniestros presagios que percibe el sacerdote, ya que la proximidad de los extranjeros tiene consternada a la Corte. Atahualpa, que aparece después en escena, manifiesta el propósito de defender el Imperio al frente de sus soldados, y se expresa con enojo de su hermano Huáscar, quien no quiso oír sus ofrecimientos de conciliación y paz. "De pronto una música guerrera anuncia que Calcuchímac regresa de su expedición contra Huáscar. El general indio se presenta ante Atahualpa acompañado de Soto y Guillén de Castro, a quienes hizo prisioneros. Calcuchímac comunica al monarca que Huáscar ha sido derrotado y que permanece seguro en una prisión lejana"[227].

El sacerdote, pesimista, le cuenta de sus visiones, y llega Atahuallpa también pesimista. "Si el valor no alcanza a salvar mi poder, déjame morir". Dice que Huáscar fue derrotado en noble lucha y lo perdonó, Zorailla dice que Huáscar es ingrato, y el sacerdote que es traidor. El Inca dice ofrecer el trono a Huáscar "y el oro a los bandidos venidos del mar". El Inca le dice al sacerdote que puede atacar y derrotar a los invasores. Oyen ruidos que interpretan como la paz [¿??] Atahuallpa se alegra: los invasores extranjeros han dado brío a Huáscar, por eso es necesario el castigo. Calcuchímac dice que es necesario sacrificar a los extranjeros capturados. Los cautivos Soto y Guillén de Castro se arrodillan ante el inca, quien les pregunta: "¿a qué han venido a mi patria? Soto le dice: Mi rey manda bandera de paz para una alianza… anhela el brillante metal de tus minas… nuestro monarca se postra ante la ley de la justicia". El Inca pregunta por qué atacan. Soto acusa a Huáscar: "Pizarro nuestro jefe quiere verte coronado. Calcuchímac: mentira, quieren hacer de Huáscar un instrumento", y que, aunque los invasores son pocos, vendrán otros. Atahuallpa ordena: "ocho mil soldados sin armas irán conmigo a oírlos, y tu general

[227] Para esta síntesis hemos utilizado el original. SALAVERRY, C. A. *Atahuallpa o La Conquista del Perú*. Drama en 4 actos en verso. Impreso en El Callao, 1860. Este fue luego tomado por Basadre en su tomo 6 (pp 189-191).

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

vendrá a mi presencia". Ordena que Guillén será el guía, y Soto quedará como "prenda de paz".

Soto le dice a Guillén que ve la grandeza del Inca, que deben ser humanos y piadosos con los indios. Siente dudas. Guillén en cambio asegura que los indios son idólatras y traidores, "nuestro brazo es de venganza…, nos engañan con la paz de su lenguaje… sus vidas o las nuestras. Soto: tanto crimen me horroriza, basta de encono contra esta raza". Guillén jura matar indios sin compasión.

Atahuallpa lleva a Zorailla a que conozca a los españoles. "Ya son amigos", dice el Inca. Guillén, hipócrita, asiente. El Inca ordena a Zorailla: "labra amistad con ellos". El Inca optimista, mientras Zorailla desciende al centro de la gruta del Sol y que flores de oro decoren la luz del fuego en sacrificio al 'Sol de las Venganzas'.

En el Segundo acto, en el campamento español, los soldados dejan traslucir el descontento que cunde contra Pizarro. Se le acusa de débil y compasivo, e incapaz de terminar con éxito la conquista. El padre Valverde entra en escena, es de la misma opinión que los soldados, y procura avivar su rencor, aunque fuera necesario para ello prescindir de la autoridad del jefe. Las intrigas de Valverde dan por fin resultado: los soldados españoles, dirigidos por Valverde, aprisionan al Inca. Ante la actitud amenazadora de los soldados, Pizarro cubre con su cuerpo la persona de Atahualpa, a quien salva así de la muerte.

Un soldado dice que por los temores de Pizarro aun no son señores del imperio. Que es muy piadoso, y" los nuestros van muriendo. Un soldado: quisiera por general a Valverde". Riquelme critica a Pizarro, y anuncia que lo confrontará, para que no haya paz con los indios.

Llega Valverde. Les informa que el rey indio llega con sus huestes y que morirán si no actúan. Riquelme dice que Pizarro los debilita. Valverde les incita. "Pizarro vende por oro la compasión a los indios… si Pizarro ordena pelear, síganlo. Pero si piadoso, ofrece la paz, me seguirán". Bendice a los soldados. Cuando ven a Pizarro llegar, Valverde pide guardar el secreto. Llega el sacerdote Willac-umu que dice ser símbolo el Inca, quien desea saber qué trae a los extraños con bandera teñida de sangre, "teniendo el Inca un millón de soldados bajo el Iris, nuestra bandera". Y agrega que el Inca lo espera. Pizarro dice que no puede dejar a sus tropas. Entonces tráelas, dice el sacerdote. Valverde se

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

opone. Pizarro dice traer el pedido del rey español del tributo de las minas. Willac-umu dice que tienen dos españoles prisioneros. Valverde acepta la paz. Pizarro pide que venga el Inca, y el sacerdote acepta.

Pizarro: "Si me ofrece la paz, acepto". Valverde se queja con Riquelme, ironiza con la futura matanza, y Pizarro le reclama: "El nombre de asesino te lo dejo". Valverde se indigna. Pizarro habla de la sed de violencia de Valverde por su celo religioso, y que detendrá el furor de sus hombres con oro. "La paz será su castigo". Soto aparece. Narra que fue capturado, fue bien tratado, comiendo y escuchando 'yaraví'. "En las cárceles incas quisiera vivir siempre…" Pizarro se alegra por la paz futura y la libertad de Soto. Pizarro hbala claro: "los que adoran la cruz son más salvajes… la espada no será exterminadora". Se oyen gritos. Pizarro teme una traición y dice que no ha dado órdenes. "¿Quién los manda sin mí?". Ve españoles a caballo. Soto maldice. [Luego se supone que capturan al Inca]. Atahuallpa indignado, acusa a los españoles de traidores y cobardes, ante el heroico valor de sus tropas desarmadas. Busca la muerte. Valverde: "herid, matad". Riquelme encuentra a Atahualpa. Todos avanzan contra el Inca. "¡Nuestro el Imperio!" voces: ¡matadle! Entran Pizarro y Soto. Pizarro defiende con su espada al Inca: "Pierden su tesoro si lo matan, respetadle, el hijo del Sol es mi prisionero".

En el tercer acto, se desarrollan las intrigas de Valverde para distanciar más todavía a Pizarro de sus soldados, y descubrir los tesoros del Inca. Riquelme dice que Valverde puede dar órdenes a los hombres de Pizarro. Valverde ofrece dirigirlos para tomar ciudades y tesoros. Pero Riquelme le cuenta que ya tomaron palacios y templos, sin oro, que se tortura indios, pero mueren sin hablar o se sepultan vivos con sus tesoros. Y que hay mujeres suplicando entrar. Valverde ordena dejarlas pasar. Valverde, hablando solo dice: "el triunfo es mío, un mundo de oro es mi camino".

Llega Zorailla. Pide ver a su rey y esposo. Valverde, hipócrita, finge ser piadoso y amistoso, temer a los españoles, y ofrece liberar al inca. Zorailla, ingenua, ofrece el tesoro, y asegura que "El rey, libre, te protegerá de su venganza". Zorailla se alegra. "Por el inca, dará a sus dioses el imperio indiano". Llega Atahuallpa. Ella se arrodilla, se abrazan. El inca pregunta por sus guerreros y por Calcuchímac. Ella le dice que se oculta en los bosques esperando órdenes, pero que no es necesario, será liberado. Valverde llega fingiendo espanto, le dice al Inca que huya. Éste regresa al calabozo clamando traición.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Llega Riquelme, diciendo que Calcuchímac va a atacar, y ordena tomar a todos en custodia. Valverde dice que el inca siga preso, que le dirán sobre el tesoro al día siguiente. Llega Pizarro y acusa a sus propios hombres de deshonrar su nombre. El inca le dice a Pizarro, irónico: "tu noble lucha te da la victoria… traición, estoy vencido. ¿A qué me has traído?... no tengo quejas de tu crueldad". Pizarro se avergüenza de los suyos, pero dice que el inca le es indiferente. Atahuallpa culpa al destino. Pizarro de pronto le promete que recuperará el trono a cambio de oro. El inca promete el rescate. Pizarro increpa a sus soldados de ensuciar la bandera de España, engañado por el sacerdote. Ordena prender a Valverde y a Riquelme. Los soldados desarman a Riquelme, y se acercan a Valverde, pero éste muestra un crucifijo y todos se arrodillan, menos Soto.

En el cuarto acto, compadecido Soto de la surte de Atahualpa, y presintiendo los designios del padre Valverde, se decide a favorecer la evasión del Inca, tomando para sí la responsabilidad de este acto. El inca dice que ya no es monarca. Zorailla le dice que huya. El inca recela, comentando con traisteza que lo havn vendido. Pero se alegra porque Valverde no sabe dónde está la gruta. El inca se niega a huir. Valverde, teatral, pide que lo defiendan los indios. El inca: "Pizarro es tu jefe, si me salvas como quieres, me vendes, traidor a tus hermanos, hijos de tu Dios y de una patria". Se lleva a Zorailla.

Valverde insultado promete que castigará al inca. Llega Riquelme. Valverde le dice que ya tendrán el oro antes que llegue *el fatal Pizarro*. Soto promete que lo cuidarán. Se avergüenza de España y de los soldados. Guillén, quien fue prisionero con Soto, es el centinela del inca. Deciden cuidarlo, pero llega Valverde ordenando que el inca muera en la hoguera. Riquelme lucha duramente con Soto. Llega Pizarro. Dice que entregará a la justicia al Inca. Valverde se nombra acusador.

Valverde dice que teme traición, al ver a los tres indios que son testigos. Dice que recela de Pizarro, quien acusa a Valverde de traidor y cobarde. Pizarro le pregunta al indio si el inca mató a Huáscar. El indio duda y dice que sí. Llega Soto, dice que mató a Riquelme en defensa propia, pero que debe ser castigado. Pizarro dice que no, pero que traiga al inca. Pizarro acusa al inca de mandar matar a Huáscar. El inca lo niega. Pizarro lleva a los indios, uno se retracta y dice que el inca es inocente. Pizarro susurra a Soto que se quede con el inca, y que detendrá la traición. Soto libera al inca, lo disfraza, lo ayuda a huir y le dice que ayudará a Zorailla y a sus hijos se abrazan, se separan. Soto: "con tu

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

vida, los soldados no mancharán nuestro pabellón… hay nobleza en un soldado, no en un asesino". Soto le dice a Zorailla que el inca huyó, ella se alegra.

Pizarro encuentra a Soto y le dice que se acerca el ejército de Calcuchímac, pero Soto le responde que es muy tarde, el inca ha fugado. Pizarro interviene diciendo: "nuestra compasión nos asesina… el inca conspira, no arriesgaba mi vida… la reyna queda en prisión".

Soto se lleva a Zorailla, optimista porque el inca recuperará el trono. De pronto aparece Valverde, le dice que ha capturado de nuevo al inca, le exige el tesoro a cambio de salvar al inca de la hoguera. Calcuchímac, llega disfrazado como Atahualpa. Zorailla acusa a Valverde de mentiroso, bárbaro y cruel. Calcuchímac de pronto ataca y hiere a Valverde. Todos los soldados y Soto se acercan. Valverde agoniza y Soto dice: "¡Sobre la tumba del Perú, clavada, la espada quedará de la conquista!".

Es un texto extenso, farragoso y denso. Encontramos una dicotomía entre salvajismo y civilización. La nación inca es civilizada, la española obviamente también, pero el texto deja entrever la superioridad española en el aspecto militar, leyes y la religión cristiana. Salaverry era anticlerical pero no ateo. Y el término salvajismo es usado: "Ese indio monarca, desde el trono en que domina su salvaje imperio"[228]. Sin embargo el personaje de Soto ilustra la visión de una gran civilización incaica, y que conductas salvajes se dan incluso entre los españoles:

> …nobles corazones!
> Sabes que estás en prisiones
> Cuando ves los centinelas.
> El castigo a los ultrajes,
> Es el favor, la confianza:
> El amor es su venganza,
> ¡Y les llamamos salvajes!
> Pizarro.- En verdad me maravilla,
> Y mis sonrojos aumentas:
> Ese favor que me cuentas
> A mis bárbaros humilla.
> Hijos del suelo español,

[228] SALAVERRY. *Atahuallpa*, op.cit. p, 31.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Son más salvajes y crueles
Que los que adoran al Sol.[229]

Lo civilizado, para Salaverry, depende de la conducta moral. Entonces el Perú tendría sus orígenes en una nación casi civilizada que, inerme, sucumbe ante una cultura superior. Por otro lado, la palabra nación aparece mencionada una sola vez y es sinónimo de pueblo, igual que el término raza también una sola vez en referencia al pueblo del Tahuantinsuyo:

Sobre campos en ceniza,
Sangre vertida a torrentes¡
No damos un solo paso
En nación tan sin ventura,
… Basta de encono
Contra esta inocente raza…[230]

'Patria' equivale aquí al territorio natal: Soto llama patria a España. Pero Atahualpa llama patria al Tahuantinsuyo:

"¿Por qué han venido a desolar mi imperio
El ruido de tus armas enemigas?
¿Qué buscan en mi patria extraños hombres
Que ignoran amor y la justicia?[231].

La patria y la religión son sagradas, y para Atahualpa es inconcebible que Valverde pueda traicionar a gente de su misma patria y religión:

Si la muerte es el premio que das a sus cariños (los españoles)
Vendiéndome, traidor a tus hermanos
De tu mismo Dios y de tu misma patria hijos,
Viendo que hago morir a los traidores
Bajo mi dura ley…. ¿Qué harías conmigo?

Sobre todo, se puede inferir que, al convertirse Atahualpa al cristianismo, la nacionalidad hunde sus raíces en la conquista: aparece la palabra Perú al final, cuando Valverde agonizando, herido por Calcuchímac, ve a Soto y le dice:

[229] SALAVERRY. *Atahuallpa*, p, 35.
[230] SALAVERRY. ibid, p. 17.
[231] Ibid, p. 13.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Ah¡ tus traidores
Han hecho del imperio inmensa ruina.
De Dios recibe el justiciero rayo
En el postrer aliento de tu vid.
¡¡ Sobre la tumba del Perú, clavada,
La espada quedará de la conquista
(Arroja su espada con desesperación)[232] .

Es la única referencia. La obra muestra la misma actitud ante el pasado incaico que la pintura de Luis Montero (1826-1869), y el resto de los dramas históricos que hacían referencia a lo incaico: el reconocimiento respetuoso del pasado, pero sin considerarlo una herencia viva.

Por otro lado, la visión de la conquista es de un hecho sangriento, que muestra Salaverry, pero al mismo tiempo busca eximir de responsabilidad a España y a Pizarro; muestra dos posiciones entre los españoles: "los duros" hombres como Riquelme y Valverde, el que precipita los excesos en Cajamarca; y los blandos con Pizarro y Soto. Solo exigen del Inca tributos y aceptar "un Dios de infinita ley en la cruz de sus aceros".[233] Para Salaverry, los excesos no fueron obra del fundador de Lima:

Pizarro.- Ah! Miserables! De baldón y oprobio
¡Cubren mi nombre con mezquinos hechos! (Sentándose)
No hay afrenta, desmán, ni cobardía.
¡Extraña a tan menguados bandoleros![234].

Se deslinda así la responsabilidad de la nación española y su rey, pero no de los "verdaderos hijos de España", sino de los "malos españoles" que manchan con sus acciones el honor de España:

Noble España, patria mía,
Con tan infames guerreros
En los tiempos venideros,
Te acusarán algún día.
Estos…no son españoles,

[232] Las dos citas, de SALAVERRY. *Atahuallpa*, p, 65.
[233] SALAVERRY. Ibid, p, 20.
[234] Ibid, p 51

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Sino…. Bastardos de España.[235]

Se critica al fanatismo religioso, que no se puede imponer por la fuerza.[236]. Luis Alberto Sánchez considera que dicho drama "confesaba su adhesión al punto de vista hispánico respecto a la gran aventura peruana"[237].

En cuanto a la imagen de los indios y clases populares, se da la misma tendencia a lo largo del siglo XIX e inicios del XX: son los indios de la nobleza los que van a mostrar cualidades. Para Atahualpa era algo impensable que un hombre traicionase a gente de su misma patria y religión, así fuesen enemigos suyos. En cambio, unos indios acusan a Atahualpa, tras ser amenazados, aunque luego se retractan. Lo mismo ocurriría con Calcuchímac, indio brutal sin orígenes nobles. Es decir, los indios del pueblo son presentados como inmorales:

(Soto) Descienden a liberar a nuestros cautivos
Cuando ibas a fugar de sus prisiones
Siguiendo tras el rey vuestro enemigo
Viene de pronto a provocar la lucha,
La **insana** muchedumbre de los indios[238].

En resumen, solo los indios nobles poseen virtudes y valores morales. Hagamos para profundizar esto, un análisis del significado de los personajes principales.

Atahualpa es ennoblecido espiritualmente con las cualidades de un español medieval: sentido del honor, orgullo, serenidad, nobles sentimientos, todo ello reconocido por españoles como Soto:

Este indio generoso
Tiene en su alma tal grandeza
… No es cruel ni tan salvaje
Para hacerle inicua guerra
Cuando dentro de su alma
Encierra el olvido del ultraje

[235] SALAVERRY. *Atahuallpa*, p 67.
[236] SALAVERRY. Id, p 78.
[237] SÁNCHEZ, Ibid.
[238] SALAVERRY. Ibid. Se entendía *insano* como opuesto a la moral establecida.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Imagino que debemos de ser con los indios humanos[239].

También Pizarro ve la amistad que ofrece Atahualpa y el trato de "príncipes "que le dio a Soto y Guillen en prisión:

El gran Inca es bondadoso
Y pues la paz nos ofrece,
Bien su corazón merece
Encontrarme generoso[240].

En la obra, Francisco Pizarro no es responsable de matar a Huáscar, quien tiene rasgos negativos como ser artero en la guerra, pues ejecutó a los mensajeros de Calcuchímac. Es acusado por Valverde para que sea procesado por fratricidio, presionando a unos indios para que levanten falso testimonio, pero finalmente se retractan. En síntesis, Atahualpa sería el legítimo soberano y antecedente de la nación.

Calcuchímac es el general de Atahualpa, impulsivo y cruel, cuando observa el poco sentido del honor o respeto "del otro". Simboliza a los indios no nobles, impetuosos y vengativos: es quien dirige el ataque al campamento español con una horda de indios para supuestamente liberar a Atahualpa.

Soto es el verdadero protagonista y héroe del texto. Simboliza las virtudes de la nación española y el nexo entre ambos mundos: expone su vida para proteger a Atahualpa pese a considerarlo idólatra, le ayuda a escapar y protege a su esposa Zorailla. Incluso Atahualpa se convierte al Dios cristiano para unir los lazos con Soto debido a su gran amistad.

Pizarro es limpiado de toda brutalidad en la conquista, se le muestra como inocente, que se deja rápidamente convencer. Salaverry lo coloca en su obra como conquistador, no como asesino, como en un diálogo con Valverde: "La conquista de un mundo, esa es mi fama, el nombre de asesino, yo os lo dejo". En un principio compasivo frente a Atahualpa y la reina, pero luego cree que el inca traidoramente ha conspirado, y cambia de actitud.

Riquelme simboliza al español brutal y codicioso que desprecia al mundo indígena.

[239] SALAVERRY. *Atahuallpa*, p 17.
[240] SALAVERRY. Ibid, p 20.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Valverde es el codicioso responsable directo de la muerte de Atahualpa, el personaje más negativo, simboliza la hipocresía y crueldad del fanatismo:

> PIZARRO: Siempre sediento de venganza y oro,
> Su pecho solo anhela el exterminio.
> Padre cruel! El religioso celo
> Enciende sus enojos contra el indio!
> Fanático y feroz, bañado en sangre.
> Quisiera cimentar la fe de Cristo!.[241]

También el cura es responsable de todos los excesos de Cajamarca, e influencia negativa para sus compañeros:

> (Los soldados desarman á Riquelme y van a hacer lo mismo con Valverde)
> Pizarro: nada le escuchéis porque es mentira;
> Es su vil corazón el que os engaña;
> Es el que lleno de vergüenza os mira,
> Hijo bastardo de la noble España…..!
> … Valverde:) Dios me inspira…. (Súbitamente)
> Qué significa esa osadía extraña? (con fuerza)
> Doblad la frente ante la faz de Cristo!.[242]

Se deja también entrever que Valverde incitó la guerra civil de Pizarro y Almagro.

Zorailla, esposa de Atahualpa, es la única mujer en el texto, sumisa con las circunstancias, protegida por Soto, pero como el resto de indios (con excepción de Atahualpa) partidaria de la venganza. No se sabe si por ignorancia o de manera intencional, Salaverry no buscó darle un nombre indígena. Zorailla, es o bien una deformación del nombre femenino de Zoraida, de origen árabe, o puede ser español antiguo, o, una aparente deformación del apellido español Zorrilla. Ahí hay un desconocimiento de los nombres femeninos indígenas, algo que corrigieron los autores posteriores en las obras de 1877 como Enrique Pasta y Federico Flores-Galindo.

Es una obra, entonces, que está equidistante *de la imaginación y de la realidad histórica*, mostrando la imagen que tenía el autor acerca de la conquista. El drama es una de las

[241] SALAVERRY. *Atahuallpa*, p 32.
[242] SALAVERRY. *Atahuallpa*, p 55.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

pocas piezas inspiradas en el pasado que se basan en un hecho histórico fundacional de la nación peruana: La conquista del Perú. En ella todos los personajes son históricos: Alonso Riquelme (tesorero de Pizarro), el Padre Valverde (quien le entregó la biblia a Atahualpa en Cajamarca y sucesor de Luque, antiguo socio de la conquista), Atahualpa, Pizarro, Calcuchímac (general de Atahualpa) y Hernando de Soto, un conquistador que luego regresaría a España y pasaría a explorar Norteamérica. Hubo realmente amistad entre Atahualpa y Hernando de Soto, quien lo visitaba durante su cautiverio. Se cuenta que se le envió al norte para alejarlo de Atahualpa, pues se hubiera opuesto a la ejecución de Atahualpa. Respecto a Zorailla, si bien Atahualpa tenía una esposa principal, su nombre real fue Cuxirimay Ocllo. Salvo el nombre, el personaje es real. Salaverry debió documentarse y leer el texto de Manuel Concha y algo de los *Comentarios Reales* de Garcilaso, quien describe las disputas entre los españoles cuando el Inca se encontraba en prisión. Es Garcilaso quien señala que Soto pedía la libertad del inca y Almagro la muerte[243].

Hay interesantes referencias a la bandera del Arco iris, y también al quipu como "escritura de signos en cordón". Por otro lado, la emboscada al inca y su captura solo están sugeridas, se sobreentienden, y es una ficción no histórica la muerte de Valverde, lo cual es solo efecto dramático. Otros hechos que son creación libre de Salaverry son la gruta inca de oro, la muerte de Riquelme en manos de Soto, y la forma en que muere el Inca. La escena de la conversión de Atahualpa con ayuda de Soto buscó ennoblecer la figura del inca, mostrándolo más "civilizado", y también servía para conmover al público. Eso es también un conjunto de recursos dramáticos. Se sabe que Pizarro fue codicioso, responsable de la muerte de Atahualpa. Su imagen tiene una obvia distorsión histórica. Por otro lado, en la obra se refiere que Huáscar murió luchando contra Almagro arrojándose desde lo alto de una torre, lo cual no fue cierto, y resulta así más bien un *trasunto* de lo que hizo Cahuide. Y en el caso del ataque de Calcuchímac a los españoles para liberar al Inca, nunca ocurrió[244].

[243] GARCILASO DE LA VEGA. *Historia general del Perú. Segunda Parte de los Comentarios Reales de los Incas*. [1617]. En BAE, Vol. 134. Madrid, Atlas, 1960.
[244] Un documentado estudio histórico, en LAVALLÉ, Bernard. El fin de Atahualpa. En: *Francisco Pizarro: Biografía de una conquista*. Lima, IFEA, 2004.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

En resumen, es una obra en la que el autor se ha informado de los hechos históricos, pero alteró varios personajes por efectos dramáticos, animadversión al clero, deseo de conciliar a ambas civilizaciones, y atenuar los excesos de la conquista. Pero hay otras características. En la obra se cita la existencia de un tesoro subterráneo, típico recurso dramático del teatro de todas las épocas. Este recurso se halla también en el texto de *Hima-Sumac*.

Otro tema es la forma cómo Salaverry escribe *Atahuallpa*, con letra ll, como debió ser común a mediados del siglo XIX, de la misma forma que escribe *personages* en lugar de personajes, *gefe* en vez de jefe y *reyna* en vez de reina; arcaísmos que aún se conservaban. En cambio, una novedad de la época era la referencia a los yaravíes, aunque no se cantaron en el texto; como cuando Soto al encontrarse con Pizarro le cuenta que en la prisión lo han tratado como príncipe y que allí escuchó esa forma musical, patrimonio artístico andino[245]. Esto quiere decir que el poeta Salaverry consideraba a los yaravíes como arte netamente andino y, quizás como un elemento de la nación peruana.

Finalmente puede parecer una obra que exalta el gobierno personal, del Inca y al rey, probablemente como apología escondida a un mensaje autoritario, algo interesante en el contexto del segundo gobierno de Ramón Castilla.

En lo que respecta a las representaciones, la obra se estrena cuando Salaverry cimenta su fama de poeta y dramaturgo. Se presenta en las Fiestas Patrias de julio de 1858, además del 10 de octubre de ese año con motivo de la instalación del Congreso Nacional, y en las Fiestas Patrias de 1864 cuando el Perú vivía ya momentos de tensión con España, que había ocupado las islas de Chincha. La obra fue bien recibida, pero solo se presentaba para fechas patrióticas, y aun así fue la pieza histórica más repetida en el periodo estudiado. En la década de 1860, Salaverry ya ha consolidado su fama. Que *Atahuallpa*

[245] Gérard Borras señala que el término Yaraví es de origen quechua y que este remite en la mente de muchas personas de manera inmediata al mundo indígena, a los Andes o a una región predilecta: Arequipa. Sin embargo, su presencia en la costa es bastante antigua. Sería el yaraví en realidad un arte mestizo. A inicios del siglo XX, el dúo Montes y Manrique grabó en Nueva York 174 piezas consideradas como música popular costeña, de las cuales 40 eran yaravíes. BORRAS, Gérard. *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. IFEA-IDEA-PUCP, 2012, pp 61 -62.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

se haya puesto en escena en las Fiestas Patrias de 1864 y no *La guerrera peruana*, de Isidro Mariano Pérez, muestra el mayor reconocimiento a Salaverry.

Ahora bien, *Atahuallpa* se puso en escena en los dos contextos citados, y en ambos tuvo éxito al ser considerada una obra patriótica. Hemos incidido en el estreno de julio de 1858, que fue todo un acontecimiento:

> La conquista del Perú, drama original del nuestro poeta D. Carlos A. Salaverry, es una de aquellas sublimes producciones, que de tarde en tarde hacen una revolución teatral, y que antes de representarse ejercen ya una influencia poderosa en el espíritu del público, como los presentimientos que se tienen de una erupción volcánica… El título del drama no podía hacer esperar al público otra cosa que algún episodio de aquella época que todos conocen; algunos vestidos fantásticos, algunos arranques de entusiasmo, algunos buenos versos y nada más… Sin embargo, el día de la representación a las 9 de la mañana, no había ya una sola localidad; una inmensa muchedumbre de agolpaba a las puertas del teatro; se hablaba del drama como de un gran acontecimiento cercano[246].

Llama la atención que las localidades se hayan agotado desde las 9 de la mañana y a precios altos como lo señala un cronista de *El Comercio*:

> Se daban $45 (¡cosa monstruosa!) por los asientos; se ofrecían seis onzas de oro por un palco, y la última de un espectáculo grandioso, inusitado, y sublime. A las cinco de la tarde fue menester permitir la entrada los que tenían asiento de cazuela, y era de ir la avidez con que corrían a ocupar los meses asientos.

Esto es un índice de la gran expectativa del público limeño como no se había visto en ningún drama histórico. Se señala que el público llegó temprano al teatro y estuvo repleto, tanto que algunos debieron retirarse por falta de espacio:

> A las siete de la noche, los concurrentes habían invadido hasta los bastidores de la escena; una tercera parte del público estaba de pie, y multitud de personas se retiraban del teatro, completamente lleno hasta en los lugares donde no se ve ni se oye ¿Qué cosa ha podido producir antes de la representación del drama, esa ansiedad, esa multitud, esa precipitación,

[246] *El Comercio*, 30 de julio de 1858.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

ese agolpamiento, y esa generosidad del público con los especuladores de teatro?... El genio peruano[247].

Esto indica que Salaverry estaba en pleno crecimiento de su popularidad y que el tema de la conquista y otros del pasado, atraían al público:

> Tenemos una juventud que puede rivalizar con las de otras repúblicas de Sud-américa. En dos años se han representado 6 dramas del mismo autor, acrecentando éste cada día su reputación literaria… Tiene "Arturo tan bellos rasgos de entusiasmo, "Abel" tan tiernos versos. "El hombre del siglo 20" tan sublimes estrofas, "El desconocido" tan terribles escenas, "El Bello ideal", tanto sentimiento, tanta delicadeza, que el público esperaba naturalmente hallar todo esto reunido en "La conquista del Perú". El éxito ha sido contribuido no poco a dar un "menús" muy elocuente a los que juzgan que el Perú carece de grandes hombres en todo Lima ¡Paso al Genio Peruano!"[248].

Este tipo de teatro manifiesta el ambiente de estabilidad y liberalismo que se vivía, como lo refleja un escrito de Salaverry en referencia a su drama

> A MIS CONCIUDADANOS.
> Todo es placer y armonía
> Todo inspira igualdad,
> Y así, digamos que viva,
> La paz y la libertad[249]

La obra de Salaverry fue un éxito y se repitió en los demás días de Fiestas Patrias:

> Un éxito inmensamente brillante obtuvo el día 28 la primera exhibición de la última hermosísima creación de nuestro distinguido poeta. Una armoniosa y fluida versificación, caracteres perfectamente dibujados y un argumento bellísimo e interesante forman el mérito eximio de esa composición, la que ha sido representada con la mayor perfección por nuestros artistas, que han sabido poner en relieve es sublimes pensamientos que la adornan, interpretando sus roles con suma verdad y maestría. Se nos ha dicho que mañana se repite esta obra… y nos reservamos para el lunes, para dar un juicio detenido a cerca de su representación y de su mérito literario.

[247] *El Comercio*, 30 de julio de 1858.
[248] *El Comercio*, 30 de julio de 1858.
[249] *El Comercio*, 30 de julio de 1858.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

En conclusión, la obra reconocía a ambas naciones como civilizadas, bases de la nación, con la herencia española en los valores de Pizarro, y el Incanato como un antecedente. Pero no hay ningún hecho que se vea como mestizaje o unión.

El odio y las crueldades se encuentran en ambas civilizaciones, pero no en sus gobernantes. Las virtudes se pueden encontrar en españoles e indígenas, pero solo en sus sectores nobles. Y no se critica la conquista, sino los excesos, de los cuales España y el rey son inocentes; el culpable es el fanatismo religioso.

La nación es sinónimo de pueblo, y patria es la tierra donde uno ha nacido. La obra de Salaverry tiene así, gran influencia de la de Manuel Concha, con cuya obra no hay rupturas. La diferencia más saltante es ennoblecer la figura de Atahualpa observada en la obra de Salaverry.

c) *Una Guerrera peruana*, de Isidro Mariano Pérez (1860)

Isidro Mariano Pérez (1832-1880) fue un poeta, periodista, dramaturgo y empresario nacido en Trujillo[250]. Migró a Lima en la década de 1850, y pertenecía con su hermano Trinidad Mariano a las clases medias-altas liberales trujillanas. Ambos establecieron una imprenta que entre 1871 y 1878 editó el semanario literario *El Correo*, de visión optimista pero satírica hacia el civilismo por incumplir promesas electorales[251]. Basadre destaca: "hubo autores prolíficos (como Isidro Mariano Pérez) cuya laboriosidad no ha sido premiada con un juicio favorable de la posteridad". Sánchez lo califica como "medianísimo"[252].

En efecto, Pérez escribió numerosos dramas hasta un año antes de su muerte en 1880[253], pero su producción y nombre no han trascendido. No creemos que se deba a que su producción fue "mediana", como la mayoría de la producción romántica de aquella época, sino a celos y rivalidades. Su hermano murió en 1879, asesinado por supuestos bandidos

[250] Solo existen algunos datos de este autor en Basadre, Luis Alberto Sánchez, los escuetos datos de Ricardo Palma y el *Diccionario* de Moncloa.
[251] *El Correo del Perú*. 16 de setiembre de 1871.
[252] Sánchez. *La literatura peruana*, VI, p. 37.
[253] BASADRE, VI, p, 195. Escribió además "El Dios papel", "Una escena social en Lima", "San Martín", "La Independencia" y "La Guerra de Chile".

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

cuando viajaba al norte a reclamar una herencia. Isidro, el dramaturgo, murió también misteriosamente en 1880. Ricardo Palma señala que los hermanos pertenecían a la llamada *Bohemia*, pero no da mayores datos, no parece haber sido cercano a él. Isidro usaba el seudónimo "Chabod". Al estallar la guerra de 1879 escribió dramas patrióticos.

Al momento del estreno de *La guerrera peruana* en 1860, era periodista y cofundador de un Liceo en Lima junto con su hermano. Ya era un dramaturgo reconocido, según los diarios de la época; había estrenado y publicado en Lima las obras dramáticas *Manco II* que tuvo numerosos aplausos, *El corazón de una limeña, El puñal de Bayaceto, El Cosaco del Don* y *Julia*; las cuatro últimas publicadas en un volumen en 1859. Buscaba abrirse paso en el difícil mundo del reconocimiento limeño, y según la prensa, lo estaba logrando. A finales de la década del cincuenta sus piezas competían o se intercalaban en el teatro con las de Salaverry. No hay referencia a que haya sido cercano a Salaverry o Palma. Incluso es probable la envidia de Palma por los aplausos cosechados por Isidro, cuando el tradicionalista se había ya retirado de la obra dramatúrgica en 1852[254].

Ugarte Chamorro señala que al final del estreno de *Manco II,* cuando Isidro era llamado en medio de aplausos al escenario, un texto fue arrojado por las claraboyas del teatro firmada por Ricardo Olmedo y titulada "al poeta de corazón Isidro Mariano Pérez". Los "elogios" tenían clara intención burlona por todos advertida, menos por el elogiado. El autor de esa octava fue Ricardo Palma[255].

Una Guerrera peruana es una pieza teatral desconocida en la actualidad**[256]**. Ignorada en todos los textos posteriores y estudios contemporáneos, pese al relativo éxito que tuvo. La obra se presentó el 9 de diciembre de 1860 en la celebración de la batalla de Ayacucho, en un contexto de discusiones políticas. Castilla, habiendo vencido a Echenique, era nuevamente quien tomaba las riendas del Estado, concilia con los sectores conservadores y establece una Constitución moderada, la de 1860, la más larga de la historia peruana.

---

[254] Luego Palma incursionó en la comedia costumbrista *Fue el Santo de Panchita* en colaboración con Manuel Ascencio Segura, a fines de 1858.

[255] *El Comercio*, 10 de diciembre de 1858. UGARTE, G. *Ricardo Palma, el poeta Pérez y el actor O'Loghlin.* En serie IV, N° 129, Estudios de teatro peruano. Lima, Teatro universitario de San Marcos, 1977, p, 1.

[256] Todos los datos sobre "La guerrera peruana" han sido obtenidos de *El Comercio* del 7-22 de diciembre de 1860. Solo se hace referencia a la fuente en la cita cuando es directa.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

La obra apuesta abiertamente por la idea de nación mestiza, como ningún otro drama histórico de esos años. Y si bien no existe el texto, gracias a comentarios aparecidos en la prensa podemos con esfuerzo reconstruir su argumento. Un cronista de *El Comercio* lo sintetiza en parte:

> "Una guerrera peruana" en una figura altamente nueva y revestida con todas galas de la poesía, forma el más precioso ideal de la raza de los incas. Princesa del imperio peruano ofrece su corona por la libertad de su patria y lucha contra el poder opresor de los enviados de España para salvar a Gonzalo Pizarro, quien ama y a quien desea colocar en el solio imperial, sus amores, sus triunfos, sus costumbres, su valor, sus desgracias todas hace de esta guerrera un personaje eminentemente dramático. Y D. Mariano Pérez ha sabido colocarla en la más hermosa situación de la historia nacional[257].

El drama, según se señala en otro comentario, se sitúa en la segunda guerra civil. Es un típico drama romántico. Se deduce que el Incanato está ya sometido, y la corona española oprime, no los conquistadores. Una guerrera y princesa inca, Cora, lucha contra los españoles, estalla la guerra de los encomenderos; al parecer ella se enamora de Gonzalo Pizarro, y pasa a luchar contra los enviados del rey. Se desconoce si la imagen de ese Pizarro es positiva, si amaba a Cora o si la quería utilizar, pero es interesante que Cora tiene la intención de que éste gobierne junto a ella "el imperio peruano". No sabemos el desenlace, pero es probable que acabara en tragedia. Se señala que están todos los personajes de la historia de las guerras civiles: *Gonzalo Pizarro, Carbajal, Centeno, Solano, etc.; todos como en la historia y tal vez embellecidos por la pluma del literato.*[258] Hay una idea de nación mestiza en la idea un trono para ella y su amado español:

> …lucha (la guerrera peruana) contra el poder opresor de los enviados de España para salvar a Gonzalo Pizarro, a quien ama y a quien desea colocar en el solio imperial, sus amores, sus triunfos, sus costumbres, su valor, sus desgracias[259].

Los elementos simbólicos de la nacionalidad están claros: la heredera legitima de un "imperio peruano", y un español, indios de la nobleza y conquistadores con ciertos derechos sobre el territorio; no la corona española. En las guerras civiles, los

[257] *El Comercio*, 6 de diciembre de 1860.
[258] *El Comercio*, 7 de diciembre de 1860.
[259] *El Comercio,* 6 de diciembre de 1860.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

encomenderos desafiaron a la corona, lo que rescata la obra, y por ello los pizarristas se consideran "criollos" con derechos. El antihispanismo es contra la corona. Conquistadores y descendientes de incas deben gobernar. Sin embargo, al parecer se muestran también grandes defectos hispanos: ambiciones, traiciones, antiheroísmo. Un tinte antiespañol y un homenaje a los indígenas, ¡y además a una mujer! Era una avanzadísima visión liberal. En ninguna obra nacional se había reducido la imagen de la corona española, ni disminuidas las cualidades hispánicas, ni siquiera en los dramas independentistas. Esta obra provocó la reacción de los hispanófilos, ofendidos al ver que solo los gonzalistas son mostrados de manera positiva. Se disminuyó realmente la herencia hispánica, como lo señala la copla anónima "Al Autor de la Guerrera peruana":

> ¡Loor eterno al joven peruano
> Que de su patria ensalza la grandeza
> Demostrando del **Inca la nobleza**
> Y **del conquistador el odio insano**:
> Pues ambicioso con su férrea mano
> Logró domar del indio la fiereza
> Que valiente y humilde en su rudeza
> Al Ibero tendió su amiga mano.
> **Mas el poeta de patrio amor henchido**
> **El honor castellano ha envilecido.**[260]

El párrafo indica el extremo al que llegó la obra, y trasluce al usar el verbo "domar al indio" la mentalidad de la época: los indígenas eran salvajes, y los españoles heroicos, como en sus hazañas contra las tropas napoleónicas:

> Toda conquista trae sus horrores…
> **Más en tu drama al Español brioso**
> **Lo presentías cobarde, jactancioso**
> Cebándose en mujeres sus rencores
> Y aquellos que en Bailén gloria ganaron
> Ante tu ruda pluma se eclipsaron.

El autor de la copla deja entrever que el autor fomenta el odio contra España, cuando los españoles son como hermanos para los peruanos:

[260] *El Comercio*, 12 de diciembre de 1860. Subrayado nuestro.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Más pasaron los tiempos de conquista
El Perú eleva la orgullosa frente…
No hay odio ni rencor que ya resista
A su hermano Español tiende la vista
¿Y tú… inclemente… ¿Tu musa contra él su furia enristra?
Y revolviendo la veraz historia[261].

El autor de la copla se indigna al disminuirse los valores españoles exaltados incluso en las obras de Salaverry (1858) y Manuel Concha (1828):

No encontraste un recuerdo de su gloria?
¿Si hijos bastardos de la noble España
Vinieron al Perú del oro ansiosos,
Y arrostrando peligros, valerosos
Barrera no encontraron a su saña:
¡Poeta, no obscurezcas noble hazaña,
hechos tienen también, grandes, gloriosos!!...
…Mas no quiero narrar fiera contienda
Recordando los tiempos que pasaron
Y al rodar de los siglos se borraron…

El autor anónimo de la copla señala que no se puede negar la herencia hispánica, la cual se expresa incluso en la influencia de las letras:

Suplico al vate solo que me entienda;
Al progreso no más tu pluma tienda
Y **pues Los Españoles te formaron**
O alguna parte en ello se tomaron
No al Ibero manchar audaz pretenda
Que el que infama su sangre torpemente
El desprecio merece de la gente, [262]

Los indios son considerados salvajes, y más aún una mujer:

Y de tierra salir el indio armado
Y un verdugo también y un degollado
Y una India con fiera horrible aljaba

[261] *El Comercio*, 12 de diciembre de 1860. Subrayado nuestro.
[262] *El Comercio*, 12 de diciembre de 1860.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Que a la tierra apuntó y al cielo daba,
Y salir Chinquirroca furibundo
Trancazos repartiendo a todo el mundo,
Y soldados por grillos los calzones[263]

Finalmente, el autor critica el argumento como tirado de los cabellos, y que si bien el público aplaudió, no se entendió el argumento de la obra:

Argumento no le hallo
-Pues amigo le dije, haya paciencia
Que aquí es muy conveniente la prudencia
Ni el autor ni Ud., ni el que aplaudido
Comprende lo que vio ni lo que ha oído.
A que decirte más apura el cuento
Nos quedamos sin ver el argumento
Sigue constante que sabrá la historia
Consignar un recuerdo a su memoria[264].

El anonimato esconde a un sector marcadamente hispanófilo de las elites, pese a que, en teoría, había que marcar distancia con España. La obra derrumbaba la imagen heroica de los españoles, sus valores; pero, sobre todo, se rechazaba esa propuesta: los gonzalistas, criollos *avant la lettre*, eran ya parte de una nueva nación. No hay fuentes mayores sobre los personajes de la obra, pero se reflejaba de manera simbólica la lucha de incas y criollos contra la corona, por lo que esta pieza teatral se representó durante el aniversario de la batalla de Ayacucho. En 1860 la prensa peruana, al escribir sobre la batalla de 1824, no busca marcar una distancia (salvo la política) con España:

> Los españoles del nuevo mundo, que españoles éramos tanto los unos como los otros a la capitulación que dio lugar a la batalla de Ayacucho nos sobrepusimos al espíritu que dominó en la expulsión de los moriscos y los judíos para abrazarnos como hermanos[265].

La tendencia sobre la independencia de la época era de ruptura solamente política, no cultural, por lo que aquel autor anónimo ilustra el rechazo de todo un sector social a la

[263] Ibíd.
[264] Ibíd.
[265] *El Comercio*, 9 de diciembre de 1860.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

idea de un origen incaico del Perú. Un ejemplo de esto es una nota de 1851 en *El Comercio* cuando el Perú fue representado como indígena:

> La casa estaba llena de espectadores, impacientes por lo mucho que se les hizo esperar: después se ha sabido que el presidente tuvo graves motivos para su tardanza, y que a pesar de hallarse sin duda agitado se presentó con serenidad. La señora Aguilar pronuncio una bella alocución en un traje estrambótico, ridículo y deshonesto, figuraba una india salvaje. No es la primera vez que en el teatro , y aún fuera de él , como en la cámara de diputados, se hace representar al Perú en figura de un indio o india semisalvaje, como si el actual Perú fuera el mismo que en tiempo de la conquista. Semejante capricho es impropio y de muy mal gusto[266].

La obra se estrenó el nueve de diciembre de 1860, en un ambiente "nacional limeño" caldeado. En noviembre hubo un fallido intento de asaltar la casa del presidente Castilla por civiles y militares liberales, liderados por José Gálvez; entre ellos los *Bohemios* como Ricardo Palma y Arnaldo Márquez, a quienes el presidente Castilla había ayudado. Palma y Márquez debieron exiliarse. Isidro Mariano Pérez no participó, era castillista y nunca fue cercano a Palma.

El rechazo posterior es más curioso cuando vemos cómo fueron las vísperas del estreno: apoyo de los medios y expectativa, siendo la labor del poeta calificada como patriótica e inspirada por el amor al arte y el talento:

> …una nueva producción del joven poeta D. Isidro Mariano Pérez, conocido ya por otras muchas obras que honran a la patria ¿Por qué escribe este joven? ¿Qué espera? ¿Gloria, aplausos, recompensas? ...Doradas mentiras del siglo XIX….. El escribe porque sin duda no puede contener la inspiración de su alma. Escribe porque no puede permanecer muerto en campo nacido para la vegetación ¡Cuánto no producirán estos terrenos si se cultivaran!.... Podemos asegurar que agradará mucho, tanto por la novedad del protagonista del drama como por la hermosura de sus versos y el interés y sorpresa de sus escenas. Deseamos al autor el más feliz éxito, ya que esto solo es su recompensa.

Se destacaba también la prolífica labor del autor, y su inspiración histórica:

[266] *El Comercio*, 25 de julio de 1851.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> Hace días que nos quejábamos de que los jóvenes peruanos, que, sin embargo de la poca protección que encuentran, se consagran, a la literatura no escribían nada y hemos visto con placer, que nuestro amigo M. Pérez ha escrito un drama trágico, sacado de nuestra historia, tan rica en grandes acontecimientos para el que la estudia. "Una guerrera peruana" debe llevar un sello de novedad y belleza, que podemos afirmar que será una producción llena de poesía virgen que brote en todas partes… deseamos cuanto antes que se ponga en escena...[267]

Los textos son indicadores también de que ningún dramaturgo podía vivir del teatro, y de la dura crítica a las obras peruanas, común en la época, cuando solo se apoyaba a las obras extranjeras:

> Cuando vemos algunos jóvenes lanzarse a la carrera literaria, solo inspirados del genio, sin estímulos, sin esperanza alguna, no podemos menos que sorprendernos, y admirar esa constancia con que siguen su camino a despecho de las decepciones más profundas de la crítica y al egoísmo general. Los escritores en Europa miran un porvenir en cada página de sus obras: en el Perú solo una sonrisa de compasión. Por eso nos son más estimables las producciones peruanas, pues brotan espontáneamente como las flores del desierto…¡Hasta cuando marcharemos a retaguardia del movimiento literario de sud-américa![268].

Se señalaba que para la obra, la compañía dramática no omitió gastos para representarla con todo el aparato "que requiere su argumento"[269]. La obra se representó y fue calificada de obra patriótica, fue bien recibida y se señaló que con ella su autor consolidaba su reputación:

> LA GUERRERA PERUANA. Bajo este título se ha representado anoche un drama en verso, obra de nuestro compatriota el distinguido poeta señor M.I. Pérez, escrito sobre uno de los episodios del Virreinato. El drama está lleno de lances sorprendentes, de **ideas liberales y altamente patrióticas**, aparte de deslizarse todas estas hermosas situaciones, entre torrentes de una versificación sonora, fluida y cadenciosa. Largo espacio necesitaríamos para poder formular un análisis de tan bello drama, pero como esta empresa excedería los límites entre los que estamos circunscriptos, solo diremos para dar una idea a los que no hayan podido gozar de esa obra **nacional**, que **el público la acogió con**

[267] *El Comercio*, 6 de diciembre de 1860.
[268] *El Comercio*, 7 de diciembre de 1860.
[269] *El Comercio*, 8 de diciembre de 1860.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> **muestras del más vivo entusiasmo**. Cuando cayó el telón al fin del acto tercero, la concurrencia con instancias, tan ruidosas como prolongadas exigió la repetición de tan interesante escena y la aparición del autor. **Pocos dramas nacionales han tenido un éxito tan completo como el del señor Pérez**. Para mejor lucimiento de la función, los actores se esmeraren en realzarlo con el atractivo de una brillante ejecución. El señor Lutgardo Gómez, desempeñó el rol de Gonzalo Virrey del Perú, con la maestría y perfección que acostumbra. La señorita La- Rosa, radiante y encantadora con el traje de las hijas del Sol, hizo el papel de CORA, la princesa guerrera, la Semiramis peruana, arrancando salvas de aplausos en cada verso de sentido patriótico que recitaba con su admirable gracia y seducción. Nada nos resta que decir del señor Arana, jefe indio, porque este actor marcha de progreso en progreso. Lo hemos dicho ya; todos los actores se esmeraron en sobreponerse a sí mismos, colocándose a la altura en que quisiéramos verlos siempre para júbilo del público y fama de ellos. Digno es de ser felicitado el vate peruano, por el admirable suceso que ha obtenido su precioso drama, **inspirado por lo más puros sentimientos de amor patrio[270].**

De este texto se deduce del éxito de la obra. Incluso se señala que pocas obras nacionales han recibido tantas consideraciones. Pérez fue ovacionado e incluso llamado al escenario. Sintió lo que Palma vivió con el estreno de "muerte o libertad" y Cisneros con "el pabellón peruano" años antes. Los párrafos y la obra son catalogados de liberales. Su autor era liberal pero no radical sino conciliador, por lo que no hacían oposición a Castilla.[271] Su liberalismo era claro: una nación mestiza y nada de heroísmo español. Fue al parecer la obra en la cual este dramaturgo fue más ovacionado, pero ¿Por qué esta obra fue olvidada por la posteridad, hasta no ser mencionada en ningún registro? Hubo pedidos incluso para que se repita, algo poco común en los dramas históricos:

> "¡¡Que se repita!!!!
>
> "Esperamos de la galantería de la sociedad artística del teatro que vuelva a poner en escena este precioso drama trágico de D. Isidro M. Pérez, que tanto furor hizo anoche, pues por ser día de trabajo, no pudimos asistir. El domingo es preciso que tengamos el placer de ver

[270] El *Comercio*, 10 de diciembre de 1860. Resaltado nuestro.
[271] Los hermanos Pérez tuvieron una imprenta donde se imprimía *La Revista de Lima*.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> tan ponderada producción. ¡Que se repita y que sea día de fiesta para poder asistir!!! (unos comerciantes)"[272].

Esto significa que sectores ligados al comercio se identificaban con el argumento patriótico, por los comentarios que habían escuchado de otros espectadores:

> Digan lo que quieran, ese bello drama ha producido tal impresión en el público que tanto los que lo han visto representar, como los que no pudieron asistir el lunes, desean que se repita su hermoso plan, sus preciosos y fluidos versos, sus lances sorprendentes, el lujo de la escena: todo, todo hace de esa obra un conjunto de goces y sorpresas: cuando se representa algún drama de Bouchardy: al momento se dice – "Hum ¡algún mamarracho! "pero el público corre, ríe, y goza y aplaude y está satisfecho. "La guerrera peruana" produce esto mismo: al teatro se va a gozar y el lunes, no puede haber estado más satisfecho. Fue una noche completa. La fama de este drama se ha repartido por todas partes, y todos desean su repetición ¡que se repita! Bis[273].

Al parecer la obra se repitió un par de veces más. Sin embargo también fue criticada. Ya hemos visto que la controversia fue por la crítica a la supuesta denigración del honor español. Sin embargo, fueron más largos los "duelos" o insultos a través de coplas entre otro crítico de Pérez y un defensor. Los insultos también reflejaron las envidias y el ambiente político de la época. Ese otro crítico anónimo buscó provocar a Pérez. Veamos la crítica inicial:

> Al autor de la Guerrera Peruana
> Sal Pérez, por tu drama a la palestra
> Sal en apoyo de lo que escribiste
> Sal a retar mi cuita bien puesto
> Sal, más no digas que aplauso mereciste,
> Sal sin pandora o bate con un chiste
> Sal dramaturgo hinchado engreído
> Sal que mi pluma sin temor te espera saliéndote al encuentro[274].

[272] *El Comercio*, 11 de diciembre de 1860.
[273] *El Comercio*, 11 de diciembre de 1860.
[274] *El Comercio*, 19 de diciembre de 1860.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Pérez no contestó directamente, sino a través de un supuesto "defensor" también anónimo (de iniciales de JC) a través de coplas, destacando en son de burla el defecto físico de ser tuerto del supuesto atacante de Pérez:

> ¡ENTUERTOS!!!
> Al autor tan cortes de los versos (a) versículos en que se critica ayer la "guerrera peruana": Pobre, Pepillo a mi ver tu locura es singular; ¿quién te mete a censurar lo que no puedes leer? (Nótese que la imposibilidad depende de que le falta un ojo.)[275].

A lo que el crítico respondió con el seudónimo de "el que ni es tuerto", con el texto anterior del 19 de diciembre.

El que "no es tuerto" buscaba provocar a Pérez y que responda con su nombre y no de manera anónima, pues el crítico sabía que Pérez había respondido, pero éste decidió no responder más, mientras sus críticos siguieron atacándolo con coplas satíricas, porque se había insultado a un caballero supuestamente inocente, y quien salió en defensa del "caballero agraviado ["el tuerto"] fue una dama anónima que atacaba directamente a Pérez:

> Al autor de los versos en que defiende a la "Guerrera Peruana":
> Vistiendo un traje que al favor debiste……
> Más ingrato y cobarde aventurero, tus creencias políticas vendiste pensando solo en adquirir dinero:
> El siglo de oro es este, dijiste
> Y vendiste al que pan te dio primero…
> …Yo soy sí, quien sus versos los critica
> ¡Y con causa y razón, porque son malos……
> La cuestión se concreta y simplifica si puedes más que yo, sobre mi dalos;
> Mas no es posible ¡no! Que mal coplero,
> ¡Ostentas virgen tu enmohecido acero!!!
> Yo soy una mujer…
> Con alma dulce, corazón de cara,
> Más sangre pura en mis venas arde
> Y al ver una injusticia me exaspera;
> De honor y de verdad siempre hubo alarde,
> Libre el pensamiento es por doquiera;
> Por mí no quiero sufra un inocente

[275] *El Comercio*, 15 de diciembre de 1860.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Cobarde deberá ser, y soy valiente
Tú hieres aun honrado caballero,
Cortez; y con venganza ruin artera;
De ciego un palo das, sin que primero sepas la causa, y con razón certera,
Golpe des, si no aplaude lisonjero,
Del sainete visible "La guerrera"
Fuerza es tener al vomitar veneno
Un alma negra y corazón de cuervo.
…Con pluma aunque no docta verdadera;
Sin que el pecho dorado fuera escudo
Capaz de libertar a la guerrea,
Asestó a la infeliz fiero y sanado
Y al vate coronado,
Al por hiriera…….
Mi nombre te diré…. ¡!!
Más por el cielo
Que necio fuera complacer tu anhelo
Firma –D I.M.A.[276]

Al parecer las críticas entraban ya al plano personal y político. ¿Se acusaba a Pérez de castillista? Parte de los *bohemios* participaron en el frustrado asalto a la casa de Castilla. Ya se había acabado la luna de miel.

Nos arriesgamos a creer que Salaverry estaba tras esas críticas. Ambos eran los dramaturgos del momento y había celos. En los días en que aparecieron esos versos, se anunciaban dramas de Salaverry y elogios de los estudiantes, bajo la copla en que se criticaba a Pérez. Además Salaverry era amigo de Palma, quien había participado en el asalto referido. Salaverry no participó, tenía un perfil bajo dado los antecedentes familiares. Por esos mismos días se estrena *El amor y el oro* de Salaverry y se pide que se repita, como con la obra de Pérez. Se elogia a Salaverry: "La juventud te felicita de todo corazón después de haberte coronado ella misma en el proscenio! Los cartujos te han hecho una oración digna de ellos y de ti. Debes de estar satisfecho de tu patria porque no se puede ambicionar más gloria que ha alcanzado". Por eso los celos entre ambos. Además, a Salaverry no le debe haber agradado que se quiten los valores españoles que él exaltó en *Atahuallpa*. Es muy probable que la crítica hacia "la guerrera peruana" por

[276] *El Comercio*, 19 de diciembre de 1860.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

denigrar lo hispánico y fomentar los odios, haya sido de autoría de Salaverry en complicidad con Palma, amigo muy cercano y admirador de Salaverry en ese entonces.

La última de las coplas, fue de un "curioso" (de los que atacaban a Pérez) que firmó con el seudónimo de "Señor D. Agustín de la Torre y de la Urraca":

> AL AUTOR DE LA CHARADA
> ¡Sacia en todos tu rabia!.. .pobre perro!
> Mordiendo de furor sin ver adonde,
> El desprecio de todos te responde
> Y a tu imbécil ladrar yo no me aterro.
> No te ha de castigar palo ni hierro,
> Sino una pluma que tu herida ahonde,
> Pues en tu alma servil, necia se esconde
> Una envidia tan grande como un cerro.
> Sigue fatuo escribiendo noche y día
> Los mamarrachos tontos que quisieres
> Para que otros presencien tu agonía
> Y la derrota de tus versos malos,
> Y mientras sigues tu fatal manía
> Descarga tu furor en las mujeres
> Porque los hombres te darían… palos[277]

En conclusión, *La guerrera peruana* si bien es una obra ambientada a inicios del virreinato, tiene un tema que encaja en la independencia del Perú, pues la princesa inca lucha contra los enviados españoles. La idea de nación es mestiza, realzando a los indios como peruanos, y según los periódicos, se hace casi tabla rasa de las cualidades hispánicas, aunque propone una idea de nación abiertamente mestiza. Esta visión liberal propia de los comerciantes en ascenso o de las elites provincianas urbanas no fue bien recibido por la elite limeña, pese a que es considerada una obra patriótica. Hay nombres históricos de los conquistadores, pero se falsea parte de la historia al poner a Gonzalo Pizarro como virrey y en amoríos con una princesa inca que nunca existió. No hay un interés por documentarse. Finalmente, a diferencia de *Atahuallpa* de Salaverry, en *La guerrera peruana* se destruye la epopeya de la conquista por parte de los españoles.

[277] *El Comercio*, 22 de diciembre de 1860.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Capítulo 7

El teatro histórico entre el primer civilismo y la guerra

En este capítulo vamos a analizar la caída de los dramas históricos desde 1860 hasta su rápida recuperación, coyuntural y efímera durante los primeros meses de la Guerra del Pacífico. Nuestro objetivo es estudiar este ciclo particularmente oscilante del drama histórico desde una perspectiva comparada con el ciclo de auge guanero visto en el capítulo anterior. ¿Hasta qué punto el retroceso de los dramas históricos se vincula al declive del auge guanero y la crisis económica? ¿En qué medida el estallido de la guerra se vincula a un ciclo efímero de auge del drama histórico? Son aún tiempos de optimismo ante el progreso del país y Lima mantiene su prestigio, a pesar del comienzo y posterior desarrollo de la crisis económica. El capítulo se divide en cuatro subcapítulos: la agonía del auge guanero, de 1865 a 1879, con el declive del teatro histórico; los dramas históricos *Bellido* y *Atahualpa*; una presencia de la independencia como tema central, a diferencia del periodo anterior donde el tema era el virreinato; y los primeros meses del estallido de la guerra, caracterizados por una atmósfera nacionalista y patriótica. Es en este periodo en que se da el mayor auge del teatro nacional en términos cuantitativos, y el drama histórico ocupa un lugar privilegiado. El objetivo principal de este capítulo es establecer los vínculos entre la atmósfera nacionalista imperante y la gran cantidad de dramas patrióticos históricos representados. No se ha podido analizar ningún texto de las piezas representadas, pues ninguno se ha conservado.

7.1. La agonía del auge guanero

Como hemos visto en el capítulo anterior, fue en los años del castillismo y las vísperas de tensión con España en que se produjo y estrenó la mayor cantidad de dramas históricos del Perú decimonónico, 21 piezas, periodo que coincide con una coyuntura de estabilidad,

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

e interés del Estado y elites culturales por el teatro[278]. Sin embargo entre 1865 y 1878 hay una caída del teatro nacional en general. Si bien la principal "victima" fue la comedia costumbrista, no por ello dicha crisis del teatro nacional dejo de afectar a los dramas históricos. Veamos la lista de los dramas históricos representados y escritos con sus respectivos autores y tiempo histórico durante estos años[279]:

Cuadro 6: Obras representadas en el primer civilismo

Obra	Autor	Tiempo histórico	Representación
Pizarro	Carolina Freyre	Conquista	1877
Atahualpa	Enrique Pasta	Conquista	1877

Cuadro 7: Obras escritas con estreno no confirmado

Obra	Autor	Tiempo histórico	Representación
María Bellido	Carolina Freyre (1844-1916)	Independencia	1878
José Olaya	Perillán y Buxó (1848-1889)	Independencia	1878

Cuadro 8: Obras nacionales de género no histórico

Obra	Autor	Género	Representación o escritura
Tregua y reivindicación	Asisclo Villarán (1841-1927)	¿?	1870
Ocurrencias de un policía	Asisclo Villarán	Comedia	1870/1877
La corona de Laureles	Asisclo Villarán	¿Drama?	1871
Antíoco	Clemente Althaus (1835-81)	Tragedia clásica	1877
El dios papel	Isidro Mariano Pérez (1832-80)	Comedia satírica política	1878
La Caja de pandora	Eloy Perillán (1848-1889)	Comedia satírica política	1878
Ña Catita	Manuel A. Segura (1805-71)		1879

[278] Junto a estos dramas históricos, se representaron numerosas comedias y dramas.

[279] Las fuentes para ambos cuadros son: *El Comercio* (1869-1879); MONCLOA, *Telón adentro*. Lima, Imprenta de la escuela de ingenieros, 1891; SANCHEZ. *La literatura peruana*, VI; VARILLAS, Op.cit.; MONCLOA, *Diccionario*; y *El Tiempo,* 9 de diciembre de 1924 (donde se consignan todas las piezas teatrales y autores de 1828 a 1924).

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Lo primero que llama la atención es una disminución notable del teatro nacional, y junto con ello del drama histórico. De aproximadamente 22 piezas del teatro histórico entre escritas y representadas entre 1848 y 1864, se pasa a apenas 4 piezas históricas entre escritas y representadas para el periodo de 1865 a 1879[280]. De las cuales solo dos serían representadas. De un total de 10 piezas nacionales entre escritas y representadas en este periodo solo 4 son del teatro histórico. ¿Por qué esa caída del teatro nacional y del drama histórico en particular?

Las explicaciones son diversas. Podemos señalar el contexto económico del país, coyunturas particulares de la vida de los dramaturgos, el nuevo reglamento de teatros de 1863 y la acentuación de la tendencia cosmopolita y extranjerizante del público de Lima. En el caso del contexto económico, se inician los primeros síntomas de la crisis económica tras la guerra con España, crisis que marca a su vez el declive del "boom guanero". Desequilibrio que marcó todo este periodo y que se agravó con la crisis mundial del capitalismo en 1873. El Estado intentó paliar la situación con la explotación y la estatización de las salitreras del sur, pero aquello, como sabemos, arrastró al Perú a una guerra fatídica.

Si bien se mantenía el ideal del progreso, no había estímulos para la producción nacional. Los presidentes, sobre todo el civilista Manuel Pardo fueron distantes con los dramaturgos, a diferencia de Castilla, Echenique y San Román que tenían vínculos con ellos y les brindaban apoyo. Hay que tener en cuenta que el castillismo fomentó un gobierno de "unidad nacional" de "ideología autoritario conservadora"[281], que denominaríamos más bien "liberal autoritaria moderada" donde encajaban perfectamente los dramas patrióticos históricos. También de alguna manera debió de haber influido en la caída del teatro nacional, como dijimos, el cambio de reglamentos de teatros con el establecimiento de uno nuevo en 1863, publicado en *El Peruano* el 20 de mayo de 1863

[280] Consideramos hasta marzo de 1879. Hemos revisado en *El Comercio* las coyunturas clave en las que se solían representar dramas nacionales, como en Fiestas Patrias y el aniversario de la batalla de Ayacucho; pero los años entre 1865 y 1869 se han encontrado incompletos, por lo que se nos pueden haber pasado algunas piezas no registradas por Basadre, Moncloa, Sánchez y Varillas. Incluso pudo habérsele pasado datos al autor de la lista en *El Tiempo* del 9 de diciembre de 1924. Sin embargo, entre 1871 y 1879, se han revisado todos los años.

[281] MCEVOY, Carmen. *La Utopía Repúblicana, Ideales y realidades en la formación de la cultura política peruana (1871-1919).* Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997. p, 29.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

apenas tres días después del fallecimiento del presidente San Román. La dirección del gobierno había pasado temporalmente al vicepresidente Diez Canseco.

Ya hemos hablado de este reglamento de teatros, pero es necesario citarlo porque dejó de priorizar y apoyar al elemento nacional, alejándose de la "estructura nacional y proteccionista" del reglamento de 1849. Las piezas nacionales dejaron de ser antepuestas a las extranjeras, y no se apoyaba a los dramaturgos nacionales. Quizás se impuso el libre-mercado en el negocio teatral, pues las piezas nacionales no eran rentables como los grandes éxitos extranjeros. Quizás se quiso evitar críticas políticas sutiles en obras peruanas.

Tal vez al comenzar los primeros síntomas de la crisis, los problemas que ya se avecinaban con España, el Estado ya no podía invertir en el teatro nacional y lo abandonó a merced del mercado de los empresarios teatrales. También se podría tratar de un ajuste o mayor exigencia al proyecto de modernización de tipo extranjerizante donde se privilegiaba lo extranjero. Repetimos que el reglamento nuevo coincide con el declive del teatro nacional en términos cuantitativos y el repertorio de los dramas históricos. En esa coyuntura, en el Perú a diferencia de otros países de América y Europa, el Estado no subvencionaba al teatro, lo cual se observa en el Reglamento de 1863, como se muestra en una crítica que hace un cronista de espectáculos de *El Comercio*:

> En todas partes los teatros son subvencionados, y se procuran todas las facilidades posibles para sostenerlos, y no sería nada agradable que aquí, además de no subvencionar el único que poseemos, se impongan grandes sacrificios a quien quiera poseerlo[282].

En otros países del mundo había subvención a las compañías, ya había teatro gratis, dispensándose patentes y licencias. En Lima, ni el Estado ni la Municipalidad apoyan y todo se tiene que pagar[283]. El cambio más drástico, sin embargo, ocurrió con la entrada de los civilistas en el gobierno con Manuel Pardo. El civilismo si bien tuvo un proyecto de nación, su apoyo e interés en lo cultural se dio en educación[284], descartando al teatro

[282] *El Comercio*, 7 de octubre de 1879. Se refiere a los pagos que debía hacer el empresario.
[283] Fondo Concejo provincial de Lima, sección de cultura-espectáculos: 1877-1901: 1884.
[284] El civilismo consideró la educación como vehículo para formar una cultura de ciudadanía y desarrollo. Sin embargo, no buscó símbolos culturales homogéneos para todos, o señalar al Perú como nación mestiza. Este interés se reflejó en la Ley de instrucción, y en la refundación de la Guardia Nacional, lo cual "coincidió con las crecientes necesidades de los sectores medios emergentes", que veían en esos dos puntos,

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

como "escuela de costumbres". No es pues coincidencia que durante el primer civilismo (1872-1876) no se representara ni un drama, ni siquiera histórico, solo las comedias de Asisclo Villarán, funcionario de la Municipalidad de Lima. Los civilistas no tuvieron ningún interés en el teatro, caso contrario en los militares castillistas.

Es con el segundo gobierno de Mariano Ignacio Prado en 1877 (ya con la salida del civilismo) en que se representan las dos únicas piezas del teatro histórico: *Pizarro* de Carolina Freyre y *Atahualpa*, ópera de Enrique Pasta. Hay que destacar también que se vuelve a mostrar un interés en el teatro. Muestra de ello es la recuperación de la antigua tradición de hacer concursos de teatro nacional, donde la obra del ganador era presentada en Fiestas Patrias. En 1878 resultó ganador el drama de Carolina Freyre *María Bellido*, aunque este se representó al año siguiente. Pero ya en el primer gobierno civilista se empieza a sentir la crisis económica, por la caída del boom del guano, y sobre todo por una gran crisis del sistema capitalista mundial en 1873.

Es muy posible que los empresarios, que en ese tiempo tenían más libertad de acción, gracias al reglamento de 1863, con la crisis económica no se hubieran arriesgado a poner en escena piezas nacionales, que no les gustaba interpretar a los actores, en su mayoría extranjeros, a lo que se sumaba el hecho de que al poner en escena piezas extranjeras podrían tener un éxito más seguro que con las nacionales. Para estos "gerentes de los teatros" poner una obra nacional implicaba una fuerte posibilidad de pérdida, teniendo en cuenta la "crueldad "de los cronistas y del público. Un pasaje de Moncloa ilustra la situación:

> En España la crítica mata doscientas obras al año, pero alienta a la vida a cincuenta: aquí imitamos al primero, no a la segunda desgraciadamente, y vivimos ufanos de nuestra implacable sapiencia, lamentándonos, a la vez, de la pobreza del teatro nacional[285].

Por otro lado, las personas que escribían teatro no tienen ningún estímulo, no hubo protección a sus derechos y sus pagos eran bajos; nadie podía hacer fortuna como

un medio de estatus y movilidad social. El civilismo buscó una educación pragmática, productiva y técnica en la educación media y superior. Sin embargo, pese a sus intenciones, el no rompimiento con el elitismo educativo impidió alcanzar los objetivos esperados. MCEVOY, *La utopía Repúblicana*. MCEVOY, C. *Homo Politicus. Manuel Pardo, la política y sus dilemas 1871-1878.* Lima, ONPE-PUCP-IRA-IEP, 2007.

[285] Si bien Moncloa se refiere a la situación de inicios del siglo XX, ambos contextos eran parecidos: una reducida producción nacional. MONCLOA. *Diccionario,* p. 192.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

dramaturgo. Tampoco quiere decir que lo podían hacer antes, pero había más estímulos, aun simbólicos o mínimos. En el Perú, según Moncloa, el teatro extranjero no cobraba derechos[286], con lo cual era mucho más rentable para la compañía representar obras extranjeras, que no cobraban derechos de autor. En el periodo de la prosperidad falaz, muchos dramaturgos trabajaron para el Estado, lo cual les daba facilidades y contactos. Dicha situación dejó de darse bajo el gobierno civilista. Hay que señalar también una falta de predisposición de las compañías dramáticas, que no tenían actores peruanos, solo españoles, por lo que éstos no prestaban esmero ni interés:

> Generalmente (las obras) caen en manos de los artistas españoles que vienen a nuestros teatro, quienes —ora por calificarlas de malas, por el solo hecho de no ser escritas en la península, ora porque no les serviría después del repertorio—, no se toman el trabajo no digamos de estudiar la psicología de los personajes, a fin de caracterizarlos convenientemente, pero aún ni de aprender los papeles; de suerte que el buen éxito de una obra que cuenta en otra parte con importantes auxiliares, queda aquí única y exclusivamente al acierto el autor, que en semejantes condiciones salva su trabajo casi por milagro[287].

Ahora bien, esta situación que, si bien siempre existió, antes del civilismo era de alguna manera revertida o frenada por la presión del Estado y la atmósfera nacionalista predominante. El gobierno civilista, en cambio, no mostró interés en revertir la situación del teatro nacional quizás por su mentalidad pragmática y capitalista de libre mercado. El teatro no era una prioridad, y por tanto el civilismo no tuvo la actitud de Mecenazgo y complacencia con los dramaturgos que habían tenido los jefes de Estado militares. Es muy posible que el civilismo no buscara acercarse a los dramaturgos y literatos precisamente por los vínculos que habían tenido con los militares.

¿Qué pasaba con los dramaturgos conocidos cuyas obras se representaron en los años del castillismo? Manuel Corpancho falleció en un accidente en 1863. Arnaldo Márquez estaba en ese entonces más interesado en sus inventos que en la dramaturgia. Cisneros se había dedicado a los negocios y a la gerencia del Banco de Lima. ¿En dónde estaban Salaverry, Isidro Mariano Pérez y Ricardo Palma, los que más destacaron y representaron piezas teatrales en el periodo castillista? Palma se había retirado de la dramaturgia, su

[286] MONCLOA, Ibíd., p 192.
[287] Ibíd., p 193.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

caso particular nos ilustra sobre la situación de los antiguos romanticistas ligados a los militares; se retira a la vida privada bajo el civilismo, pues sabía que no tenía opción de trabajar con ellos por sus vínculos con Balta[288]. Salaverry, el más reconocido de los dramaturgos y poetas, estaba también ligado a los gobiernos militares, y mucho más, por su condición de militar. Durante el gobierno de José Balta, en 1869, por recomendación de Palma, fue incorporado al servicio diplomático, como secretario de legación, labor que le permitió recorrer Norteamérica, Italia, Francia e Inglaterra; se hallaba en París, cuando el civilista Pardo asumió la presidencia, suprimiendo su cargo sin indemnización ni derecho al pasaje de vuelta, en una clara purga política[289].

En el caso de Isidro Pérez, prolífico e importante dramaturgo, no tenía tampoco un contexto favorable, pues había colaborado con el presidente San Román. Sin embargo, los hermanos Pérez tenían una imprenta liberal que imprimía un semanario en un principio favorable al gobierno civilista, pero al no cumplir el civilismo sus promesas electorales, su publicación se conviertió en un diario de oposición, que mediante la sátira fustigó al gobierno. En ese contexto Isidro escribe la comedia satírica política *El dios papel* de la cual, sin embargo, no hay una obra impresa.

Todos lo señalado condicionó el declive del teatro nacional, y particularmente de los dramas históricos. Ejemplo de la situación es que ni siquiera durante las Fiestas Patrias de aquellos años se presentaron obras nacionales. Lo único nacional que tenían aquellas funciones era el himno patrio, tocado y cantado por las compañías de ópera, opereta y zarzuela, seguido por bailes de máscaras[290]. Esta situación duró hasta el estallido de la guerra en 1879.

Sin embargo, en julio de 1878, el presidente (militar) Prado organizó el primer concurso nacional dramático, que premiaba la obra ganadora con la impresión y la puesta en escena durante las Fiestas Patrias; ganó el drama patriótico *María Bellido*, impreso por el Estado el 10 de julio de 1878, pero por razones que ignoramos no se puso en escena durante las Fiestas Patrias de ese año, llevándose a las tablas recién al año siguiente en contexto

[288] Había sido secretario particular de Balta y senador de Loreto por el mismo gobierno.
[289] Durante seis años sobrellevó una vida llena de angustias en Francia. En 1878 regresó al Perú, amargado, pero con su fama de poeta. Cuando estalló la guerra el público lo invitó a improvisar coplas patrióticas. Sus obras fueron repuestas en los primeros meses del conflicto.
[290] Hubo piezas nacionales representadas y no registradas, pero ello no altera las tendencias.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

bélico, el 26 de abril de 1879. Aquel concurso, a pesar de sus limitaciones, expresó la voluntad del nuevo gobierno militar de Prado de fomentar el civismo y producción de obras peruanas, lo que efectivamente ocurrió el primer año del conflicto[291].

Volviendo con los cuadros de las obras teatrales, observamos que las comedias se imponen sobre los dramas. Observamos que en momentos de crisis los dramas se dejan de lado y predominan las comedias. Ahora bien, tampoco quiere decir que las comedias hayan sido numerosas. Si Acisclo Villarán pudo poner sus comedias fue porque era funcionario de la Municipalidad. En el caso de Isidro Mariano Pérez, quien en el periodo de apogeo del guano se había caracterizado por presentar y producir cantidad de dramas predominantemente históricos, en ese momento solo presenta una comedia satírica de la realidad, *El Dios Papel*. Si bien aún el optimismo limeño por el progreso del país no era remecido (como lo sería con la Guerra), es evidente que ya empezaban a manifestarse síntomas de decepción frente a la situación. En el mundo teatral en Lima, si bien siempre habían predominado las piezas extranjeras, y por estos años el repertorio extranjero era demasiado abrumador desde el punto de vista cualitativo frente al nacional, situación que no se había visto en el periodo anterior. Predominaban las zarzuelas españolas "cancanescas", por lo general adaptadas del francés[292]. El drama romántico estaba, pues, en plena decadencia.

7.2. Los dramas históricos

Si bien hay un retroceso fuerte de los dramas históricos, los pocos escritos y representados representan una ruptura con los dramas inspirados en el pasado y exhibidos en el periodo guanero. Los cambios son varios: 1) Se deja de lado el tema virreinal, 2) predomina el tema de la conquista sobre el de la independencia, pero en la ópera *Atahualpa* hay una idealización de la sociedad inca no vista en ningún drama anterior inspirado en los tiempos de la conquista, hay como un cierto interés en reconstruir los hechos históricos,

[291] FREYRE, Carolina. *María Bellido. Drama histórico en cuatro actos y en verso*. Impreso en 1878. Reedición de la Escuela Nacional de Arte Escénico, Lima, 1956. Se analiza en el siguiente capítulo.

[292] El gusto por las zarzuelas no es un fenómeno exclusivamente peruano, también se dio en México, donde según Luis Reyes "la españolización" de 1860-70, dio paso en la siguiente década al "afrancesamiento". REYES, Luis. *El teatro en México en la época de Juarez,* UNAM, México, 1961, p 10. Este afrancesamiento fue mayor en México por los cinco años de dominación gala. En Perú las óperas bufas francesas eran adaptadas por las compañías españolas, y presentadas como zarzuelas.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

3) Las mujeres irrumpen en la dramaturgia y sus obras son reconocidas, como Carolina Freyre con *Pizarro* y *María Bellido*. La primera pieza fue muy aplaudida y la segunda ganó el concurso nacional de 1878. No se representó ninguna pieza histórica de un dramaturgo peruano, las que se representan, como *Atahualpa* o *El mártir Olaya* son escritas por extranjeros, y 4) en el tema de la independencia se muestra la participación indígena en la figura de José Olaya como en la pieza de Perillán Buxó *El martir Olaya*, que rompe todos los esquemas anteriores de las obras con dicha temática.

Si observamos los temas del tiempo histórico se observan continuidades y rupturas. Dentro de las continuidades, la ausencia de un tiempo histórico netamente inca que significaría la falta de identidad de las elites con un pasado indígena. Si bien no se podría hablar de una continuidad o ruptura en el sentido estricto, la temática temporal independentista y la de la conquista logran un equilibro, aunque con cierto predominio del tema de la conquista.

Dos piezas de la conquista se representaron en Lima (*Atahualpa* y *Pizarro*) mientras que no se puso en escena ninguna pieza con temática independentista. *El mártir Olaya* si bien se leyó no se llegó a representar y *Bellido* de Carolina Freyre, drama inspirado en la figura de la heroína, no se llegó a representar hasta la guerra, si bien ganó el concurso y fue impreso por el Estado. Hay una falta de interés de los hombres de letras por el teatro histórico, motivo por el cual ese espacio es ocupado por la tacneña Carolina Freyre de Jaimes. Los otros dramas son hechos por extranjeros. En la temática independentista, Bolívar y San Martín son dejados de lado, y los personajes son peruanos, como Olaya y María Bellido. Esto podría ser un indicador del inicio de un nacionalismo más local que americanista en las elites peruanas, o simplemente el deseo de Carolina Freyre de buscar una figura femenina heroica a la cual reivindicar.

La ruptura más palpable en el tiempo histórico representado es el abandono de los dramas inspirados en el pasado virreinal. A pesar que la temática colonial no fue la predominante en el ciclo pasado del drama histórico, se mantuvo con un número regular de piezas, en donde se vinculaba a la independencia. Quizás pudo haber influido el recuerdo de la guerra con España de 1866, y en cierto ánimo anticolonial producto de aquella guerra relativamente cercana.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

También hay una irrupción de la mujer en el mundo teatral. Carolina Freyre representa el inicio del reconocimiento de la mujer en la dramaturgia y las letras, a través principalmente del drama histórico *Pizarro* del cual no existe el texto, pero sabemos por los comentarios de la prensa de la época que es un drama histórico en cuatro actos, ambientado en el siglo XVI. Si bien esa obra nos interesa más por haber llevado al reconocimiento femenino, nos es imposible reconstruirla excepto por las notas de la prensa. Por Moncloa sabemos que trataba del periodo de las guerras entre almagristas y pizarristas, probablemente culminando en la muerte de Pizarro. Entre los personajes figuran Pizarro, Almagro, Juan de Rada, y soldados que fueron "reclutados" de un cuerpo de celadores de policía[293]. Sería interesante saber cómo abordó la autora la figura de Pizarro y de los incas, pues es seguro que había en la obra algún romance entre una princesa inca y un conquistador, como se estilaba en los dramas con esa temática, pero carecemos de información. De las obras nacionales, fue una de las que más se ensayó:

> El último ensayo de "Pizarro". Anoche tuvimos el placer de asistir al último ensayo general de la obra dramática que la señora de Jaimes acaba de escribir y que se representará esta noche en el Principal. Los actores están entusiastas y podemos asegurar que han hecho un concienzudo estudio de sus papeles.[294]

La obra fue estrenada con éxito por la compañía dramática española Burón el 17 de febrero de 1877, varias veces, con gran respuesta del público, la prensa e incluso del Presidente de la República:

> La función de anoche en el Principal fue exclusivamente consagrada a honrar el talento literario de la autora de "Pizarro". Muy pocas eran las localidades de coliseo que se veían desocupadas. Nuestra sociedad había querido acudir a testimoniar su admiración a la señora Freyre de James. S.E. el Presidente de la República y su esposa asistieron al espectáculo.[295]
>
> Se representó, como estaba anunciado, el "Pizarro". La ejecución fue mucho mejor que las funciones anteriores. Burón y Duclós estuvieron felicísimos. Atronadores aplausos premiaron sus esfuerzos por caracterizar los tipos de Pizarro y Yanapacos. La señora Musso procuró salir airosa en la interpretación del papel de Doña Inés. Varias veces, durante la representación la señora Jaimes fue llamada a la escena y aplaudida con frenesí. Fue

[293] MONCLOA, *Telón adentro*. p 57.
[294] *El Comercio,* 17 de febrero de 1877.
[295] *El Comercio,* 18 de febrero de 1877.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> obsequiada con coronas y elegantes ramilletes de flores, libros y poesías. El "Club literario" le envió la más rica edición de la "Divina Comedia" que en Lima hay[296].

Son comentarios importantes, que confirman el reconocimiento de la sociedad a una fémina, algo no visto hasta ese entonces. Para la noche del estreno Ricardo Palma había escrito una composición para homenajear a su autora, declamada en el teatro por el afamado actor español Leopoldo Huron. No obstante esa galantería, en una misiva de Palma a Juan Gutiérrez, le dice que el drama de Carolina Freyre es un "ensayo de mediano mérito"[297]. Nótese que el adjetivo lo hace en correspondencia, y ante el público se mostraba respetuoso y admirador.

La representación de *Pizarro* hecha varias veces y el reconocimiento de Freyre como dramaturga, al margen de la calidad real de su drama, revalorizaba a las mujeres de letras. Fue la primera mujer que figuró en el teatro. Recordemos lo que pasó en 1851, cuando Manuela Laso presentó en el teatro Principal *El amor a la libertad*, lapidada por *El Comercio* el 13 de noviembre de 1851:

> Respecto a la obra que se presentó diremos lo que un articulista del "Correo" de ayer, que no la criticaremos, ni la elogiaremos; pero si manifestaremos nuestro disgusto de que un público ilustrado hubiese pretendido que una señora se hubiese presentado al proscenio a recibir aplausos como si fuera Yáñez y otros autores de esa calaña, a quienes se les ha llamado más por burla que por triunfo. La autora ha manifestado tener sentimientos de patriotismo y amor a la literatura, es digna pues, de un consejo y es, de que siendo esposa y madre dedique estas y otras bellas cualidades que posee, únicamente en seguir haciendo la felicidad de su esposo y en educar a sus hijos en la ilustración y virtudes en que ella fue educada por su respetable padre, dedicándose solo al cultivo de la literatura al interior de su casa.

Como vemos, ahora la percepción sobre la mujer ha cambiado. Con Carolina Freyre ya no hubo ataques. Posteriormente su obra *María Bellido* ganó el primer concurso dramático nacional de 1878, y fue representada el 26 de abril de 1879 en plena guerra. Ahora bien, este reconocimiento se vincula al fenómeno de gestación de una literatura

[296] *El Comercio*, 23 de febrero de 1877.
[297] UGARTE, G. "El epistolario en la obra de Don Ricardo Palma", en *Estudios del teatro peruano*, serie IV, N° 3. Lima, Teatro universitario de San Marcos, 1977, p, 1.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

femenina, en clubes literarios y tertulias; una característica cultural resaltante de 1874-1879, fue esta narrativa en semanarios y periódicos femeninos como *Alborada* y *El Álbum*, donde destacó también la argentina Manuela Gorriti. Esas tertulias se hacían en casa de Rosa Mercedes Riglós de Orbegoso, Teresa González de Fanning, Mercedes Cabello, Clorinda Matto de Turner (que también incursionaría en la dramaturgia con *Hima-Sumac* en 1884 y 1888), Manuela Márquez y Manuela Villarán[298]. Socialmente, todas ellas eran de sectores altos-medios, y de tendencia liberal. Varias estaban casadas o vinculadas con extranjeros. Tauzin explica el factor económico de dicha narrativa: la estabilidad y engañosa prosperidad que aún se gozaba, y una privilegiada educación que iba más allá del mero aprendizaje, que coincidió con una ampliación de la formación femenina. También influyó la prensa, donde muchas escribieron[299]. Algunas atacaron al romanticismo, como Mercedes Cabello, criticándolo de artificioso y de favorecer el rechazo de la realidad, cuando debía develar belleza y verdad[300]. Estas escritoras estuvieron a medio camino entre el romanticismo y cierto realismo, más abierto tras la guerra.

Nos interesa la imagen de la conquista en la obra *Atahualpa*, la primera ópera de motivo peruano representada en la República peruana. El tema ocurre en 1532 y 1533 en Cajamarca y alrededores, con los personajes Soto, Pizarro, Atahualpa, Valverde y Cora; hay amor entre Soto y Cora, hija de Atahualpa, inca capturado en Cajamarca, y condenado a muerte; también hay violencia, con la muerte del inca es responsabilidad principal de Valverde, aunque Pizarro también la tiene. Sin embargo, éste siente remordimientos, sufre, cree que no hay otra opción y que se vio forzado por las circunstancias. Finalmente Cora se suicida ante la muerte del Inca, y Soto se sumerge en la tristeza.

Podría parecer una típica ópera inspirada en la conquista, pero tiene aspectos que la hacen no convencional: es la primera vez en que hay referencias a la sociedad incaica como perfecta, algo nunca visto en alguna pieza, por lo menos nacional, con dicha temática, y esto a pesar que la ópera se inspira en el drama *Atahualpa* de Salaverry, quien en ese entonces se encontraba en Francia. Como hemos podido apreciar, en la obra de Salaverry

[298] BASADRE*, Jorge.* VII, p 1629.
[299] TAUZIN, Isabelle. *La narrativa femenina en el Perú antes de la Guerra del Pacífico*, en Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, año 21, n°. 42, CELACP, Lima-Berkeley, 1995, p 171.
[300] TAUZIN, *La narrativa femenina*, pp 178-179.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

no hay referencia a la sociedad inca. En cambio, en la ópera se observa en un diálogo de Soto con Pizarro:

> Un suelo halle bendito por el cielo…
> Un pueblo bondadoso,
> Que a la ley del trabajo se sujeta
> Y aunque al Dios verdadero no conoce,
> La virtud honra y la verdad respeta…
> Pero en sus rostros pálidos
> No se pintaba el odio,
> Este es de paz oasis
> La tierra del amor.[301]

Otro aspecto novedoso no visto en la obra de Salaverry ni en la más antigua de Concha es el interés por la fidelidad a los hechos históricos del encuentro de Cajamarca y los diálogos entre Pizarro, Atahualpa y Valverde; esto se debe al libretista Antonio Ghislanzoni (1824-1893), uno de los mejores del siglo XIX, autor de los libretos de *Aída* y de la segunda versión de *La Forza del destino* de Verdi. La música era del italiano Carlo Enrico Pasta (1817-1898), admirador del Perú desde que llegó a Lima en el auge guanero en 1855 y escribió numerosas composiciones de sabor local como el bolero "La limeña" (1856) y la "Gran marcha fúnebre en honor del presidente Ramón Castilla" (1867). *Atahualpa* es la cúspide de su producción musical. Es una obra nacionalista y patriótica, a pesar de haber sido compuesta y escrita por extranjeros. Pasta introduce en el último diálogo párrafos del himno nacional peruano de Alzedo en 1822:

> (Coro) "al hermano vengaremos
> como libres viviremos
> O en la lucha moriremos
> Maldiciendo al opresor".[302]

El ideal de libertad simbolizado en el Tahuantinsuyo se vincula así al himno nacional, mucho más agresivo en sus letras que el actual. No obstante, la ópera expresa una conciliación entre lo hispánico y lo incaico que simboliza lo peruano, dando una idea de

[301] GHISLANZONI, Antonio. *Atahualpa*. *Drama lírico en 4 actos. Dedicada a Dionisio Derteano*. Lima, La Patria, 1877, p 10.
[302] GHISLANZONI, A. *Atahualpa*, p 41.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

nación mestiza, representada a través del amor de Hernando de Soto con Cora. Así, a pesar de la crítica a la conquista como episodio doloroso, se busca conciliar ambos pueblos, ambas tradiciones. Los indígenas son llamados *"*un pueblo bondadoso, que a la ley del trabajo se sujeta y que, aunque al que al Dios verdadero no conoce, La Virtud honra y la verdad respeta*"*. Se da asimismo una imagen heroica de Pizarro, mostrándolo como un hombre sereno y decidido, lo cual no es ajeno a la realidad histórica; se suavizan sus acciones duras y trata de justificarlas, como obligado por las circunstancias. No se siente orgulloso de sus acciones. Se lamenta de la violencia y la muerte del inca; cuando teme los estragos que se darán en Cajamarca que quisiera evitar, tal como se ve en la escena VI del segundo acto en un diálogo entre el cura Valverde y Pizarro, cuando se preparan para los incidentes de Cajamarca:

Pizarro:	La suerte está ya echada
Valverde:	Es necesario que el éxito corone nuestra empresa….
Pizarro	Muy grande temo será el estrago (Con tristeza)
Valverde	Será más grato a Dios.
Soto (adelantándose)	De sangre humana no pide holocaustos el Dios cristiano
Valverde (volviéndose vivamente) Quien nos escucha?	
Soto	piedad pido.
Valverde	La voluntad del cielo ha de cumplirse.
Soto	Maldición
Pizarro	Estas loco?, te has cambiado?
	Si tu clemencia no es cobardía
	Es por lo menos vana o tardía.
	A estos salvajes vencer debemos
	O entre sus manos pereceremos.
Soto	¿Fama de ilustres? fama de héroes?
	Otra es la fama que nos espera:
	Abominado, la tierra entera
	Viles sicarios nos llamarán.
	Con sangre escrita la horrible historia.
	De estas proezas, nuestra memoria
	Debe a las gentes hacer temblar…
Valverde (con acento fanático) El extermino de los infieles	
	Sobre los cielos escritos está…
Soto	Por medios suaves probar debemos
Valverde	Es prueba vana

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Pizarro Y sin embargo lo intentaremos.

Estos diálogos son muy representativos de lo que estamos comentando, pues revelan tres aspectos simbolizados a través de sus personajes. Soto desea una convivencia, es el español virtuoso, correcto. Pizarro no busca la violencia, pero piensa que no hay otra alternativa, no obstante, le apenan los excesos; la ópera corrige la figura de Pizarro en la obra anterior de Salaverry, donde se le aleja de toda responsabilidad sin ser firme ni heroico. Soto respeta a los indígenas y se opone a toda carnicería. La carga negativa recae en el cura Valverde, retratado como fanático religioso símbolo de los excesos de la conquista, como en el drama de Salaverry. No obstante, se lavan los excesos cometidos por los conquistadores. Finalmente la actitud de Soto al reclamar a Pizarro y a Valverde, y el acercamiento de éste con Atahualpa, expresan la percepción de los autores y de los limeños acerca de la conquista: la raza incaica cae por la superioridad española, y españoles como Soto tienen la necesidad moral de proteger al Perú, tierra que van a tomar como suya:

Atahualpa Ven a tu pecho noble extranjero amigo,
Te abrazo y te bendigo
Al tiempo e morir
Se tiene que cumplir
Por esta patria mísera
Ten compasión sagrada,
Protégela con tu espada,
Sé tú defensor.
Di a Cora que sufrí la muerte altiva,
Y le devuelvo aún vivo su paternal amor[303].

Finalmente, Cora al enterarse de la muerte de su padre, se suicida con la espada de Soto. La obra termina en tragedia, en un ambiente de funeral, pero con extractos del himno nacional de 1822. Respecto al impacto de esta obra en la opinión pública, la prensa llama al argumento "el más doloroso de los episodios de la conquista del imperio de los incas"[304]. La palabra nación no aparece, pero sí la de patria, que es asociada con el territorio y como sinónimo de pueblo.

[303] GHISLANZONI, A. *Atahualpa*, p, 37.
[304] *El Comercio*, 27 de enero de 1877.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Esta ópera se había representado por primera vez en Italia en 1875 en el teatro Paganini de Génova. El tema se debía a la imagen que en el extranjero había de la conquista y de este inca, difundida en la exposición de la famosa pintura "Los funerales de Atahualpa" de Luis Montero, pintada en Florencia entre 1865 y 1867[305]; a la tendencia de la ópera romántica a ambientarse en el pasado; y también a la visión modernizante europea del concepto de raza vigente justificador de la inferioridad y explotación de poblaciones coloniales, discurso que desplazó la visión idealizada del incario, dominante en el siglo XVIII[306].

La ópera se presentó en Lima el 11 de enero de 1877, fecha inadecuada, pues la costumbre de los sectores altos asiduos a la ópera era ir a los balnearios. Sin embargo, la respuesta del público, en los parámetros del periodo, fue buena[307], aunque sin concurrencia masiva. Veamos el comentario de *El Comercio* sobre la quinta representación de *Atahualpa* del 25 de enero de 1877:

> Casi completamente lleno estuvo anoche el Principal. Solo unas pocas localidades de los ocultos estaban desocupadas. Se cantó por quinta vez, "Atahualpa". Por lo general, los artistas se desempeñan satisfactoriamente. Carbone dejó muy bien el brindes del primer acto, la romanza y el dúo del tercero. Ortisi no estuvo menos feliz que Carbone. Wagner y Cuyas caracterizaron también como les era posible los tipos del padre Valverde y Pizarro[308].

El éxito de un estreno se mide por el lleno total, indicador de la expectativa que generó. *Atahualpa* llegó a diez representaciones, con aceptable público. No siguió, debido a la partida del compositor Pasta a Italia. Por los comentarios de la prensa, fue considerada la primera ópera nacional, por el tema de la conquista que mostraba los dos elementos culturales de un país mestizo: lo indígena visto a través de lo incaico, y lo hispánico con los conquistadores. Diarios como *El Comercio* publicitaron la obra, pero criticaron la falta

[305] Lienzo exhibido con gran éxito en Florencia, Rio de Janeiro, Montevideo, Buenos Aires y Lima entre 1867 y 1869. Sobre un análisis de esta pintura, MIRÓ QUESADA, Roberto. "Los funerales de Atahualpa". En: *Pueblo Indio*, 1, 1985, pp. 37-40. El mismo texto en *Márgenes*. 10-11, 1993, pp 107-114.
[306] POOLE. *Visión, raza y modernidad,* p. 30.
[307] *El Comercio*, 11, 13, 15, 18-20, 25-27, 29 y 30 de enero de 1877; 1 y 3 de febrero de 1877.
[308] *El Comercio*, 25 de enero de 1877.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

de fidelidad histórica, llamando a la sociedad histórica como autoridad para que el autor ajuste el drama a la historia[309]. La prensa tuvo razón, hubo muchos errores:

> No es espíritu de oposición al diarismo el que nos guía, no es la necia presunción, la que coloca la pluma en nuestras manos, es el amor al país es el respeto a la literatura nacional y a la historia, para no dejar falsear sus episodios más conocidos exponiéndonos a la crítica universal. Que en Italia se haya aplaudido con frenesí la ópera Atahualpa, que en Italia se haya pasado por alto que Huamachuco fue el lugar del suplicio del gran emperador, bien se explica; por qué allí se prefirió la novedad musical y de argumento a la verdad histórica; pero entre nosotros que por lo menos debemos reconocer los sucesos de la conquista, resalta y mucho el falseamiento de la historia, que, dicho sea, le roban al autor no poca parte de su vida envidiable gloria. El periodismo ha hecho ya presente ese falseamiento que lamentamos[310].

En dicho comentario se observa interés de las elites intelectuales que dirigían los diarios limeños por ajustarse a la realidad histórica. *El Comercio* fue blando en comparación con otros diarios que criticaban también errores en vestuario, ambiente, características físicas y datos históricos. *El Nacional* comenta:

> La Coya salió vestida de egipcia, los hijos del Sol de sacerdotisas, los sacerdotes de druidas, Soto de rey Blas o Hernani, los coros vestidos a la africana, las indias más blancas y más hermosas que la emperatriz, Atahualpa con la púrpura real, Pizarro a lo caballero cruzado, la banda musical a la europea moderna[311].

Hay una crítica tanto musical como histórica, a representar un tema nacional "a la europea". Por otro lado si lo nacional son los indígenas, eran representados como incas. El comentario "las indias más blancas y hermosas" es contradictorio. *La Opinión Nacional* fue más crítica:

> Ni Garcilaso de la Vega ni Prescott aseguran que las vírgenes del sol vistiesen como las vestales de Roma pagana… la banda de música medio india medio europea, la glacial recepción de las cenizas de Atahualpa por su corte y el pueblo, el baile medio cancán medio habanera… encomiando por fin la oportunidad con que el autor ha sabido intercalar los

[309] *El Comercio*, 27 de enero de 1877.
[310] *El Comercio*, 24 de enero de 1877.
[311] *El Nacional*, 10 de enero de 1877.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

aires dulces y tristes del Yaraví, sin dejar de censurar la incrustación de la canción nacional en el último acto.[312]

Esta nota muestra que, pese a los errores históricos y de "europeizar" la representación de una ópera con temática histórico nacional como *Atahualpa*[313], esta tenía un elemento que se consideraba como muy autóctono: el yaraví. Sin embargo, los yaravies fueron mirados con extrañeza y menosprecio por el público si nos remitimos al testimonio de Abelardo Gamarra "El Tunante":

> Ya el maestro Pasta en su ópera "Atahualpa", había llevado el "Yaraví", al teatro, pero todavía era mirado con desden y hasta con menosprecio por la "sociedad culta".[314]

Este mestizaje en ópera y aceptado por las elites limeñas se lograría recién en 1920, con el reestreno de la ópera *Ollanta*, con tema nacional, libreto y música hecho por peruanos. Los creadores de *Atahualpa*, para darle un aire "peruano", utilizaron partes del himno nacional: "Al hermano vengaremos, como libres viviremos, o en la lucha moriremos, maldiciendo al opresor"[315]. Llama la atención que ninguna crítica de la prensa se refirió a la imagen idílica de la conquista y de Pizarro y de los españoles como eximidos de la responsabilidad; las críticas iban solo a desfases en lugares y vestidos. Ningún cronista ponía en tela de juicio la conquista, la imagen de Pizarro era muy blanda para personaje tan polémico. Solo se hace una breve referencia a la codicia española por el oro cuando se entrevistan con el inca. La crítica a los españoles va referida a la muerte de Atahualpa y sintetizada en Valverde.

Es curioso que en 1877 se representaron dos obras de carácter histórico con la misma tendencia: *Pizarro* desde el drama y *Atahualpa* desde la ópera. Hay una tendencia a representar las obras históricas en el tiempo de la conquista, probablemente por esa imagen del Perú como país mestizo con predominio de lo hispánico, y por ese interés por la historia de ese periodo, donde se reconoce la importancia de la herencia incaica; pero ésta es superada para construir el Perú a partir de la herencia hispana, donde el indígena

[312] *La Opinión Nacional*, 13 de enero de 1877.
[313] En realidad, algo lógico, pues sus creadores eran europeos.
[314] El escritor costumbrista indicaba que el Yaraví penetró en los salones de Lima solo "gracias" a la escritora Manuela Gorriti quien dedicó una de sus celebres baladas al dicipulo de Goschatk: "desde ese día penetró el yaraví en los salones de Lima". *Mundial*, 7 de noviembre de 1921.
[315] BASADRE, T VII, p 1662.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

grandioso murió con la conquista, quedando como algo atemporal y marginado. En *Atahualpa* se hace una crítica al significado de la conquista, pero se humaniza la figura de Pizarro, a pesar de eximírsele de los exesos de la conquista. Hay que tener en cuenta que ningún cronista limeño de espectáculos cuestionó el argumento, los personajes y el mensaje. Hubiera sido importante ver la imagen de Pizarro que se daba en la obra de Carolina Freyre.

7.3. La independencia como tema teatral

A pesar de que no se puso en escena ninguna pieza de la independencia del Perú, se escribieron dos: *María Bellido* de Carolina Freyre y *El mártir Olaya* del español Perillán y Buxó. La primera es la visión idealizada de la independencia desde la mirada de las escritoras liberales decimonónicas, y la segunda es la visión de la independencia desde la mirada de un español liberal filo-anarquista.

a) *María Bellido*

La obra transcurre en Huamanga en 1822, en la contraofensiva española contra las fuerzas patriotas, durante la gesta emancipadora. El eje de la obra es el "amor prohibido" entre Isabel, hija de la patriota María Bellido, y el oficial español Felipe, la captura de María y la espera de su ejecución. Ambos tienen otro obstáculo, Felipe es hijo del feroz general español Carratalá. El amor prohibido expresa la idea de patria mestiza hispano-inca. Muchos pasajes del texto señalan eso, entre ellos, aquel en que Isabel le increpa a Felipe su origen español y éste replica:

Isabel. - El destino
Coloca en nuestro camino
De antiguos odios la huella….
Español eres….
Felipe. - Acaba ¡
Isabel Vástago eres de tiranos
Que a mi patria hacen esclava;
Solo con sangre se lava
El crimen de tus hermanos ¡…

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Isabel representa el odio de los patriotas a España, pero luego se trasmite que aquel odio no tiene sentido en el Perú. Se señala que los descendientes de españoles e incas no deben de sentirse ni lo uno ni lo otro, sino peruanos:

Felipe. - Que esto escuche…cielo santo ¡
Isabel. - Salga ya del pecho mío,
Salga a raudales mi llanto….
Es crimen amarte tanto…
Felipe. - Crimen es tu desvarió
Fraterna unión nos enlaza
Ni hispano, ni hijo del sol
Formamos solo una raza[316].

De estos párrafos se deduce que las diferencias no existen debido a la fusión racial. ¿Cuál sería esa "raza"? Al no decir hispano ni hijo del sol, tácitamente se acepta la fusión (mestizaje) sin mencionar lo indio o indígena. Y se transmite la idea de olvidar los agravios de la conquista, pues ahora sus descendientes sienten esta tierra como suya:

Isabel. - ¿así la verdad se disfraza
todo el altivo español?
Germinando está aquel fruto
De esa conquista famosa,
Que el Perú cubrió de luto
Que ha España dio por tributo
Tanta sangre generosa ¡…
Felipe. - Pero, en fin, por tal saña
Si yo adoro como tú
la faja de tierra extraña
Que el mar pacifico baña
¿Desde Méjico al Perú?
Si supieras, ¡joven… niño…
Del fiel regazo arrancado,
Llorando ausente cariño
Sobre onda de azul y armiño
Cruce el mar alborotado.

[316] Resaltado nuestro.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Aquí se percibe un temprano americanismo, al adorar Felipe el territorio de México a Panamá, el área latinoamericana; y en la escena III entre María Bellido y el patriota Angulo que trae las noticias de la derrota patriota.

Angulo- Nuevas traigo la muerte…
Derrotados los patriotas
Buscaron noble asilo en Cangallo
Que así vagan los míseros ilotas ¡…
El brazo firme, al ánimo tranquilo,
Resuelto a la muerte ó a la victoria
Se unieron á los bravos Morochucos
Para escribir con ellos
De la gloria inmortal á los destellos ,
Una página más en nuestra historia…
La página está escrita… ¡leedla!
Naciones de la América… ¡leedla!
La grandeza peruana allí palpita ¡[317]
Munarriz. Alvarado,
Y la noble legión ayacuchana.
Jurando destrozar nuestras cadenas
Con sangre se han firmado,
¡Sangre arrancada de sus propias venas!

En la obra también se transmiten valores tradicionales, como la creencia en Dios. Destaca la escena en que María conversando con su hija, le informa que la soldadesca española ha destruido su hogar y sus hijas antes irán mendigando, a lo que María responde con una mezcla de patriotismo y religión:

MARÍA. Hija mía, padecer
Cual padeció el redentor;
Él era un Dios y su acento
Pudo ser rayo iracundo,
Más redimir quiso al mundo
Y el mundo le dio tomento.
Toda causa noble y grande
De donde brota una luz,
Tiene por premio una cruz

[317] Resaltado nuestro.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Yo acepto lo que él me mande ¡

En cuanto a la opresión colonial, se apunta no a la nación española sino a los individuos, y para que el público tenga claras las responsabilidades, se destaca el valor de Pelayo, héroe de la reconquista española. También hay una crítica sutil al clero, considerado hipócrita, y colaborador de Carratalá. Está simbolizado por el cura Lanzón, cuando dice "Por ser fieles á la causa… ¡de nuestro rey bendecido! *"*. Es el cura quien con artimañas logra sacar cartas a un mensajero de María Bellido e informa al general. No hay referencia a la condición social de Vellido, y respecto al pueblo, es mostrado como una entidad descendiente de los Incas, asociados a lo peruano, en la figura de María Vellido, personaje central y símbolo de heroísmo. Pero por otro lado la autora tuvo intención de decir que aquel pueblo "descendiente de los incas" no logró la independencia, pues cuando María se dirige al "pueblo de Huamanga", antes de morir se queja de su falta de combatividad contra los españoles:

pueblo de Huamanga
¡oh pueblo descendiente de los Incas
mudo a la voz de la patria y de civismo
esclavo ya sin fuerzas de Castilla
no me quejo de ti me avergüenzo,
que en tres siglos de tiranía
se ha apagado por fin, el fuego ardiente
de la lucha inmortal de la conquista ¡
Peruanos todos
Aprended por la patria a dar la vida.

En otro pasaje se los califica de "altivos nietos de Atahualpa", pero en señal de reproche, pues no corresponde a la bravura de los Incas. La obra termina con una frase de su esposo dirigido a este pueblo que esperaba que se subleve con él: "¡Cobardes!". Que la obra termine así es curioso. Posiblemente revela un desprecio a los indios actuales que no están a la altura de los antiguos incas, por parte de cierto sector de clases ilustradas costeñas, que consideraban a los indios sin cualidades. También podemos señalar que con ello simbólicamente se reivindica a los criollos como los verdaderos forjadores de la independencia de una patria americana; en el texto hay referencia a Argentina, Chile y Colombia.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

En resumen, se trasmite la idea de patria-nación mestiza, de fusión y convivencia entre lo hispánico e Inca. Y a diferencia de las obras patrióticas, se presentan a las mujeres como figuras decididas y fuertes. Posiblemente por ser la autora una mujer de ideas avanzadas, pese a las limitaciones de la época.

b) *El mártir Olaya* de Perillán Buxó, y una comparación diacrónica

Esta obra rompe todos los esquemas referidos a la independencia pues es la primera vez que una pieza dramática histórica con temática independentista señala la participación indígena y la vinculación con los indios del presente. José Olaya en la obra de Perillán Buxó es indígena, a diferencia de la obra de Corpancho (1855) donde es un criollo y no hay referencia a la participación indígena pero sí a lo popular.

La pieza en la época es denominada "cuadro dramático", y considerado por la prensa como 'histórico'. Fue escrita por el dramaturgo español en 1878, a raíz de la impresión que tuvo en él los textos de Paz Soldán sobre un personaje heroico, popular y desconocido:

> No había salido de mi patria cuando me enseñaron a admirar a San Martín, á Bolívar, á Carrera...La Mar…Como Olaya no nació en dorada cuna, sino á la orilla del mar y en un rancho de cañas y madera… como no fue… ni siquiera coronel porque no necesitó espada para ser valiente, blasones para ser noble, ni entorchados para ser héroe, su nombre no llegó a mis oídos, hasta que leí el libro del señor Paz Soldán. Entonces cobré afección al protagonista de aquel sangriento episodio[318].

El libreto fue terminado en diciembre de 1878, y fue dedicado al jurista civilista Francisco García Calderón, senador y presidente del Club Literario, santuario de las elites culturales, donde el autor hizo una presentación leída del texto el 18 de octubre de 1878[319]. La obra

[318] PERILLÁN, Eloy. *José Olaya. Cuadro dramático en dos actos y en verso.* Lima, Imprenta Universo de Carlos Prince, 1878. p 85.

[319] PERILLÁN, *José Olaya*, p, 69. Este hecho revela los vínculos de P. Buxó con las elites del Club Literario originado en 1873 en el grupo "Amigos de las letras". Fue auspiciado y dirigido por civilistas como García Calderón. Otro civilista, el mismísimo fundador Manuel Pardo, tras su mandato, y asumir como senador, cedió sus dietas parlamentarias al Club. RENGIFO, David. *La sociedad teatral durante la Guerra del Pacífico y la crisis de la Postguerra.* Tesis de Maestría. París, Universidad de Paris VII, 2012 (traducción del autor). pp. 50 y 51. BASADRE, T VII, p 1629. KRISTAL, Efrain. *Una visión urbana de los andes: génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú. 1848-1930*, Instituto de apoyo agrario, Lima, 1991, pp

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

fue así leída ante una selecta concurrencia de sesenta escritores, periodistas, profesores universitarios y "otros miembros distinguidos de nuestra sociedad", entre ellos Juana Manuela Gorriti, entonces editora del semanario *El Pacífico*[320]. Era la elite cultural y política.

Originalmente el texto tenía tres actos, y como tal fue leído en casa de Ricardo Palma, personaje emblemático del Club Literario. Pero el segundo acto, escrito por indicaciones de algunos artistas, fue suprimido, después que saliera una crítica del escritor Emiliano Niño en *La Capital* con el seudónimo de "Guerrero", ya que se mostraba a José Olaya matando a un esbirro: la explicación que dio el autor es que el segundo acto "holgaba"[321]. Este hecho, si lo analizamos desde un contexto de guerra o por seguridad de la causa patriótica no sería condenable, pero alejaba a Olaya del ideal de héroe decimonónico inmaculado y virtuoso, y más de la mentalidad tradicional peruana:

> ¡No! el Olaya que el señor Buxó nos retrata en su drama, no es el chorrillano inofensivo, que vive honrado y humilde en su choza de pescadores, y que muere como mueren los héroes y los mártires. Ese Olaya, que el señor Buxó quiere hacer pasar como nuestro, es reo, en el primer acto de un homicidio que jamás ha ocurrido y que no está justificado por causa ninguna, ni literaria, ni histórica. Nosotros veneramos en los altares del patriotismo, a un ser fuerte y superior, que, lejos de buscar en el homicida la salvación de su vida, encuentra en la consumación de su martirio la inmortalidad de su nombre[322].

Luego de la crítica, aceptada por Buxó, se suprimió dicha acción, y se imprimió de esta forma:

> No daré a la imprenta el original de "José Olaya" sin suprimir un detalle de inventiva, sino inverosímil, poco conveniente y que arroja una sombra sobre la figura del protagonista: me refiero a la relación del homicidio en un esbirro. Efectivamente, es un borrón que al

104-105. Eran miembros del Club Ricardo Palma, Manuel González Prada; y mujeres como Carolina Freyre, Manuela Gorriti, Flora Tristán y Mercedes Cabello, aunque en calidad de invitadas y no como miembros. Dicho club cerró temporalmente durante la Guerra.

[320] *El Comercio*, 19 de octubre de 1878. *La Opinión Nacional*, 19 de octubre de 1978. PERILLÁN, Op.cit., pp 73-74.

[321] Ibíd., pp 5 y 69.

[322] *La Capital*, 11 de octubre de 1878. La crítica de Emiliano Niño, con el seudónimo "Guerrero", fue reproducida por diversos diarios de la época. Subrayado nuestro.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> descuido cayó sobre el lienzo: no me había fijado en él: Guerrero (Seudónimo del periodista) me lo señala; debe desaparecer y desaparecerá[323].

Podemos, pese a todo, especular que se suprimió ese acto no por convicción, sino para no confrontar con ese pensamiento romanticista de héroe y mártir aun arraigado entre las élites peruanas en 1878.

La obra trata del sacrificio de José Olaya por la patria peruana, víctima de la venganza de Mirones, mulato que aspira al amor de Mercedes, hermana de Olaya, que lo rechaza; personaje nefasto que delata a Olaya. El texto corregido tenía dos actos, el primero en Chorrillos, bellamente escrito: "… y, más que la pluma, parece haber empleado el pincel; tan a lo vivo presenta esa escena de los pescadores*"*. El acto segundo trascurre en Lima, en el palacio del Virrey y en la fortaleza donde es aprisionado y ejecutado Olaya.

En general, la crítica de la prensa limeña fue favorable, por la importancia literaria de la obra, aunque sobre el aspecto histórico hubo apreciaciones desfavorables, algunas ligeras, como la discusión acerca de quién fue el delator verdadero de Olaya, si Olaya destruyó o se comió las cartas, etc. La crítica más sólida fue del citado Emiliano Niño, quien señalaba que la fuente más fidedigna sobre Olaya era *El Álbum de Ayacucho*, de José Hipólito Herrera, obra que no había sido utilizada por el autor:

> Sensible es tener que decir al señor Buxó, que se hubiera ahorrado muchas investigaciones estériles e infructuosas, si se hubiera consultado el Álbum de Ayacucho en el que se encuentran coleccionados, con método y arte todos los documentos relativos a nuestra emancipación política y que fue publicado en el año 62 por el inteligente capitán de nuestro ejército, don Hipólito Herrera[324].

Fue una respuesta a lo señalado por P. Buxó el día de la lectura, de no tener muchas fuentes históricas, por no existir las necesarias en el Perú:

> El señor Buxó, dirigiéndose a un auditorio escogido y numeroso, comienza por lamentarse, en su discurso preliminar, con la mayor galantería y finura, de que en nuestra Historia patria

[323] PERILLÁN, *José Olaya*, p 83.
[324] *La Capital*, 11 de octubre de 1878. PERILLÁN, id. p 71.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> no se hallen consignados, con la necesaria extensión, todos los datos relativos al protagonista del drama[325].

Ante ellas, P. Buxó se justificó, aclarando que:

> En cuanto á algunas inexactitudes en puntos históricos, que discretamente determina el señor Guerrero, créame que no me alcanza toda la responsabilidad: no he descansado un momento en la colección de datos fidedignos para trazar el plan de mi cuadro: muchísimas han sido las personas á quienes he consultado; y tan diversos y encontrados antecedentes me subministraron todas ellas, que hube de recurrir al justo medio, ateniéndome de preferencia á los contemporáneos de Olaya que viven, y á los parientes de aquel héroe, que han heredado la gloria de su nombre[326].

En efecto, P. Buxó se basó en referencias orales del indígena Camilo Rodríguez, casado con Alberta Robles Olaya, hija de Mercedes, una de las hermanas de José Olaya; y en los datos de las leyes de Quirós. Pero las fuentes orales no son muy confiables y hay mucha distorsión. Dentro de las fuentes escritas, Buxó utilizó solo el libro de Paz Soldán, que precisamente inspiró su drama.

Aunque su obra era catalogada de histórica por la prensa, su autor señaló que no tenía intención de hacer una pieza rigurosa desde el punto de vista histórico: "Lo más que aspiro es, a que mi cuadro (sea) juzgado como obra de *arte* y no de *ciencia*, como producción *estética* más que histórica"[327]. No obstante, casi todos los personajes son históricos o señalados por la tradición: Olaya, su madre Melchora, su hermana Mercedes, Canterac, José Mirones, Laynes, el capitán Llanos[328]. Sin embargo, como en toda obra de inspiración histórica, siempre hay elementos añadidos para lograr el efecto dramático. En efecto, en el drama de Buxó hay creaciones libres muy efectistas, como el supuesto indulto del Virrey a Olaya, escena inventada pero muy efectiva como cierre melodramático[329]:

---

[325] *La Capital*, id. PERILLÁN, ibíd., pp 71-72.
[326] PERILLÁN, Ibíd., p 86.
[327] Ibid., pp 85-91.
[328] No podemos señalar si 'el cabo Carranza', 'el sargento Cabrero' y los pescadores 'Lucas y Juan' sean históricos. Que la delación sea atribuida al mulato José Mirones, también es polémica desde el punto de vista histórico, pues antiguos historiadores han sostenido que el delator fue el pescador chorrillano Leocaldo Leynes. Sobre esto último, *La Patria*, 21 de octubre de 1878.
[329] PERILLÁN, Ibid., p 68.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Melchora: dejadme, por Dios, entrar ¡(forcejea con soldados)
A mi hijo, vengo a salvar ¡… El virrey … ¡
Capitán: Hablad ¡
Melchora: Indulto ¡
Mercedes y Capitán: Indulto ¡
Mercedes: Corramos ¡(van al foro.) Deteneos ¡(Golpeando la puerta.)
Melchora: Hija ¡Vamos ¡(óyese una descarga cercana).
Capitán: Ya es tarde ¡Está en el cielo¡¡ (Mercedes ha caído sobre el regazo de su madre. El Capitán se cubre el rostro con las manos).

Este recurso fue bien recibido por la prensa: "El acto último de la obra -acto que es el drama, y que valdrá al autor un triunfo- es soberbio. Ningún notable dramaturgo lo desdeñaría. Ese acto basta para crear una reputación"[330].

Otra crítica a la obra fue el haber atenuado el perfil de los españoles desviando "la odiosidad que naturalmente pesa sobre los verdaderos desnaturalizados autores de aquel delito ha falseado completamente la verdad, dando a los personajes, un perfil que según la tradición no le corresponde"[331]. Esta crítica se refiere a la argucia de poner a Canterac, conocido por su humanidad y caballerosidad como gobernante de Lima y de quien dependiera Olaya como reo; y no a Rodil, conocido por su crueldad, como fue en la realidad histórica. El autor reconoce que sabía que Rodil fue el gobernador de Lima:

> Censurable hubiera sido semejante escrúpulo, desde que, en otras obras sudamericanas, no he ofendido a mi patria, exhibiendo las crueldades del capitán San Bruno…el batallón Talavera, guardia negra del virrey Abascal. España misma condenó aquellos desatinados opresores; y no creo que se pueda ser mal español, anatematizar en América aquellos tipos de refinada crueldad[332].

Perillán Buxó se defiende de aquella crítica citando otras obras suyas de la emancipación, si bien muestra a los españoles como gente caballerosa, sensible ante el valor de Olaya, e incluso un indulto del propio Virrey, representante del poder español, tampoco oculta que Olaya fue objeto de tortura.

[330] *El Comercio*, 19 de octubre de 1878.
[331] *La Capital*, 11 de octubre de 1878.
[332] PERILLÁN, op.cit., p 87.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Una crítica final señaló a P. Buxó no conocer la obra de Corpancho sobre el héroe, titulada *Olaya* o *El Barquero y el Virrey*, escrita en 1855, pero que permaneció inédita. P. Buxó dijo que había preguntado sobre toda obra referida a Olaya, y no le informaron de Corpancho. La prensa argumentó, en defensa del autor, que aquella obra no fue publicada, por lo que casi nadie la conocía.

Es por ello que debemos hablar de este antecedente, la temprana obra de Corpancho, y hacer un análisis comparativo con la de Perillán, de 1878[333]. Ambas hacen referencia a un mismo personaje, escritas en diferentes contextos históricos. El segundo escribió su texto ignorando la existencia del primero[334], ya fallecido en ese entonces. Oyó de ella en la velada de lectura de su propia obra en octubre de 1878, por el intelectual Larrabure Unanue. La prensa criticó la actitud de Larrabure de pretender que P. Buxó tuviera que saberlo todo: "¿Cómo un autor ha de conocer todo lo escrito sobre un asunto histórico, hasta las obras no publicadas?"[335]. El hijo de Corpancho se lo hizo saber, de manera personal:

> …y por mucho que esto admire al joven señor Corpancho, nadie me habló de la producción de su malogrado padre. De ahí que, en el acto de la lectura de obra, no consagrase yo, un recuerdo al eminente vate nacional.[336]

Con la lectura de la obra de P. Buxó, se supo de la obra de Corpancho, que empero siguió sin publicarse, y sería la de P. Buxó la que se utilizaría décadas después, en el Centenario de Olaya en 1923. Por ello creemos que es importante hacer un contraste entre ambas obras, que permitiría ver las visiones sobre Olaya y sobre la independencia, tanto de un texto de 1855, época del auge del guano, escrito por un peruano liberal romántico y castillista; como de un texto de 1878, periodo de crisis, escrito por un liberal español que vive del teatro. Esto permitiría también comprender por qué se escogió la obra de P. Buxó

[333] Para este punto se usa el texto de Corpancho, *Olaya*; y el de Perillán. Sin embargo, al no estar numerado ni impreso el manuscrito de Corpancho, y trabajar con una copia del original, se hace referencia al texto, pero no a las páginas.
[334] PERILLÁN, op.cit., p 85.
[335] *La Patria*, 21 de octubre de 1878.
[336] PERILLÁN, *José Olaya*, p 85.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

para la celebrar a Olaya en 1923, como veremos. Señalemos que hay poca información sobre el drama de Corpancho, salvo en Covarrubias, Sánchez y Basadre[337].

En cuanto a los argumentos, ambos son muy diferentes, pero sirven para exaltar la patria, la independencia y la figura de Olaya, con matices diferentes.

El argumento de la obra de Corpancho es complicado e imaginativo. Elena, hija de Olaya, ama al pescador Genaro, pero es raptada por el virrey La Serna quien la desea, pero ésta le rechaza. Los realistas capturan a Olaya en una celada hecha por el traidor Leocaldo. El virrey amenaza a Elena con matar a su padre Olaya, si no cede, pero Elena está dispuesta a morir, y a que el virrey mate a su padre. Al ser capturado, Olaya queda herido, pero es torturado al tragar unos papeles. Finalmente, los pescadores, es decir el pueblo patriota, asaltan el palacio del virrey y derriban el poder español, salvando a Olaya, que muere por las heridas, pero feliz al saber que el Perú es libre.

Ya hemos visto el argumento de la obra de P. Buxó: el sacrificio de Olaya por la patria peruana, sin historia de amor de por medio. Olaya es víctima de la venganza del mulato Mirones que aspira al amor de Mercedes, hermana de Olaya. El mulato le pide a Olaya que lo apoye en sus intenciones, pero al ser rechazado decide delatarlo. Olaya, es capturado, torturado y fusilado.

Si bien hay referencias al amor, en este caso del mulato por la hermana de Olaya, no existe una historia de amor como en la de Corpancho. En la obra de Buxó la hermana de Olaya no es amante de ningún pescador. No obstante, en ambos textos la hermana de Olaya rechaza pretendientes: un mulato o el propio virrey. Pero es claro que P. Buxó se centra en el sacrificio del personaje central.

Sin embargo, en la obra de Corpancho el personaje central es Elena, quien aparece en todo momento, y tras ella es central el virrey enamorado. Ella ama al pescador Genaro, es virtuosa y valerosa por guardar su honra y no ceder al virrey. En ambos textos la hermana simboliza la virtud. Sin embargo, respecto a la mujer, la visión de Corpancho es más avanzada. Elena está dispuesta a morir por conservar su virtud, se enfrenta al propio

[337] SÁNCHEZ, Luis Alberto. *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. III. 4° ed. Lima, Villanueva, 1975. BASADRE, T VII, op.cit. El texto de Corpancho utilizado es una fotocopia del original que se halla en la Biblioteca *Ugarte Chamorro* de la URP.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

virrey sin ceder a sus chantajes y sin dejar de amar al pescador Genaro. P. Buxó da una visión de la mujer como ser débil, y ajena al proceso de la independencia.

Veamos ahora lo *indígena popular*. Una diferencia importante entre ambos textos es el componente étnico de Olaya y los pescadores. Corpancho no señala que Olaya haya sido indígena, algo al parecer deliberado, porque escribió la obra en 1855, veinte años después de la muerte de Olaya, cuando aun vivian los parientes del héroe y Juana de Dios Manrique de Luna, enlace con los patriotas de Lima. También se conocía el cuadro póstumo de Gil de Castro que retrataba a Olaya como indígena, hecho cinco años después de su muerte[338]. En resumen, Corpancho sabía que era indígena, pero es muy probable que no lo señaló al ser un intelectual de la elite liberal castillista[339]. En ese contexto se podía exaltar a los sectores populares en el proceso de la independencia, pero no el papel de los indígenas, ignorados por el proyecto castillista.

En cambio, Perillán Buxó presenta a Olaya como indio y humilde: *"*Es de pobre condición… pues como yo, un indio oscuro; pero tiene, sano, puro y valiente el corazón*"*. Si bien puede parecer progresista este párrafo, la palabra '*pero'* señala la carga ideológica racista aún del sector liberal. No obstante, esa limitación propia de la época es un avance, pues mostraba que los indígenas también podían ser héroes y hacer sacrificios por la patria. Todos los indígenas del texto, con excepción de Leynes, son presentados como gente honesta, trabajadora y de grandes cualidades, como el pescador Juan y el indio Lucas.

Esto de alguna manera era una conexión temporal entre los indígenas valerosos y de altas cualidades morales del proceso de la independencia, con los de la obra ambientada en 1823, con los contemporáneos de 1878; la distancia temporal era de apenas 55 años. Hasta ese momento todas las obras presentaban indígenas positivos pero muy alejados en el tiempo, como en el periodo de la conquista[340]. Con esta obra, Buxó señalaba, quizás sin

[338] Gil de Castro no conoció a Olaya, y tuvo que retratarlo en base a su imaginación y utilizando a parientes del héroe o pescadores. No existe otra pintura de Olaya.

[339] Corpancho fue Secretario de Castilla en 1857 durante la lucha contra los conservadores de Vivanco. El gobierno de Echenique (castillista) le dio una beca de medicina en Europa. Fue diputado por Yauyos en 1858 y 1859. Acompañó a Castilla en su campaña contra Ecuador de 1860. Y ante la intervención europea en México, Castilla lo envió como diplomático en 1861. TAURO DEL PINO. *Enciclopedia Ilustrada del Perú*, 2001.

[340] Por ejemplo, *La Guerrera peruana* y *Manco II* de Isidro Mariano Pérez.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

proponérselo, que los indígenas habían contribuido a la independencia del Perú; idea muy avanzada para la época, pues desde inicios del siglo XIX e incluso en el proyecto del primer civilismo las elites costeñas en general habían excluido a los indígenas como elementos activos de la nación. Se les consideraba seres inferiores, carentes de patriotismo o virtudes cívicas Repúblicanas, las cuales se les debía de inculcar a través de la educación y el servicio militar[341]. Sin embargo, las características de los indígenas de la obra, y entre ellos Olaya, encajan en los ideales del primer civilismo sobre las clases populares urbanas: la laboriosidad y las virtudes cívicas Repúblicanas[342].

Ambos textos muestran la participación popular en la independencia, Buxó individualizando en Olaya y el pescador Juan, a los indígenas; Corpancho en Olaya, el pescador Genaro y sobre todo en las masas que asaltan la residencia del Virrey, usando además el término "pueblo" ausente en el texto del dramaturgo español. El "pueblo" es entendido por Corpancho para señalar al grupo de ciudadanos con los mismos derechos, opuesto a lo nobiliario, a la nobleza realista[343]. Los pescadores son el pueblo, de donde debe emanar el poder, y que debe alzarse en rebelión; pero no olvidemos que en el pueblo de Corpancho quedan fuera los indígenas.

En ambas obras, Olaya es un héroe romántico: valiente, sin defectos, de manos limpias de sangre. En Corpancho ordena a los pescadores que querían matar al traidor Lorenzo: *"*Dejadlo*"*. Lo mismo cuando atacan al Virrey*: "*Pueblo…detén el brazo…sois Peruanos… Y en nuestra libertad…no ha de haber mancha"*[344]*. Lo mismo en P. Buxó, donde se suprimió la muerte del esbirro a manos de Olaya, pero en su versión inicial Olaya actúa en un contexto de guerra, donde se mata ante las circunstancias, algo que luego se evitó. Así, Olaya encaja en el prototipo romántico del siglo XIX, pero con el

[341] Sobre Pardo como encarnación de los ideales del civilismo ante el problema indígena, ver MCEVOY, C. *Manuel Pardo, pensamiento y proyecto político. Aproximación a un intento de modernización en el Perú, 1871-1878.* Tesis de Historia. Lima, PUCP, 1989, pp. 179-184. Tambien de la misma autora, *Homo Politicus*, 2007.

[342] Sobre el primer proyecto civilista, McEVOY. *La utopía Republicana*.

[343] Ejemplos de ellos hay varios, como cuando se derroca al Virrey y el pescador Genaro le dice: "Cual simple ciudadano, otra vez bajas".

[344] En realidad, el texto de Corpancho muestra un pueblo con ánimos de venganza, que se puede descontrolar si no tiene alguien que lo guíe o contenga, como Olaya.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

agregado *indígena*. No obstante, tiene en común con los héroes europeos[345] la humanidad, la duda ante las suplicas de su hermana, sufre ante la disyuntiva de delatar. Dice "¡Vivamos!" pero cuando un realista le pide hablar, añade: "Ah… nunca*"*[346]. Este hecho mínimo lo aleja ligeramente del prototipo de héroe romantico, lo que indica el liberalismo de P. Buxó, quien suprimió la escena ya citada por presiones de la crítica.

En ambos textos se destaca la voluntad del sacrificio por la patria, pero Corpancho no usa la palabra *martirio*, además que no hay fusilamiento sino muerte por heridas. P. Buxó en cambio describe una muerte impactante, plena de realismo, al ceñirse a los datos históricos: tortura, negación, fusilamiento; ello hace sublime al héroe: el título original de la obra era *El mártir Olaya*:

> El Perú independiente premiará con sus lauros mi martirio. Escojo, pues, la muerte, sin zozobra… ¿No habéis probado el temple de mi alma? Dadme luego la palma de mártir de la patria"…" Patria ¡no olvides el nombre de quién dejó de ser hombre, para ser mártir por ti! [347].

El martirio por la patria se equipara al de los mártires cristianos:

> Capitán: Pide para su alma al cielo
> Aquella inmortal ventura,
> Que Dios reserva en la altura
> A los mártires del suelo
> ¡Ora con cristiano celo,
> resignándote a tu suerte;
> de hinojos llorando al verte
> tus preces a Dios irán,
> y tus lagrimas serán
> el perfume de su muerte*[348]*

[345] Sobre las diferencias entre el héroe romántico y el de fin de siglo XIX, véase: FIX, Florence. *L´histoire au théâtre.1870-1914*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2010. Este héroe dubitativo y humano para la época de nuestro estudio, convivió con un héroe menos romántico, como en *El Sol de Ayacucho*. Al Perú este héroe llegó tarde, como a España respecto a Francia.
[346] PERILLÁN. *José Olaya*, p, 64.
[347] PERILLÁN, *José Olaya*, p, 61-62.
[348] PERILLÁN, ibíd., p, 66.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Además Olaya es un ser predestinado: "*A veces pienso, como si soñara, que yo he nacido para algo que de lo común se salga*"[349]. La prensa de la época describe al héroe y sus cualidades de la siguiente manera:

> Es el corazón esforzado que no tiembla ni vacila ante el peligro; que sereno e impasible, sufre el martirio y va al patíbulo, satisfecho y casi gozoso, porque ha logrado burlar el empeño de sus enemigos y dejarlos en la oscuridad y las tinieblas, sin un hilo conductor que les descubra los planes de los patriotas[350].

De ello podemos ver las siguientes virtudes: la valentía y el estoicismo ante el martirio, y sobre todo el saber guardar el silencio en nombre de los ideales de la patria. Por ello, Olaya sería en ambos textos el prototipo de un ciudadano virtuoso y patriota para quien Dios y la patria son sagrados, lo cual se ejemplifica de manera más contundente cuando Canterac le ofrece la libertad a cambio de delatar, y lo amenaza con la ejecución si se calla, a lo cual Olaya responde:

> Yo creo en el destino, soy cristiano… he cumplido el deber de ciudadano. Debo como peruano a Dios el alma y al Perú la vida. La muerte no es afrenta para el patriota. Contra una ley homicida, será mi recompensa los eternos laureles de la historia. Mientras la voz del patriotismo vibre, el Perú será libre. Escojo la muerte, no he tenido cómplices.

Veamos las categorías de Patria, Nación e independencia en ambos textos. En los dos, la Patria aparece muchas veces, 15 en Corpancho, entendida como el territorio en que uno nace, por lo que ser patriota equivale a ser peruano. El Virrey llama a Olaya "atrevido peruano", y éste se define: "soy peruano"; el pueblo es catalogado así varias veces. La patria se concibe solo en libertad, y el pueblo debe defenderla si está amenazada. La categoría de *República* aparece, pero se confunde con la patria. El término *nación* aparece solo una sola vez cuando Olaya le dice al virrey: *"Una nación… que es libre… por justicia… su derecho os pide".* La nación podría entenderse como algo más amplio: territorio o patria, habitantes y leyes. ¿Y quiénes son los miembros de la nación? Se supone que los ciudadanos y el pueblo, pero no se señala su categoria etnica. Es muy probable que Corpancho cuando habla de pueblo no se refiera a los indios ni mulatos o

[349] ibíd., p, 22.
[350] *La Tribuna*, Revista de Lima, 26 de octubre (escrito por 'La baronesa de Wilson').

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

negros, sino a la población blanca y mestiza. En lo que respecta a la *independencia*, ella es vista como un acto sagrado en nombre de la libertad contra de la tiranía.

P. Buxó cita la palabra patria 8 veces, su texto es más corto. Pero *nación* aparece 3 veces, frente a 1 en Corpancho. La idea de Patria parece ser igual a la de Corpancho: la tierra en que se ha nacido, y los peruanos. La nación es un término difuso que se tiende a equiparar al de Patria, pero va más allá que el territorio: territorio, habitantes, etc. La palabra Perú parece 5 veces y es utilizada como sinónimo de patria y nación, y los peruanos son los ciudadanos que forman parte de la patria/nación. En P. Buxó la nación incluye a los indios, criollos e incluso españoles realistas nacidos en el Perú o que viven en dicho territorio.

> Deseo que a los realistas les den un buen revolcón y seamos independientes, y que el Virrey, el Oidor, el General, y en fin, todos los grandes de la nación, desde que al Perú gobiernan y sacan plata y honor…sean peruanos también como su merced y yo[351].

En ambos casos los ciudadanos son los habitantes de la patria, entendida como territorio, pero en Corpancho incluye lo urbano criollo, y en la de P. Buxó lo urbano e indígena, formando una nación por la que hacer sacrificios: "mi muerte no es á obcecación debida, que he cumplido el deber de ciudadano: debo como peruano, á Dios el alma y al Perú la vida" … "Por fuerza he de irme, que depende de este viaje, por delicados asuntos toda la nación ¡ya veis si ella vale más que todos nosotros juntos!"[352].

En la obra de Corpancho la idea de sacrificio está más en relación con la Patria. Y sobre la independencia, a diferencia del Corpancho, P. Buxó la toma como parte de una insurrección justificada contra las leyes injustas y la lucha por el "sagrado ejercicio de sus derechos solemnes"[353]. También se toma como un proceso ineludible, pero también lógico: "El hecho histórico de la emancipación sud-americana ha obedecido a la lógica del progreso".[354] Ambos ven la independencia un proceso justificado en nombre de la libertad de la patria, pero P. Buxó no tiene ese matiz sacro del poeta peruano.

[351] PERILLÁN, *José Olaya*, p 12.
[352] PERILLÁN, Ibíd. pp 19 y 60.
[353] Ibíd., p 42.
[354] Ibíd., pp 61 y 87.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Con respecto al contenido estrictamente histórico, ambos textos son creaciones libres, pero pese a las críticas es notoria en P. Buxó la preocupación histórica. En Corpancho casi todo es ficción: la hija de Olaya, el amor del virrey, la rebelión de pescadores. Pero en Corpancho, Olaya se traga los papeles, un hecho señalado como "histórico" aunque puesto en duda en aquella época, lo cual demuestra el poco interés histórico de Corpancho. Buxó no utiliza esa tradición, le parece antiteatral:

> Aun cuando tragarse los papeles hubiera sido tan cierto como lo fue el martirio del héroe, yo no hubiera aprovechado ese lance, perfectamente anti-escénico, grotesco en el teatro y efectivamente, tan extraordinario, que está a mi ver, en abierta contradicción con las reglas estéticas del drama[355].

Antes que él, Corpancho dio rienda suelta a su imaginación literaria: Olaya no muere fusilado, el pueblo derroca al virrey, éste se enamora de la hermana del héroe… y, por cierto, la imagen de los españoles es *negativa*. Son mostrados como crueles y cobardes, sobre todo en cuando el Virrey ordena torturar a Olaya:

> Virrey: Arrancadlas (las cartas) o muerte (a los soldados que le acometen con las armas). Muerte sin compasión, los soldados hieren [a Olaya].

Corpancho, por la época en que escribió, no muestra hispanoamericanismo, más bien se distancia de España, con alusiones negativas a una metrópoli opresora, como en el diálogo del pescador Genaro: "Que venga a tierra ese baldón sangriento, (señalando el escudo español) … Muera Fernando y sus enseñas (se abalanzan y destrozan el escudo español)*"*. Sin embargo, aunque el texto parece antiespañol, se critica la *tiranía*, palabra que aparece repetidas veces, es decir el poder mal ejercido, sin constitución y sin el pueblo. El virrey simboliza la opresión, en el rapto de la hija de Olaya, y su cobardía al torturar al herido Olaya; llama al pueblo "*Plebe vil* "y Elena le hace saber que no es importante ser noble, que prefiere el amor de un pescador. Corpancho expresa con ello su rechazo a los titulos nobiliarios. La carga negativa antiespañola es sobre todo a través de la figura del virrey y del poder mal ejercido. No hay una carga negativa en el resto de españoles: El leal marqués Gonzalo muere salvando al virrey. Los españoles prefieren pelear que ser cobardes: "Si quiera no muramos con infamia". Al final hay incluso una referencia a la

[355] PERILLÁN, *José Olaya*, p 86.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

responsabilidad del virrey como individuo más que de la corona española, como dice el regente:

> ¿Y vos señor que hacéis? Más sumergiros
> en la degradación y en la desgracia
> De una baja pasión arrebatado,
> Solo habéis dado al trono, mengua, infamia
> Olvidasteis los grandes intereses,
> Y a un amor, entregaste solo el alma,
> Amor que nos deshonra y nos abate,
> ¡Virrey, de nuestros males sois la causa
> Degradaos así, manchad el lustre,
> Y el esplendor de la soberbia España.
> Nosotros somos nobles, y con sangre
> Nuestra nobleza vamos a sellarla.

De estos párrafos se desprende que la causa de los males del Perú y la independencia recae en el virrey, cuya pasión por Elena desprestigió el honor de España; y que se exime de responsabilidad a España y a sus nobles. Sin embargo, a pesar de ello, si bien se marca una contradictoria distancia de España, al mismo tiempo se considera al virrey como peruano. El pueblo y los pescadores son los más antiespañoles, pero Olaya tiende un puente entre ambos, cuando después que el pueblo ha derrocado al virrey, exclama:

> Cuando dijimos "Guerra" ….
> No fue al hombre-al hermano …
> Fue solo …contra el yugo …
> Tiránico …opresor….
> Igual ante las leyes…
> Podéis como peruano
> gozar…de nuestra dicha
> sin miedo ni temor.

En estos párrafos, Olaya se dirige al Virrey derrocado, lo invita a ser ciudadano de una república libre, que la guerra no fue contra los españoles sino contra la tiranía, y que las leyes son iguales para todos.

La obra de p. Buxó es mucho más conciliadora y exaltadora de España. No niega que Olaya fue torturado, pero no hay una visión dura de los realistas. Canterac, francés que

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

luchaba por España, es un caballero, rechaza ordenar la ejecución, pero está obligado; y el virrey, tan negativamente presentado por Corpancho, en P. Buxó llega a indultar al héroe, aunque la orden se da muy tarde, mostrando que los españoles reconocían las virtudes de los patriotas. Estas diferencias se explican, creemos, porque P. Buxó, español, reivindica el valor peruano sin denigrar a sus compatriotas, mostrados como personas dignas a las que se invita a incorporarse al Perú libre; pero Corpancho escribe mucho antes, cuando las nuevas repúblicas buscaban alejarse de España. Ello comienza a cambiar desde fines del siglo XIX, cuando estas naciones revindican sus vínculos hispanos.

Por último, veamos la *escritura de los textos*. Corpancho tiene el estilo romántico: diálogos muy largos, adornados y tediosos, una trama amorosa mezclada al tema histórico; y mucha acción, sobre todo en la batalla final entre los patriotas y los realistas. Es una obra *patriotera*, sobre todo en el segundo y tercer acto, y reafirma la dicotomía entre tiranía del Antiguo régimen y virtud de la república liberal: *"Genaro traerá en la mano un cuaderno blanco que representa la constitución"*. Además, destacan principios de la revolución americana, la Revolución Francesa y de los ilustrados, como señalar que el poder emana del pueblo, que tiene derecho a derrocar a los gobiernos tiránicos. Corpancho, por cierto, participó en la revolución castillista.

La obra de P. Buxó es más ágil, con diálogos más cortos y menos pomposos; de contenido patriótico, no es panfletaria, exalta el heroísmo, el servicio a la patria y el valor indígena. Pero los principios políticos no están tan específicos. Llama la atención, más bien, la referencia a Chorrillos en el primer acto, y a Olaya como héroe chorrillano[356]. Por otro lado, se expresan las categorías mentales de la época de manera más clara respecto al rol de la mujer: muerto el padre, Mercedes depende totalmente de su hermano, y por ello el mulato traidor le pide a Olaya interceder ante su hermana; las mujeres son tenidas como al margen de la independencia, un proceso que ellas no comprenden, un asunto de hombres. Y Olaya ordena a su hermana que se haga religiosa: en este punto la obra de Corpancho es más moderna, pues en su obra la hija de Olaya se casa con un pescador, y aunque no participa en la batalla, no tiene miedo a la muerte.

[356] PERILLÁN, *José Olaya*, p. 65.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

¿Por qué no se llegó a representar la obra de P. Buxó en 1878, pese a que todo parecía indicar aquello? Escritores como Carolina Freyre ya recomendaban a los empresarios teatrales montar la obra:

> Haría bien el empresario del Principal, si procurara el medio de ofrecer al público este cuadro del pasado, espejo perfecto de las virtudes cívicas de esa época de prueba, pero también de gloria para el Perú. Es necesario mesclar a los pasatiempos frívolos de los actuales espectáculos, algo que levante el espíritu, algo que recuerde que el arte tiene más bellas, más fecundas manifestaciones[357].

Sin embargo, la obra no se representó en 1878[358]. Olaya era aún una figura desconocida en el imaginario popular y su imagen étnica no era comercial. Por otro lado es muy probable que el empresario del teatro Principal no quisiera pagar derechos de autor a P. Buxó por una pieza sin seguridad de éxito.[359] Dicha obra no se representó siquiera durante el periodo de euforia patriótica de 1879, cuando se representaron muchísimas piezas nacionales con contenido patriotico[360]. ¿Qué patriotismo podía infundir entre los limeños un indio humilde, aunque de altas cualidades morales como ejemplo de amor a la nación? Dada la mentalidad y el contexto, ninguno, sino la pieza hubiera sido representada ese año. En el teatro histórico del periodo de guerra, como veremos, San Martín fue el héroe predilecto, y de las piezas ambientadas, los personajes eran criollos[361].

Tendría que sufrir el país la derrota ante Chile y tener un gobierno relativamente nacionalista[362], para que el texto de P. Buxó fuera puesto en escena por primera vez, el 29 de Julio de 1887. Luego el drama no volvió a montarse hasta el centenario de la muerte

---

[357] PERILLÁN, *José Olaya*, p, 81. Revista *Semanal*, octubre, 1878.

[358] En *El Comercio* de octubre a diciembre de 1878, no hay indicios que la obra haya sido representada. Tampoco en 1879, durante la guerra.

[359] Perillán advertía que su texto no se podía reimprimir ni representar: "Los derechos de representación de esta obra serán estipulados con el autor y con el presidente del Club Literario: quienes los destinarán siempre al fomento de la instrucción pública en Chorrillos, cuna de José Olaya. A las Empresas teatrales, Compañías artísticas o Sociedades particulares que pongan en escena esta obra, sin llenar las condiciones establecidas, les será reclamada judicialmente la cantidad de 200 soles por cada representación no autorizada: cuyos derechos corresponderán siempre al Consejo Municipal de Chorrillos". PERILLÁN, *José Olaya,* p, 8.

[360] RENGIFO, David. *La sociedad teatral*, pp 111-119.

[361] RENGIFO, Op.cit.

[362] Nos referimos al primer gobierno de Andres Avelino Caceres. *El Comercio*, 28 de Julio y 1 de agosto de 1887.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

del héroe, en 1923, con otro gobierno que fomentaba la identidad nacional, como fue el de Leguía, lo que veremos ya en el capítulo 13.

7.4. El drama histórico ante la Guerra del Salitre

Como hemos visto el teatro nacional disminuye notablemente, en especial el drama histórico. Todo parecía indicar que terminaría por colapsar, pero una coyuntura excepcional le daría una vitalidad excepcional, aunque fugaz: El estallido del conflicto el 5 de abril de 1879.

Así, el teatro histórico tuvo un papel activo en el entusiasmo triunfalista de 1879. El 5 de abril, Chile declara la guerra al Perú, lo que provocó euforia patriótica en la población de Lima:

> La declaración de la guerra que el Gobierno de Chile ha hecho al Perú ha despertado un ardiente y extraordinario entusiasmo en todas las clases sociales… Todos los ciudadanos han aceptado el reto que les lanza Chile, y se aperciben para defender con las armas el honor y dignidad de la República... El Gobierno ha recibido, en las pocas horas transcurridas, desde que se recibió la noticia, numerosos y patrióticos ofrecimientos de las corporaciones municipales y de caballeros particulares, ofreciendo sus servicios, rentas y fortuna a su disposición […] Una chispa eléctrica en un día ayer el fuego del patriotismo en el corazón de todos los peruanos... El entusiasmo del pueblo era delirante, indescriptible. … felizmente el Perú esta prevenido: no será víctima de una sorpresa desleal que reprueba el derecho internacional y que Chile ha puesto en planta, con mengua de su decoro.
>
> Tenemos un ejército valiente, disciplinado y numeroso una escuadra poderosa un pueblo entusiasta y resuelto a vengar la afrenta inferida al Perú. Nos favorece la justicia de nuestra causa, y las simpatías de la América: ¿no es cierto que todas las probabilidades nos anuncian un triunfo definitivo sobre Chile?[363]

En la cita se observa la emotividad frente al estallido del conflicto, azuzado por la prensa. La conducta chilena es catalogada de desleal. Se subestima al enemigo, expresión de un optimismo irreal ante un país militarmente superior[364]. Hay entonces, al inicio de la

[363] *El Peruano*, 6 de abril de 1879.

[364] Esta subestimación se debió al peso de la herencia colonial, cuando el Perú era centro del poder español en América y Chile una capitanía sin recursos; y de la época de prosperidad falaz guanera con un Perú rico frente a un "pobre, tosco e inculto" Chile. Además, en el Perú hubo más continuidad que ruptura entre

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

guerra, una atmósfera nacionalista de corte belicista, común en las élites políticas e intelectuales[365].

¿Cómo afectó este clima a la sociedad teatral de Lima? En la primera función en el teatro Principal, declarada la guerra, el 6 de abril, el entusiasmo fue extremo:

> Indescriptible fue el entusiasmo que se apoderó anoche del más selecto de la sociedad que se encontraba en el teatro Principal. En efecto, apenas se levantó el telón, cuando una nutrida salva de aplausos a los artistas de la compañía de zarzuelas que se presentaron a cantar nuestro himno nacional y el de Bolivia. Todos los artistas ostentaban en sus vestidos los colores de ambas repúblicas, lo cual hizo al público espectador prorrumpir en atronadores Vivas al Perú y Bolivia...el público empezó a pedir a grandes voces que tomara la palabra el señor Ministro de Bolivia que se encontraba en el Palco Municipal. Éste tomó la palabra e inútil es decir que arrancó estrepitosos aplausos. El público pidió a nuestro laureado e inspirado poeta Carlos Augusto Salaverry, el cual desde un palco de primera fila, improvisó dos magníficas octavas reales que hicieron estremecer al público de entusiasmo[366].

Esta euforia sería una constante en todas las funciones hasta la muerte de Grau, duro golpe al patriotismo belicista de las elites limeñas. Por la nota de prensa se deduce que ese día el público era de las elites. Por otro lado ante la declaratoria de guerra, ninguna compañía, actores extranjeros ni empresarios cancelaron sus contratos ni salieron del país. El empresario del *Politeama* contrató a la compañía de ópera italiana Rebagliati. Los empresarios no percibían riesgos y había convicción en la victoria. Muchos actores extranjeros tomaron postura pro peruana, como la italiana Marcheti, que se disponía a abandonar el país y decidió quedarse en Lima, para las fiestas que "tendrían lugar para celebrar los triunfos peruanos y apoyar las funciones para recaudar fondos de guerra"[367].

---

virreinato y República, y se vivía del éxito de escaramuzas militares contra Ecuador en 1859, y contra España en 1866.

[365] No nos consta si ese entusiasmo nacionalista alcanzó también a las clases populares, sobre todo al "bajo pueblo" de trabajadores temporales, vendedores ambulantes, sirvientes y lumpen.

[366] *El Nacional*, 7 de abril de 1879.

[367] *El Nacional*, 6 de abril de 1879. Pensamos que no era un patriotismo desinteresado, respondía a razones comerciales: entendieron que tras la victoria habría celebraciones y un mercado teatral. Su "patriotismo" duró hasta el inicio del avance chileno. Esto contrasta con el caso de Paraguay al inicio de la guerra de la Triple Alianza (1864-1870), donde volcadas todas las energías en la defensa, despareció el teatro, quedando sin trabajo los actores de la compañía Azcona que actuaba en Paraguay, hasta que tras muchos meses fue

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Dada la coyuntura de guerra, y al ser conocida la función educativa del teatro, el Estado abandona su desinterés, y pasó a ser utilizado tanto como un medio para fomentar el nacionalismo y el belicismo patriótico entre la población, como para generar fondos para la guerra, lo cual se dio sobre todo en el Teatro Principal administrado por la Municipalidad, aunque estaba arrendado a un particular.[368]

Todas las funciones tenían relación con la guerra, para generar fondos, en honor de un cuerpo armado, personaje político o militar, o fecha cívica. Lograban lleno total, pues la alta sociedad, por su tradicional filantropía (sincera o no) y por el contexto patriótico, se esforzaba en exhibirse tanto como los sectores medios, que compartían hábitos culturales comunes. Por obligación patriótica y diversión, hubo asistencia masiva, un negocio para los empresarios, pues solo parte de las ganancias era para necesidades bélicas. También asistían sectores populares, pues debido al interés que dichas funciones llegaran a toda la sociedad, se fomentó la rebaja de precios. Así, la guerra "democratizó" las funciones teatrales, recibiendo un amplio sector social los mensajes fomentados en el teatro.

Una de las consecuencias más importantes es que la Guerra impulsó como nunca el mercado teatral nacional, permitiendo un "boom" efímero que en términos cualitativos sorprendió incluso a los mismos cronistas de espectáculos: "¡Parece imposible que el teatro se haya transformado de repente en una especie de santuario del arte y de las letras nacionales!"[369]. A las funciones patrióticas de obras nacionales concurría cada vez mayor público de clases acomodadas: "Las funciones teatrales van ganando cada día en mérito y esplendor: que la concurrencia es mayor y muy distinguida; y que se ha despertado un verdadero interés en las obras nacionales que, de preferencia se están exhibiendo"[370].

Así, durante los meses de euforia nacionalista, el mercado teatral demandó un repertorio local. Antes los empresarios evitaban obras peruanas, consideradas no rentables, y por la poca predisposición de actores extranjeros para obras que demandaban esfuerzo. A la

utilizado el teatro con obras referentes a la guerra que durarían hasta 1867. *Cuatro siglos de teatro en Paraguay. Centenario de la Epopeya Nacional 1864-1970*. Municipalidad de Asunción, Asunción, 1970, p.p 100-103.

[368] Desde 1872 la Municipalidad de Lima pasó a administrar el teatro Principal, pero podía arrendarlo a particulares por un tiempo determinado.

[369] *El Comercio*, 8 de julio de 1879.

[370] *El Comercio*, 4 de julio de 1879.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

atmósfera belicista hay que agregar el apoyo del Estado, y que el público pedía obras peruanas, y toleraría imperfecciones. Las obras patrióticas tuvieron un éxito asegurado debido a la coyuntura. Las obras, buenas o malas, iban a contar con la benevolencia del público y la crítica (tan despiadada anteriormente con el repertorio local); más aún si se trataban de obras patrióticas, aplaudidas entusiastamente. Por ello no hubo críticas de la prensa sobre la calidad de las obras[371].

La atmósfera optimista permitió este auge teatral nacional, pues como cualquier espectáculo obedecía ya a las leyes del mercado: ahora el repertorio peruano, sobre todo dramático patriótico, era rentable -no lo sería por mucho tiempo.

Basándonos en la prensa limeña, identificamos 24 obras teatrales nacionales o basadas en temática nacional,[372] desde el estallido de la Guerra hasta finales de setiembre de 1879. Es probable que hubiera más obras representadas que no hemos podido registrar, pero creemos que ello no invalida las tendencias. El repertorio extranjero no se ha incluido[373].

Cuadro 9: Obras peruanas en el periodo de Guerra

Obra	Género	Autor
El bombardeo de Pisagua	"Patriótico de guerra"	Carlos Augusto Salaverry.
La Guerra de Chile.	"Patriótico de guerra"	Isidro M. Pérez "Chabod"
El pueblo y el tirano.	Histórico	Carlos Augusto Salaverry.
Los funerales de Atahualpa	Histórico	Isidro M. Pérez "Chabod"
Ña Catita	Comedia costumbrista	Manuel Ascencio Segura.
Lances de amancaes.	Comedia costumbrista	Manuel Ascencio Segura
La Zamacueca (¿La moza mala?)	Comedia costumbrista	Manuel Ascencio Segura
La industria y el poder	Drama social	Trinidad Manuel Pérez.

[371] Salgues señala para España que "al leer las reseñas de la época tenemos la sensación de que existe un hiato entre la ideología, la explotación de un sentimiento tan noble como el patriotismo, y una diversión, un espectáculo. Éste rebaja algo aquélla, pero el patriotismo utiliza derroteros que no se consideran suyos para alcanzar al público, que se encuentra en posición de rehén: o aplaude o es un mal patriota. Pero, si aplaude, da su visto el envoltorio literario". SALGUES, Marie. *Teatro patriótico y nacionalismo en España 1859-1900*. Zaragoza, Prensa Universitaria, 2010, p 14.

[372] Diarios *El Nacional* de abril a junio de 1879, y *El Comercio* de abril a diciembre de ese año. Isidro Pérez escribió dos obras inspiradas en textos extranjeros, "María Antonieta" y "Norma" que no se han incluido.

[373] Fueron 28 obras españolas y cuatro francesas. Esto disminuye frente al periodo anterior, pero siguió superando al peruano, algo común en Latinoamérica, donde las comedias y dramas españoles dominaban. En el cuadro también clasificamos las obras teatrales por género.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Francisco Pizarro	Histórico	Isidro M. Pérez "Chabod"[374]
Un hijo del celeste imperio	Comedia	Napoleón Ramírez.
Escenas del Carnaval de Lima.	Comedia costumbrista	Abelardo Gamarra "El tunante"
Ocurrencias de un policía.	Comedia costumbrista	Asciclo Villrán.
Todo por la patria.	"Patriótico de guerra"	Lorenzo Fraguela.
San Martín	Histórico	Isidro Mariano Pérez.
María Bellido	Histórico	María Freyre de James
Gigante	Drama (¿patriótico?)	Carlos Augusto Salaverry
Más vale ensalada que hambre	Comedia costumbrista	Napoleón Ramírez
Blanca da Silva	Histórico	María Freyre de Jaimes
Las cinco esquinas	Comedia costumbrista	No se sabe
Mentiras y candideces	Comedia	Aureliano Villarán
El honor peruano	Probable drama patriótico	Carlos Augusto Salaverry
Los apuros de un chileno	"Patriótico de Guerra"	Acisclo Villarán.
El Dios papel	Drama "financiero"	"Chabot" (¿?).
Morir por la patria	"Patriótico de guerra"	Julio Lucas

Cuadro 10: Síntesis

Teatro Histórico	6
Teatro Patriótico de Guerra	5
Comedia	9
Otros / Sin Seguridad de Tipo de Tema	2

El cuadro nos indica, en primer lugar, que si bien las obras extranjeras superaban aún a las nacionales, hubo un cambio significativo respecto a los años anteriores, donde solo hubo algunas piezas nacionales, muy superadas por el repertorio extranjero[375]. Esto revela un desarrollo del repertorio peruano, que permitió el regreso del teatro romántico a través de dramas históricos y "Patrióticos de guerra", superando al costumbrismo, tan en boga a inicios de la república[376].

[374] Creemos que es de la poetisa Carolina Freyre, representado en años anteriores, pero *El Comercio* señala a Isidro Pérez. O Pérez hizo otra versión, o las fuentes equivocaron el dato.

[375] Según *El Comercio* de 1878 a abril de 1879, el diario con mayor información de espectáculos.

[376] Entendemos por "Teatro patriótico de guerra" a aquel que se inspiraba en la Guerra del Pacífico. Al respecto, RENGIFO. *La sociedad teatral durante la Guerra del Pacífico*.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Si bien las piezas históricas no fueron mayoría, se puede hablar de un resurgimiento del teatro histórico. La puesta en escena de piezas históricas en coyuntura bélica responde a que la comprensión de la guerra depende de las categorías culturales pre-construidas, donde la movilización hace llamados a esquemas que reposan en el heroísmo o personajes históricos magnificados[377].

También a la exaltación del nacionalismo a través de gestas históricas y de la recreación del pasado, ficcional o no. Muchas de las antiguas piezas históricas representadas durante la Era del Guano se repusieron, sobre todo las vinculadas a la independencia del Perú. *San Martin* y *El Pueblo y el Tirano* de Salaverry. Ambas se relacionan con la independencia.

Entre las piezas nuevas tenemos a la citada *María Bellido*. El tema de la Conquista que hacía referencia indirecta a la independencia fue una temática predominante: *Francisco Pizarro* y *Los funerales de Atahualpa* de Isidro Mariano Pérez, al parecer nuevas piezas del conocido dramaturgo. La independencia y la conquista son los referentes de la lucha por la libertad y exaltación patriótica. No se representa ninguna obra del pasado incaico. Del virreinato solo *Blanca Da Silva*, drama de costumbres que se representa no por motivos patrióticos sino de esparcimiento y curiosidad por las costumbres virreinales a lo cual hay que agregar que su autora Carolina Freyre estaba en la cúspide de su popularidad. Las nuevas piezas no se han conservado salvo *María Bellido*.

El surgimiento del drama romántico tanto a través del teatro "patriótico de guerra" como del histórico respondió a la coyuntura de guerra. La necesidad de infundir patriotismo y revalorar la historia y gestas nacionales permite que se le inyecte un soplo de vitalidad al drama romántico. Así, se cumple la premisa: el auge de los dramas históricos responde a coyunturas de entusiasmo nacionalista. Como hemos señalado, las elites estaban en general seguras de la victoria militar. La realidad demostraría cuan equivocados estaban. También es importante señalar que otra coyuntura también había permitido el resurgimiento de los dramas históricos: Salaverry, el poeta y dramaturgo más reconocido, había vuelto al Perú en 1878; poeta y dramaturgo de moda, suyas fueron las obras más

[377] KOTT y MICHONNEAU, *Dictionnaire des nations et de Nationalismes,* Hatier, París, 2006, p 182.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

representadas, y fue llamado al escenario a improvisar un poema sobre la guerra, en el Teatro Principal al día siguiente de la declaratoria de guerra[378].

Le seguía el prolífico Isidro Mariano Pérez, quien ahora era empresario del teatro Principal y pudo representar las obras que quiso. Carolina Freyre, que tenía un repertorio histórico, era la poetisa y dramaturga de moda. Hay que señalar además que dada la coyuntura bélica patriótica los críticos no serían tan despiadados con los dramas nacionales. Por otro lado, los dramas sociales-económicos *El dios papel* y *La industria y el poder*, exitosos antes de la guerra no fueron tan emotivos durante ella, pues no era una coyuntura para reflexiones sociales. La guerra repercutía así en el teatro peruano: "Las funciones teatrales van ganando cada día en mérito y esplendor: que la concurrencia es mayor y muy distinguida; y que se ha despertado un verdadero interés en las obras nacionales que, de preferencia se están exhibiendo"[379].

Sin embargo, tras la muerte de Grau en el combate de Angamos se termina el entusiasmo y la representación de dramas históricos. La derrota del *Huáscar* hizo cobrar conciencia de la gravedad de la situación, y atenuó el fervor inicial. Hay por consiguiente un cese inmediato de obras peruanas, luego durante el gobierno de Piérola y el consiguiente avance chileno se representa una que otra pieza, pero nada referente a los dramas históricos, que desaparecen tras el avance chileno. Recién reaparecieran en Lima, aunque de manera muy esporádica con la representación de *Hima-Sumac* en 1888, más no en Arequipa como veremos en el siguiente capítulo. Los empresarios evitaron obras peruanas patrióticas históricas durante el resto del conflicto, que ya no tendrían éxito. ¿Qué entusiasmo podría generar un drama histórico y los hechos del pasado ante un futuro oscuro? No se podía pagar derechos de autor a los dramaturgos peruanos, ante la inseguridad económica. La ocupación chilena terminó por sepultar cualquier posibilidad de representación de dramas históricos, vinculados al patriotismo.

[378] *El Nacional*, 7 de abril de 1879.
[379] *El Comercio*, 4 de julio de 1879.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Conclusiones de la segunda parte

El primer esplendor del teatro histórico en el Perú Repúblicano se desarrolla en la era castillista. Dada la gran cantidad de piezas producidas y representadas, fue un fenómeno cultural, por lo menos en Lima. La explicación de ello, más allá de lo literario o artístico, se puede encontrar en el clima de estabilidad política, prosperidad material y atmósfera nacionalista, con las elites buscando dar a la nación una identidad histórica. Los dramaturgos fueron representantes de estas elites. Ninguno de ellos vivió del teatro o la literatura, a pesar del reconocimiento obtenido durante la era castillista, periodo en el cual, gracias a los vínculos con el poder, pudieron gozar de una tranquilidad económica. Sus ocupaciones, entre fines de la década de 1840 y los dos primeros años de la década de 1860 oscilaron entre los estudios, el periodismo y la burocracia estatal. Sus discursos eran liberales moderados Repúblicanos, que expresaban pasividad frente al "establishment". La recreación del pasado no fue utilizada como un arma reivindicativa de ninguna índole, lo cual se ve reflejado en sus dramas históricos. Lo mismo ocurría con las opiniones plasmadas en la prensa por los críticos teatrales.

Si bien es en la Era del Guano cuando se da un impulso a los estudios históricos y a la formación de una identidad nacional a través del conocimiento del pasado y su enseñanza, creemos que los dramas históricos contribuyeron a la configuración de un imaginario histórico como base para la construcción de la nacionalidad, al margen de si los dramas eran o no una creación ficticia del pasado sobre una limitada base histórica. Recordemos que el teatro era la principal diversión pública en Lima, donde mucha gente sin acceso a una educación privilegiada podía asistir. Además, los dramas históricos aspiran a llegar a todos los públicos. Creemos que la puesta en escena de los dramas históricos sería el punto principal de referencia del pasado de la nación entre los habitantes de Lima, en unos años en que el teatro era la principal diversión o distracción de los limeños. No obstante, es difícil medir su grado de influencia.

Otro factor que influenció en este auge del teatro histórico castillista fue el interés de los jefes de Estado, algo que no se produjo durante el primer civilismo, el cual ignoró el valor del teatro como "escuela de ciudadanía". Castilla y sus sucesores apoyaron a los jóvenes dramaturgos. Desde un lado más oficial el reglamento de teatros de 1848 muestra ese interés por un teatro peruano. Se caracterizó por un mayor control del estado, centralismo,

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

proteccionismo económico, defensa de los artistas, marcado catolicismo, y defensa del orden establecido, pero también fomento del repertorio nacional. Este reglamento es responsable de la gran cantidad de obras nacionales que se representaron durante el castillismo. Sin embargo, en 1863 se modificó el reglamento de teatro, dejándose de apoyar al elemento nacional; implicaba el predominio del libre mercado y un mayor ajuste al proyecto de modernización extranjerizante. Desde que apareció ese reglamento, empezó un declive del teatro nacional.

Dos aspectos llaman la atención en los dramas históricos del periodo castillista: la ausencia de una obra ambientada en un tiempo histórico estrictamente incaico, y el predominio de las obras ambientadas en la independencia. Lo primero se debió sobre todo a la idea de nación criolla, con los indígenas fuera de la comunidad nacional. Esto no quiere decir que no reconocieran en el pasado prehispánico los antecedentes de la nación, pero este reconocimiento no era revindicado como esencia nacional viva. Se obviaba ese pasado por considerarse semisalvaje, en el sentido que estaba ausente todo elemento que lo pudiera acercar al progreso. Lo incaico era representado, no en un mundo netamente indígena, sino a través de obras ambientadas en la conquista. Es importante destacar que no hay una idealización garcilasista. A pesar de ello, en muchas de estas obras lo incaico era revindicado como "peruano" frente al español. En el caso de las obras ambientadas en la conquista, se rescataban las raíces indígenas, pero incaicas, aunque se les consideraba vencidas. El tema de la conquista servía como nexo entre incas e hispanos, pero lo hispánico tenía mucho mayor peso, al expresarse en todas las temáticas y épocas de los dramas escritos y puestos en escena. Así, se reconoce el origen de la peruanidad en el incanato, pero sin incorporar las tradiciones andinas o los indios actuales al presente nacional. El supuesto mestizaje no implicaba incorporación de la cultura andina, sino absorción de lo inca por lo hispánico. Por otro lado, el tema de la independencia fue también predominante, pues marcaba el nacimiento de la República peruana como nación civilizada. El proceso de la independencia se expresó de manera directa con una temática desarrollada en dicho proceso, y de manera indirecta y metafórica, en dramas ambientados en el virreinato.

Tras el periodo castillista hay una caída de la hegemonía de los dramas históricos, declive que se mantuvo hasta la guerra. La explicación se halla en el contexto de crisis económica,

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

las coyunturas particulares de la vida de los dramaturgos, el nuevo reglamento de teatros que abandonaba la tendencia nacionalista y acentúa la tendencia cosmopolita y extranjerizante de público y elite. También influyó el poco interés del civilismo por el teatro. No es pues coincidencia que durante el primer civilismo no se representó ni un drama histórico. Las pocas obras históricas en la década del setenta se sitúan inmediatamente antes de la guerra, en 1877 y 1878, cuando vuelven los militares al poder. Los civilistas eran pragmáticos y librecambistas, solo se interesaron en la educación cívica y no tuvieron esa actitud de Mecenazgo de los militares.

Si bien hay un retroceso notable de los dramas históricos, los pocos que se escribieron y se pusieron en escena representan una ruptura: 1) Se abandona el tema virreinal, 2) predomina el tema de la conquista e incluso en *Atahualpa* se idealiza el incanato como nunca antes, 3) las mujeres irrumpen como autoras de teatro, lo cual no ocurrió durante el Castillismo, y 4) en el tema de la independencia se muestra la participación indígena en la figura de José Olaya que rompe el esquema del indio ausente: esta pieza teatral pudo ser representada en 1886 y 1923, en dos coyunturas nacionalistas y populistas, en el gobierno de Cáceres y en el leguiísmo.

Entonces, el teatro nacional disminuyó y pudo colapsar, pero la guerra fue le dio un gran soplo de vitalidad: el teatro podía educar, había que usarlo para difundir un belicismo primario pero efectivo, e incluso para generar fondos para la guerra, como se hizo en el Teatro Principal. Se impulsó así un mercado teatral nacional, abierto a los dramas históricos y Patrioticos.

Creemos que la puesta en escena de piezas históricas en coyuntura bélica respondió a que la comprensión de la guerra depende de las categorías culturales pre-construidas, donde la movilización hace llamados a esquemas narrativos que reposan en el heroísmo o personajes históricos magnificados: exaltar el nacionalismo recreando el pasado, ficcional o no. Muchas antiguas piezas históricas de la era castillista se repusieron, y el resurgido drama romántico respondió a la necesidad de infundir patriotismo. Solo con la muerte de Grau en el combate de Angamos se termina el entusiasmo patriótico y los dramas históricos.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Finalmente queremos señalar tres puntos: la primera, que el teatro histórico tendría sus momentos de florecimiento, auge y apoyo estatal en coyunturas de optimismo nacionalista. La segunda, que los dramas históricos expresaron una imagen del pasado con los prejuicios y anhelos propios de los sectores medios en su aspiración de emular a los altos; expresión de las contradicciones del proyecto de nación pretendidamente Repúblicano, pero en realidad oligárquico y elitista, sin una gran distancia de las estructuras económicas sociales de la colonia. La tercera, que los dramas históricos fueron una versión libre imaginativa de los hechos históricos, sin preocupación por el rigor, elaborándose como las tradiciones palmianas: con base a una cierta plataforma histórica se construía toda una trama en general libre, con la diferencia que los dramas históricos no utilizaban la sátira ni la picardía.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

TERCERA PARTE

Crisis del teatro histórico. De la posguerra a la República Aristocrática (1884-1919)

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Introducción

Esta parte se ubica desde los años de la llamada Reconstrucción Nacional a los años finales de la República Aristocrática. El capítulo 8 describe la crisis de posguerra y el repliegue del teatro histórico en Lima, con un balance general, donde se mostrará que la reconfiguración de identidades y de reacomodo de la sociedad tras la guerra no significó un interés por recordar y revalorar el pasado ni las glorias nacionales, ni un teatro patriótico; lo cual sí ocurrió a otros niveles culturales como la historiografía música y poesía. ¿Por qué no se representó en Lima ninguna pieza relativa a la Guerra u otro hecho historico?

No obstante, como se ve en el capítulo 9, a diferencia de Lima, en el interior del país, en Cusco y Arequipa sí se observan piezas históricas, algunas sobre la guerra: *Bolognesi o los Mártires de Arica* (Arequipa, 1884), *Hima-Sumac* (Arequipa, 1884 y Lima 1888) y *Yaraví* de Melgar (Arequipa, 1891, 1893 y Lima, 1893). Estas representaciones tienen particularidades: *Bolognesi* fue la única pieza de la cual queda constancia que fue representada en aquella época con tema de la Guerra; *Hima-Sumac* y *El Yaravi* fueron exitosas, además de revelar una identidad nacional mestiza como no se veían en las anteriores piezas históricas. El análisis de estas representaciones nos va a permitir mostrar las concepciones sobre la nación entre las elites del interior y las limeñas a través del teatro histórico, sus antagonismos, y reivindicaciones.

Otro aspecto de ruptura con los dramas anteriores es el origen e identificación de los dramaturgos. Nacieron en el interior, y si bien vivieron en Lima, ninguno de ellos "se identificó como limeño" ni se desligaron de un sentimiento provinciano que mantuvieron, si se revisa su producción poética y literaria. Como Abelardo Gamarra, nacido en Huánuco, y de Clorinda Matto de Turner nacida en Cusco.

El capítulo 10 ilustra el teatro dramático durante la República Aristocrática, donde se repite la ausencia del teatro histórico que se arrastraba desde la guerra y que duró hasta 1917, en que llega el teatro quechua cusqueño a Lima, aunque sin la contundencia que tuvo en Cusco; es proverbial el caso del estreno de la ópera *Ollanta* en 1900, debido a que a través de ella y sus representaciones se expresó el contexto cultural, social y mental

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

en Lima a inicios de la República Aristocrática: desprecio a una identidad indígena, incluso estilizada a través del imperio incaico y una manifestación civilizada como la ópera. También el rechazo a la revaloración de un pasado prehispánico y el nulo interés por parte del oficialismo por el teatro, además de la carencia de un proyecto nacional.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Capítulo 8

Reconstrucción Nacional y repliegue del teatro histórico limeño

En este capítulo se busca identificar las relaciones entre la crisis de la posguerra y el declive del teatro histórico en Lima. Crisis que no afectó la actividad teatral en general, pero sí a los dramas históricos. También se buscan establecer las continuidades y rupturas en los pocos dramas históricos y sus creadores con respecto a los periodos anteriores. La guerra debió convertirse en tema central del teatro, pero fue excluido. Por otro lado, el teatro histórico decae en Lima, pero es impulsado en el interior, incluso con el tema de la guerra. Comencemos por situarnos en el contexto del país para poder entender la situación del teatro.

Los primeros años de la posguerra, desde la retirada del Ejército chileno y el inicio del gobierno del general Miguel Iglesias, hasta la toma del poder del general Cáceres (1885) tras la guerra civil (1883-85), es un periodo de fragilidad política e incertidumbre económica. Contexto que le pasó factura al teatro en general en Lima en una disminución de su actividad, pero esta se mantuvo a pesar de la crisis, como veremos.

El 20 de octubre de 1883 se pone formal fin a la guerra, con el Tratado de Ancón, firmado por Iglesias y el gobierno de Chile[380]. Patricio Lynch, jefe de las fuerzas chilenas de la ocupación, se retira con sus tropas de Lima, trasladándolas a Miraflores, Barranco y Chorrillos; Iglesias entra en Lima y se instala como presidente impuesto por los chilenos. El teatro fue puesto al servicio del nuevo poder, pues se anuncia en el primer número de *El Comercio* del 25 de octubre de 1883 una función de honor:

[380] Bajo las condiciones del tratado, Chile logró el control del departamento de Tarapacá y ocupar las provincias de Tacna y Arica por diez años, después de lo cual se organizaría un plebiscito para determinar la nacionalidad de aquellas.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> El Politeama abrirá sus puertas el próximo domingo. Se ha preparado para celebrar la llegada del general Iglesias a la capital, una función lírico-dramática, que atraerá indudablemente numerosa concurrencia. Después del himno nacional, cuyas estrofas serán cantadas por la señora Allú y otras artistas, se declamarán algunas alocuciones patrióticas. En la segunda parte de la función, se pondrá en escena una alegoría nacional titulada "La Paz"; en la tercera cantará algunas canciones andaluzas la señora Allú, y terminará el espectáculo con la pieza en un acto "Haciendo la oposición".

Las piezas anunciadas son propias de la coyuntura política, si vemos el título: *La Paz*. Si bien no es un drama histórico, dada la situación, además de ser la primera pieza nacional que se representa, creemos pertinente dedicarle algunas líneas. *La Paz* es una alegoría dramática en referencia a la propuesta de dicho caudillo de firmar una paz con Chile, razón por la cual tuvo el apoyo chileno. Según Moncloa, los autores fueron los nacionales Santiago Rebaza y Manuel Sandoval[381], de quienes no hay referencias, salvo la autoría de esta obra en el diccionario de Moncloa; probablemente fueron relegados a la oscuridad, tras la victoria de Cáceres sobre Iglesias. La música de la marcha la paz fue cantada por elementos líricos presentes en Lima. Ya había sido presentada con éxito en la ciudad de Trujillo, de donde partió precisamente el llamado de la paz o "grito de Montán", lo que explica el éxito de dicha obra en aquella ciudad. También es adecuada "*Haciendo la oposición"*, al parecer una sátira de quienes se oponían al gobierno de Iglesias y la paz con Chile[382]. Las obras fueron representadas por la compañía Allú. Con ellas se reinician las actividades teatrales en Lima.

En lo referente a las salas teatrales oficiales, solo existían dos en funcionamiento en Lima: *El Águila* y el *Politeama*. El primero en el portal de Escribanos, en el centro, catalogado por Moncloa como *teatrito*, funcionó como café chantant de corta existencia (1883-1884), de artistas franceses, al parecer asociados, que mezclaban cantos, ópera bufa, romanzas, extractos de ópera y bailes "cancanescos"[383]. No hallamos explicación de su desaparición, tal vez por la bohemia y relajación de un público solamente masculino: *"Ante una concurrencia suficiente pues estaban ocupados (solo por caballeros) casi todos los asientos, se realizó la función del señor Lizcarra, los espectadores salieron*

[381] MONCLOA, *Diccionario*, p 127.
[382] El dato sobre la presentación en Trujillo es de *El Comercio*, 26 de octubre de 1883.
[383] MONCLOA, *Diccionario.* p 12.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

satisfechos[384]*".* A lo cual puede agregarse celos de los empresarios de los otros teatros, pues aplicaba el novedoso sistema de "teatro por horas", donde la gente podía sentarse, comer y beber, sistema ya implementado en España desde 1870 con éxito[385]. No sabemos los precios, pero creemos eran accesibles, atrayendo a un público medio heterogéneo y estable. Probablemente surgió de manera rápida, tras el vacío dejado por el incendio del teatro Principal en 1883.

La otra sala era el Politeama*,* inaugurado en 1878 en Barrios Altos para funciones líricas. Pero en este periodo ante la falta de teatros se combinaron los géneros: dramas, comedias, óperas, operetas. Tras el incendio del Principal, coyunturalmente pasó a ser un nuevo Principal" opacando a los nuevos como el teatro Variedades, con excepción del Olimpo que fue su competidor desde que surge en 1886. Finalmente funcionó el citado Variedades por refaccionarse, y un pequeño teatro de madera en el Parque de la Exposición, para conciertos, que funcionó en 1885, aunque en un inicio con zarzuelas, mientras en el Politeama eran lírico-dramáticas. En los primeros meses tras la guerra actuaron artistas lírico-dramáticos como Allú, Sdarba, Chéri Labrocaire y Marta Val, en ambos teatros, donde hubo un público regular que quería divertirse en medio de la inestabilidad del país: *"*En la noche función en el nuevo y elegante teatro del Águila. Esto prueba que no dando largas a nuestras penurias, hacemos por divertirnos*"*[386]. Solo hay referencia al Politeama en enero y desde julio de 1884.

En 1884 y 1885 llegaron compañías de ópera italiana y de zarzuelas españolas, y si bien la situación era precaria, no se hubieran atrevido a venir de no haber un mercado mínimo. Por consiguiente, durante los primeros años de la posguerra si bien la actividad teatral disminuyó en comparación con los tiempos de la Guerra, no desapareció. Pero 1886 es el año de la recuperación general de la actividad teatral en Lima, por el mayor dinamismo de las representaciones, aumento del público y llegada de compañías y figuras extranjeras de renombre, como la compañía de zarzuelas Rupnik, la dramática italiana Emmanuel y la llegada de Sarah Bernhardt que actuaron exitosamente y con mucho público.

---

[384] *El Comercio,* 10 de abril de 1885.

[385] Al respecto, SALGUES, *Teatro patriótico.* También ESPÍN, Pilar. *El teatro por horas en Madrid (1870-1910*), Tomo I. Madrid, Universidad Complutense, 1988.

[386] *La Tribuna*, 19 de noviembre de 1883.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

A diferencia de años anteriores se nota un curioso gusto por el drama europeo no español. El público admira la compañía Italiana Emmanuel y rechaza los dramas nacionales y españoles. Se debió a una moda del momento, el exotismo y atemporalidad del drama, lejano al Perú. Los dramas españoles se dejaron de lado por la vinculación y temática con el país, pues eran de tema contemporáneo, a diferencia de los franceses, ingleses o italianos. También hubo algún apoyo del Estado con el gobierno de Cáceres a las funciones teatrales, que comenzó con las Fiestas Patrias y la apertura de nuevos teatros[387]. Nos detendremos solo en dos hechos: las Fiestas de 1886 y la llegada de Sara Bernhardt.

En las Fiestas Patrias de 1886 a diferencia de la inmediata posguerra, el Estado financia la velada patriótica en el Politeama, por la nueva coyuntura: el inicio de la estabilidad política y las primeras fiestas nacionales del gobierno de Cáceres, héroe de la resistencia, vencedor en la guerra civil contra Iglesias y representante de una esperanza nacional para el país. Veamos la programación del 28 de julio:

> Parte primera: 1° el himno nacional 2 ° alegoría patriótica nacional "Iris de paz" en verso del literato Rafael Manuel Valdivia. Puesta en escena con brillante aparato…
> Parte segunda, El renombrado drama en tres actos "el hijo de las flores" …
> Parte tercera "El zapatero tenor", graciosa petipieza…

Representar la alegoría patriótica *Iris de Paz,* escrita en Arequipa para conmemorar la elevación del mando de Cáceres en 1886[388], muestra el interés del nuevo gobierno por celebrar la independencia con obras patrióticas, pero sin fomentar revanchismos. La alegoría es un llamado a la paz, reconciliación, unión y trabajo, como medios de sacar adelante al país; objetivos del gobierno del héroe de la Breña. Obsérvese los personajes y lo que representan: *La Patria*, *la Constitución*, *la Discordia*, *El orden* y *el trabajo*; metáforas de llamado a la reconciliación y a exaltar la figura de Cáceres como

[387] A diferencia de los años anteriores a la guerra, hay un aumento inestable de salas teatrales, ya que los pequeños y medianos teatros quiebran ante los grandes. *El Águila* desapareció en 1884, y continuaban el teatro chino de Huaquilla y el Politeama. Las novedades son el *Olimpo* y el *Nuevo Variedades*. El Olimpo tuvo su origen en el *Odeón*, que se remodela y se traslada con el nombre de Politeama. Se inauguró en 1886, estaba en el centro de Lima, podía contener 1300 personas y era para todo tipo de funciones; opacó al *Politeama* y quebró al Nuevo Variedades, más pequeño y modesto. El *Variedades* fue edificado por el actor francés Cheri Labroicaire, inaugurado en 1886. Tenía capacidad para 540 personas. MONCLOA, *Diccionario*, p 168.

[388] VALDIVIA, Manuel. *Iris de Paz, alegoría patriótica*. Arequipa, imprenta de "La revista del sur", 1886.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

reconstructor del país, evitando divisiones cuando se necesitaba unión social para afrontar la crisis[389].

Por ese motivo no se escogió alguna obra con temática patriótica directa, ni del pasado ni de la guerra. En la pieza, si bien hay alusiones metafóricas al conflicto, no se señala de manera explícita en ningún momento. Esta función teatral significó la vuelta del apoyo del Estado, que intenta utilizar al teatro con fines políticos. En dichas representaciones de Fiestas Patrias también se escogieron dramas y comedias del repertorio español, como *La honradez de un artesano,* sobre *e*l ciudadano cívico trabajador. Pero, pese al tema, objetivo moral, entradas baratas y calidad actoral, el público no respondió. Los sectores altos y medios preferían ópera y zarzuela, y los sectores bajos los toros y las fiestas callejeras.

En aquellas fechas, paralelamente hubo en el teatro Olimpo una función de zarzuelas con asistencia del propio Presidente el día 28, luego de asistir el mismo día al Olimpo a *Iris de Paz*; luego se dirigió a la función lírica, donde permaneció hasta el final a diferencia de la velada patriótica, donde vio solo la primera pieza. Hubo mucho público[390]. La zarzuela se impuso al patriotismo y obras moralizantes. Fue entonces un intento prematuro (1886) de política cultural y de uso del teatro para proyectos gubernamentales, pero no fue continuado.

Fue en cambio todo un *fenómeno* la llegada de la actriz francesa Sara Bernhardt a Lima, lo que marcó la recuperación de la asistencia de los limeños al teatro, pese a los precios altísimos[391]. La actriz hizo diez representaciones, todas con llenos totales y asistencia del propio presidente Cáceres. Curiosamente, tuvo el mismo éxito en Chile victorioso que en el Perú derrotado. ¿Cómo explicarlo? Que haya aceptado visitar el Perú significaba que

[389] Al final de la obra, en el tercer telón se aprecia el escudo nacional y el adornado retrato de Cáceres. "La paz" corona el retrato y lo elogia: … tú has luchado y has vencido a pie del pendón amado, siempre noble y denodado por la suerte combatido, el más constante tú has sido y el más valiente soldado, hoy que tu prestigio alcanza, muerta la discordia, Orden, Paz y Esperanza; une al valor la nobleza; ¡sé el lazo de la concordia que hará inmortal tu grandeza! Luego la orquesta toca el himno, los actores lo cantan y cae el telón. VALDIVIA, *Iris de Paz*, p.13.

[390] *El Comercio,* 31 de Julio de 1886.

[391] Los precios fueron altos si los comparamos con los de las compañías líricas: palcos 30 soles y butacas 6. MONCLOA, *Diccionario*, p 29. *El Comercio*, 23-25 de noviembre de 1886.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

una actriz de su fama, y sus representantes, veían al país como un mercado pese a la derrota, no así Bolivia que no fue visitada; además por la estabilidad política.

A los éxitos en Lima de compañías de zarzuela y líricas italianas y españolas, hay que agregar la tradición del consumo artístico desde la época del guano, y el factor psicológico: la visita de una diva tras la pérdida de prestigio de centro cultural. Agreguemos la seducción por una diva cuyas presentaciones consolidan la vuelta masiva de los sectores altos al teatro, pues en los años siguientes hay mayores referencias en la prensa a este sector social en ópera y zarzuela, lo cual no se observa desde 1880. Finalmente hay que señalar que por lo general Lima era un paso obligado de toda compañía que venía de actuar en Chile.

Así, tenemos que tanto el apoyo estatal como el éxito de la compañía de zarzuelas Rupnik, el de la italiana con elementos reconocidos, la inauguración de dos teatros, y el éxito absoluto de la Bernhardt, expresan un cambio en la sociedad teatral: el paso de la fragilidad a la solidez y aumento de consumidores. No hubo relación tan directa entre crisis económica y disminución de la actividad teatral, como podía esperarse. En años siguientes la tendencia iría en aumento. En 1888 empieza el teatro por tandas, año de mayor permeabilidad al repertorio nacional, y de gran movimiento de compañías de zarzuela y dramas extranjeros.

¿Cuál fue la situación del teatro nacional? Las piezas nacionales, como siempre, eran menos que las extranjeras. No obstante, la posguerra no redujo las obras nacionales, más bien hubo un ligero aumento comparado con 1870-1881. La conservación del repertorio nacional se debió en parte al Círculo Literario, autores dramáticos que hacían veladas y concursos. Veamos cuatro cuadros[392]:

[392] Según *El Comercio*, *La Revista social de Lima*, *El Ateneo*, *La revista ilustrada*, el Diccionario teatral de Moncloa, y el tomo XI de Basadre. Respecto a la década del noventa, no hay suficientes datos. La prensa tiene poca información. *El Tiempo*, 9 de diciembre de 1924. En dicho diario hay un artículo sobre todas las obras nacionales escritas y representadas entre 1824 y 1924.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Cuadro 11: Obras peruanas escritas y estrenadas, 1883-1893

Obra estrenada	Autor	Género	Presenta-ción
La Paz	Santiago Rebaza y M. Sandoval	alegoría dramática	1883
Reo en capilla	Manuel Moncloa	comedia costumbrista	1884
Atahualpa	Carlos Augusto Salaverry	drama histórico	1884
La Industria y el poder	Trinidad Pérez	drama social.	1884
La novia del colegial	Luis. E. Márquez.	"zarzuela histórica de costumbres"	1886
La princesa Ardite	Dehesa Carreño	comedia dramática de costumbres sociales	1886
El mártir Olaya	Perillán Buxó	drama histórico	1886.
Iris de Paz	Rafael Manuel Valdivia	alegoría patriótica nacional	1886
Media docena de tipos	Manuel Octavio Suárez	comedia	1886
Ya vienen los chilenos	Abelardo Gamarra	comedia ("patriótica de guerra")[393]	1886
Ña Codeo	Abelardo Gamarra	comedia costumbrista	1887
Primavera	Nicolás A. González[394]	comedia costumbrista	1887
El espejo del diablo	Manuel Moncloa	comedia costumbrista	1887
A cuál de las dos	Felipe Barriga y Juan Sánchez	comedia	1887
Ensayo de una obra	José Ugarte	comedia ("apropósito en un acto")	1887
Hima-Sumac	Clorinda Matto	drama histórico.	1888
Sin comerlo ni beberlo	Manuel Moncloa	comedia (costumbrista)	1888
El águila Cautiva	Nicolás A. González	drama de capa y espada[395]	1888
"Somos libres"[396]	Julio C. Carpio.	drama	1888
¡Al fin solos	Manuel Moncloa	comedia (costumbrista)	1888
Matrimonio y Mortaja	Manuel Amezaga	comedia (costumbrista)	1888

[393] Se refiere a que el tema es la Guerra del Pacífico, pero se mezcla el drama con la comedia. Se representó en Arequipa.

[394] Fue un ecuatoriano que estudió en Lima, vinculado al "Círculo literario".

[395] Drama histórico sobre los exilios de Napoleón. La prensa lo cataloga como "de capa y espada". No abordaba ningún tema peruano, no tuvo éxito y hubo en cambio críticas.

[396] Estrenada en el teatro del Callao. Ignoramos el contenido.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

" Bolognesi o los mártires de Arica"	Belisario Calle	drama histórico	1892[397]
El yaraví	Abelardo Gamarra	drama histórico o "episodio dramático nacional"	1893
Bodas de artista	Dehesa Carreño	zarzuela	¿?
Vigil	Sixto Silva Santiesteban	alegoría	¿?
Buenas noches caballeros	Vidal Panizo	comedia	¿?
Dia completo	Ernesto Rivas	zarzuela	¿?
Un ramillete	Feliz Chirichigno	drama	¿?
			Total: 29

Cuadro 12: Obras escritas sin estreno confirmado[398]

Obra	Autor	Género	Año de impresión, o de dato de la fuente
Pasada pesada en posada	José Mendiguren	comedia	1883
Dos a uno	Manuel Moncloa	comedia	1884
El cura de Locumba	Asciclo Villarán	comedia	1884
A media noche	Manuel Moncloa y José Mendiguren	zarzuela(comedia)	1886
La Caja Fiscal	Asisclo Villarán	comedia satírica costumbrista	1886
Ocho cubiertos con vino	Manuel Moncloa	comedia costumbrista	1887
Manchay puito	Germán Leguía	"drama mitológico"[399]	1887[400]
Resurrección	Manuel Moncloa	comedia costumbrista	1887
Los mártires de la Patria	Federico Flores Galindo	drama "patriótico de guerra"	1887
Total: 9			

[397] Se presentó en el *Principal* en función a beneficio del actor Joaquín Aragón en 1892. Pero los periódicos no registran la función. Revisada la prensa en fechas festivas, no hay resultado. Quizás Moncloa se equivocó en el año o pasó desapercibida. MONCLOA. *Diccionario*, p 39.

[398] Al cuadro podríamos agregar diez dramas y comedias más, pero ninguna histórica, según *El Tiempo*, 9 de diciembre de 1924. Además de algunas obras escritas por Manuel González Prada.

[399] Fue calificado por la prensa así, pero está ambientado en el Cusco en el siglo XVIII. Se representó a fines de la República Aristocrática, y sobre todo en el Oncenio de Leguía.

[400] Obra escrita en 1880, cuando su autor contaba con 18 años, e impresa en este periodo. Se presentó en Arequipa, pero no en Lima.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Cuadro 13: Obras sin fecha exacta de escritura y sin estreno, 1884-1895

Obra	Autor	Género
El suplicio de una madre	Federico Flores Galindo	drama
El porvenir del Perú	Federico Flores Galindo	drama
Divorciadas	German Leguía	comedia
La calumnia	German Leguía	comedia
Ni más ni menos	Alberto Pérez	revista
A cuál de los dos	J. Sanchez Silva y F. Barriga	comedia
El que no cae	Alejandro J. Segrestan	comedia
A rey muerto rey repuesto	Alejandro J. Segrestan	¿?
R con R	Alejandro J. Segrestan	comedia
El secreto de un padre	Alejandro J. Segrestan	drama
Noris	Alejandro J. Segrestan	drama
Errar del golpe	Alejandro J. Segrestan	¿?
La chalaca	Teodosio Ortiz de Zevallos	zarzuela
Lima	Teodosio Ortiz de Zevallos	zarzuela
Los apuros de un empírico	Manuel Alburlú Alcázar	comedia
Fiestas Patrias o 28 de julio	Belisario Sánchez Davila	zarzuela
Yo soy yo	Pedro Antonio Varela	comedia
Luna de miel	Pedro Antonio Varela	comedia
Una hora en palacio	Juan Eugenio Iturrino	comedia
A dos ases	Felix Mora	comedia
El ministro relámpago	Hernan Velarde	comedia
La vuelta del patriota y Olaya	Carlos Mayorga	drama histórico
		Total: 22[401]

Cuadro 14: Obras con estreno censurado[402]

Obra	Autor	Causa	Género	Año
San Marido Mártir	José Mendiguren y Manuel Moncloa	Alusiones personales	comedia	1887
La Campesina	Hernán Cortéz	Podría haber provocado un conflicto.	drama	¿1884-1888?

¿Qué nos indican estos cuadros sobre las obras producidas y representadas en Lima? Si bien las obras nacionales no superan a las extranjeras, en comparación con la década

[401] A esta cifra en realidad podrían agregarse muchas obras más, pero ninguna histórica.

[402] BASADRE, XI, p 299. MONCLOA, *Diccionario,* p 51. *San Marido Mártir* fue censurada "por hacer alusiones personales"; y de *La campesina* se ignora el contenido, pero pudo tener como escenario la sierra y el tema de la guerra, lo cual indica el afán de reconciliación nacional. No se puso ningún drama con tema de guerra. De *San Marido Mártir* se desconoce el personaje al que se hacía "alusiones personales".

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

anterior a la guerra se observa un crecimiento cuantitativo: 62 obras nacionales entre escritas y representadas. La gran mayoría fueron comedias. Se observa, además, un retroceso general del drama histórico. De un aproximado de 61 piezas, solo seis pertenecen al teatro o drama histórico, de las cuales solo cinco fueron representadas.

Este crecimiento cuantitativo de piezas nacionales indica un interés por escribir para el teatro, más que antes del conflicto. Así, se continúa con el aumento de la producción nacional reiniciada con la guerra, pero a una escala menor. Desde 1883, año del fin de la guerra, el mercado teatral limeño se abrió tímidamente a las obras peruanas, aunque la tendencia fue a contar con menos dramas y más comedias.

Esto indica que el realismo de la posguerra no se expresaba en el teatro de manera directa a través del drama, sino de la sátira costumbrista. Después de los duros momentos, se busca el escapismo en el teatro criollo costumbrista, que representa la realidad, pero como "tragicomedia". Las obras costumbristas de la vieja escuela de Segura, representadas incluso durante la guerra, son dejadas de lado. ¿A qué se debe este quiebre con la vieja escuela? Es una expresión del cambio en la sociedad limeña, pues la comedia costumbrista correspondía a una sociedad sin crisis, optimista, de personajes típicos de clases medias en ascenso; una realidad caducada. El *reciclamiento* del costumbrismo expresó una crisis social, de restructuración o reacomodo de clases[403].

El drama histórico vemos decae en el Perú en un momento en el cual estaba en auge en Europa. Veamos un comentario de la escritora Mercedes Cabello:

> El drama histórico ha decidido completamente entre los nuevos cultivadores del arte dramático europeo; esto se explica. El filón histórico está en Francia y España son explotado, que el mismo personaje figura en dramas de diversos autores. La vida de Coriolano, por ejemplo, ha dado motivo a numerosas producciones teatrales, de las que, solo en Francia principiando por la de Hardy y acabando con is de la Herpe hay diez. En Inglaterra además del gran drama de Shakespeare se cuentan tres: en Italia hay dos y en España el gran Calderón y otros, escribieron sobre el mismo asunto. Así también la historia

[403] Sobre la ruptura entre la comedia costumbrista tras la Guerra, RENGIFO, D. *La Sociedad teatral*, 2012. RENGIFO, David. Teatro, Guerra y Nación: el impacto de la Guerra del Pacífico en la sociedad teatral limeña.1879-1888. En: *Historia (s). Historia y Ciencias Sociales*, Volumen II. Lima, SHRA, fondo editorial de la UNMSM, 2013, pp 87-141.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> de don Carlos, el hijo de Felipe II, ha dado origen a diversos dramas de los que se cuentan en Alemania el de Sochilier, en Italia el de Alfieri, en Inglaterra el de O`way y en Francia los de Campistron y Lefebvre. En América donde la historia de cada país está sembrada de acontecimientos altamente dramáticos e inexplotados, no hay razón alguna para que descuidemos el drama histórico, que tantas ventajas ofrece al hubiéramos deseado…[404]

¿Qué pudo ocurrir en el ámbito local para que caiga el drama histórico? Su caída está vinculada a la crisis tras la derrota entre las elites limeñas, a la economía en ruinas y al reacomodo social; el teatro histórico fomenta el patriotismo, fortalece el orgullo por el pasado; pero emocional y políticamente la sociedad limeña no estaba para aquello. Por ello, solo cinco dramas históricos fueron representados.

Llama la atención la reposición de *Atahualpa* de Salaverry por la compañía Arámbulo de elementos nacionales y foráneos, en el teatro Politeama en febrero de 1884, apenas a unos meses del fin de la guerra. Es probable que dicha compañía pensase que estrenar un drama histórico que exaltara la nación, en momentos en que los chilenos abandonaban Lima, sería comercial, recordando además los éxitos que este drama había tenido en el pasado. Sin embargo, al parecer fue un mal cálculo: los limeños no querían ir al teatro cuando su nacionalismo estaba por los suelos. Aspecto que no sucedió en Arequipa donde en 1884 se presentaron dos piezas históricas: *Bolognesi o los mártires de Arica* e *Hima-Sumac.*

En aquel contexto, en Lima se iba al teatro a olvidar, por lo que al parecer no hubo éxito con la reposición de *Atahualpa*. Antes de la representación un cronista desea "numerosa la concurrencia y que el público quede bastante complacido"[405]. Luego no hay comentarios, pero sí de la comedia de Moncloa *Reo en Capilla*, primera obra presentada en las tablas del dramaturgo, cronista e historiador del teatro Manuel Moncloa, y que fue aplaudida.[406] *Atahualpa* fue el único drama (y último) de los románticos del siglo XIX representado.

La obra que fue por fin estrenada, años después de ser escrita, fue la ya citada *Olaya* o *El mártir Olaya*. Tuvo que sufrir el país la derrota y tener un gobierno con cierto tinte

[404] *El Nacional*, 16 de abril de 1888.
[405] *El Comercio,* 6 de febrero de 1884.
[406] MONCLOA. *Diccionario*, p 8. *El Comercio*, 6 de febrero de 1886.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

nacionalista[407], para que el texto de Buxó fuera puesto en escena por primera vez, el 29 de Julio de 1887, uno de los días de las Fiestas Patrias, en el *Politeama*. El contexto era favorable para un héroe indígena de extracción popular: el gobernante Cáceres era serrano, había luchado contra los chilenos y triunfado en la guerra civil contra Iglesias con apoyo de montoneras indígenas; y pese a sus contradicciones, era un gobierno nacionalista. Además, la función fue organizada por Juan Lerena y "Los fundadores de la independencia" en "honor a Chorrillos, Callao y Lima, que participaron y sufrieron los embates de la guerra"[408].

No hay información sobre la recepción de la obra. Según la prensa de la época, *"*sus heroicos pasajes entusiasmaban unas veces a los espectadores y otras las enternecían"[409].

El teatro en estos años mostró a una sociedad cerrando el pasado y las heridas. Por ello no se representó casi ninguna pieza del "teatro patriótico de guerra", es decir de aquel cuyo tema era la guerra, pero sin estar ambientada en un hecho específico de la misma ni en personajes históricos. De este tipo solo se escribieron dos: *¡Ya vienen los chilenos¡* de Gamarra [410], y *Los mártires de la Patria* de Federico Flores-Galindo, pero no fueron representados en Lima sino en Arequipa, en el caso de la primera pieza. La única pieza que retrata un hecho específico de la guerra es *Bolognesi o los mártires de Arica* del arequipeño Belisario Calle, una alegoría sobre el final de Bolognesi. Se presentó en Arequipa en 1884 con gran éxito. En Lima, si damos por cierto lo señalado por Moncloa de que se presentó en 1892 en el gobierno del militar Remigio Morales Bermúdez, lo que fue excepcional y no tuvo la cobertura de la prensa que tuvo en Arequipa en 1884[411]. Llama la atención que no se hayan presentado en Lima casi piezas sobre la guerra, siendo un momento en el cual surgen los héroes nacionales en el Perú. Se hubieran podido hacer

[407] *El Comercio*, 28 de julio y 1 de agosto de 1887.
[408] *El Comercio*, 1 de agosto de 1887.
[409] ibíd.
[410] Moncloa señala que la obra de Gamarra fue representada, aunque no menciona datos ni el año. Revisa la prensa y textos del periodo, no lo hemos confirmado. Probablemente llegó a representarse solo en provincias, o en Lima fuera de los años de nuestro estudio. En todo caso, el nivel crítico de esta obra se atenuó al presentarse como comedia. Sobre el "Teatro patriótico de Guerra", RENGIFO, *La Sociedad teatral.*
[411] Hemos revisado todo *El Comercio* de 1892, y no hemos encontrado ningun rastro de su representación en Lima. Podría ser que Moncloa erró el dato de su representación o se confundió, y esta nunca se llegó a representar en la capital.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

varias piezas sobre el conflicto, Grau o Alfonso Ugarte como protagonistas, o recreando las batallas como Tarapacá o Angamos. Ese patriotismo se mantuvo al menos en Arequipa.

En efecto la guerra casi no se registró en papel ni en las tablas hasta el Oncenio de Leguía. Nos sigue intrigando, ¿cómo un hecho tan tracedente no fue escrito ni representado en Lima? Podemos formular varias hipótesis. El Estado buscaba ahora las buenas relaciones con el vecino del sur, evitando el sentimiento antichileno, en vísperas del plebiscito de 1893 sobre la suerte de Tacna y Arica. El Perú esperaba que Chile cumpliera con ello, lo que no hizo, y no estaba en condiciones materiales de hacer cumplir con energía lo estipulado en el Tratado de Ancón. Solo en 1929 cuando se resuelve el problema: Tacna vuelve al Perú y Arica queda en poder de Chile. Por consiguiente, si bien hubo manifestaciones antichilenas, no fueron incentivadas por el Estado.[412]

Hay que recordar la influencia de la carga emocional representada en una obra teatral, donde la relación entre el público y la obra es directa, configurándose una sensación de realidad, y el tiempo de la puesta en escena y del espectador se diluye; a diferencia de otras expresiones artísticas, ese componente emotivo es más fuerte y eficaz. Además, el teatro, al ser un espacio cerrado, da una sensación de comunidad, de pertenencia entre los espectadores. De esta manera, el teatro podía haber influido en la colectividad o parte de ella.

En Lima el teatro en la posguerra cumplió la función de crear consenso y no de fomentar patriotismo ni sentimientos nacionalistas: solo distracción, pero en el interior del país, en Arequipa, se mantuvo, aunque con casos muy puntuales el drama patriótico: en 1884 se

[412] Sobre el antichilenismo de posguerra, MILLONES, Ivan. Odio y venganza: Lima desde la posguerra con Chile hasta el tratado de 1929. En: ROSAS, Claudia (ed.), *El odio y el perdón en el Perú: siglos XVI al XXI*, Lima, PUCP, 2009. pp 147-168. En su estudio distingue tres etapas en la posguerra: los años inmediatamente posteriores a la guerra, donde "las expresiones públicas de aversión hacia el ganador aparecidas en la prensa eran tenues y la preocupación central parecía ser aceptar la derrota… se intentaba tener cordiales relaciones diplomáticas con el ganador del conflicto, y se conversaba con él para tratar de recuperar el territorio cedido". Una segunda, durante los primeros años del nuevo siglo, con demostraciones de hostilidad contra Chile, etapa que "coincidió con tensiones externas —la *chilenización* de los territorios ocupados— e internas —el aumento de problemas sociales que fomentaron el empleo político del recuerdo de la guerra"—. Y la tercera, durante el Oncenio de Leguía (1919-1930), cuando "se intensificaron esos usos y los intentos de manejar sentimientos colectivos, al punto que hubo multitudinarias manifestaciones hostiles a Chile".

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

presentó *Bolognesi o los Mártires de Arica*.[413] Ese mismo año se presenta también en la ciudad blanca con rotundo éxito *Hima-Sumac*, que no tendría la misma suerte en Lima, en 1888. *El yaraví* de Abelardo Gamarra se presenta dos veces en Arequipa: en 1891, sin estar la representación a la altura de calidad de la pieza, y en 1893 con cabal presentación de la pieza y excelente recepción. En Lima se presentó el 5 de agosto de 1893 en el Olimpo, ignorada por la sociedad limeña.[414]

En Cusco al igual que en Arequipa surgen dramas históricos, con la peculiaridad que se representan en lengua quechua, y de forma indirecta hacen referencia a la guerra. Cesar Itier señala que el inicio de la puesta en escena de este tipo de dramas se vincula a un sentimiento de afirmación por la ocupación chilena. Entre 1881 y 1883 se presenta por primera vez el drama quechua *Ollantay* en el Teatro San Juan del Cusco. Entre 1880 y 1892 al parecer se representa el drama *Yawarwaqaq* de Abel Antonio Luna, dedicado a la escritora Clorinda Matto, obra que representa un hecho crucial del Incanato, la guerra contra los chancas. En 1896, José Caparó Muñiz escribe *El desgraciado inca Huáscar* que se representó dos veces ese año, obra sobre la guerra civil incaica y la conquista española; según Itier, dicha obra expresa una transposición de la crítica tradicional referida a las causas de la derrota ante Chile[415].

Podemos observar que las representaciones de los dramas históricos y los "patrióticos de guerra" tienen más cabida en Arequipa y Cusco que en Lima, aunque el tiempo histórico de los temas no es homogéneo: *Hima-Sumac* está ambientaba en el virreinato, *Melgar* y *Olaya* a la independencia, y *Bolognesi* en le guerra con Chile. En el caso cusqueño los dramas presentan una particularidad en su tiempo histórico: están ambientados en el incanato, algo nunca visto en Lima y creemos tampoco en Arequipa en ese entonces.

¿Qué tendencias en común tienen los dramas históricos tanto en Lima como en Arequipa y Cuzco? Que independientemente de las ciudades, manifiestan un nacionalismo reactivo

---

[413] Ugarte Chamorro refiere una pieza ambientada en la guerra que posiblemente se presentó en Arequipa en 1893: Bolognesi *o la defensa de Arica*, pero no hay confirmación de ello. UGARTE, G. *Teatro en Arequipa en 1893*, IV, 65, Estudios de teatro peruano. Lima, Teatro universitario de San Marcos, 1969, p. 7

[414] *El Comercio*, 4 de agosto de 1893.

[415] ITIER, César. *El teatro quechua en el Cuzco, tomo II: Indigenismo, lengua y literatura en el Perú moderno.* Centro Bartolomé de Las Casas, Cusco, 2000, p 25. Todos los datos sobre las representaciones dramáticas en el Cusco han sido tomados del presente texto.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

ante la derrota, de mayor presencia en el interior. La temática de estos dramas se vincula con la resistencia y lucha de lo peruano por su libertad. Otro aspecto vinculante de estas obras es que incluso en Lima rompen, al menos en su ambientación, con el centralismo limeño: los hechos se desarrollan al interior del país o fuera de Lima: Arequipa, Cusco, Chorrillos, Callao, Arica. Incluso el viejo drama romántico *Atahualpa* representado excepcionalmente en 1884 se desarrolla en Cajamarca.

Otro aspecto que rompe con la tendencia de los dramas históricos anteriores es que sus creadores no nacieron en Lima. Gamarra y Clorinda Matto no tuvieron gran identificación con la capital, a diferencia de los dramaturgos románticos del siglo XIX. Abelardo Gamarra nació en Huánuco y nunca se desligó del interior del país. Lo mismo Clorinda Matto que era cusqueña. Perillán Buxó, autor de *El mártir Olaya*, era español y ponía en su obra a un indígena como personaje principal y héroe de la independencia, lo cual no se había dado en ningún tipo de drama ambientado en dicho suceso histórico. Esto quiere decir que el patriotismo y el interés por el pasado nacional se expresa, por lo menos en teatro, en las elites culturales provincianas. Esto explica por qué recibieron, por ejemplo, mayor interés de las elites arequipeñas que de las limeñas.

Los dramas históricos de este periodo ―como veremos― es la idea de una nación mestiza o incaica, dejando de lado por lo general lo hispánico.

Además de todo, el nacionalismo y patriotismo se mantenían en Arequipa, que tras desocupada por los chilenos fue ocupada por Cáceres, recibido como héroe; la urbe fue su bastión en la lucha contra Iglesias. Consideremos también que Cáceres a diferencia del resto de presidentes que tuvo el Perú, era del interior del país, hablaba quechua, había nacido en Ayacucho y pese a los errores de su gestión, tuvo un gobierno nacionalista. No creemos, pues, que sea coincidencia que las únicas piezas históricas que se presentaron en este periodo en Lima hayan sido durante su gobierno o de su allegado Remigio Morales Bermúdez. Las representaciones de estos dramas fueron casos excepcionales que no se volvieron a repetir, salvo *El mártir Olaya*, que volvió a las tablas en 1923, a inicios del Oncenio de Leguía.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Capítulo 9

El teatro histórico provinciano frente a Lima

Los dramas históricos son casi inexistentes en Lima durante estos años posteriores a la Guerra con Chile. Los que se representaron no van a captar la atención de la prensa ni del público. *Bolognesi* o *Los mártires de Arica* representado en 1892, si damos por cierto el dato de Moncloa, no es mencionado en los diarios de la época. *Hima-Sumac* y *Yaravi* tampoco llamaron la atención. Sin embargo, en Arequipa ocurrió lo contrario. En este capítulo queremos ver los contrastes y explicar el éxito y la indiferencia en cada caso.

9.1. *Los mártires de Arica*, Arequipa 1884

Esta pieza es de Antonio Belisario Calle, miembro de la elite cultural, ilustre escritor arequipeño decimonónico, magistrado y diputado en 1881 y 1886, director de Colegio, Rector de Universidad, y poeta[416]. Cuando la obra se presentó, acababa de ser nombrado fiscal del Club literario de Arequipa[417]. Su texto debe ser analizado escena por escena, por lo que más que una síntesis, hacemos una descripción detallada, debido a la importancia de su temática: la Guerra del Pacífico. Dicha temática estuvo ausente en Lima, en cambio, en Arequipa el tema de la guerra se dio con el apoyo de los medios, que informaron de las obras de Belisario Calle en 1884, y de Rómulo Cúneo Vidal en 1893[418].

[416] VARILLAS. *La literatura Peruana*, p 223. BASADRE, VI.

[417] *La Bolsa.* Arequipa, 9 octubre de 1884.

[418] *El Deber*, Arequipa, 1893. El periódico no deja constancia que fuera representada, pero Ugarte Chamorro señala que "la Municipalidad se dirigió oficialmente a Cuneo Vidal para felicitarlo". También la Comisión Municipal de Espectáculos inició gestiones para que *Bolognesi* fuese representada. UGARTE, G. *Teatro en Arequipa en 1893*, IV, 65, Estudios de teatro peruano. Lima, Teatro universitario de San Marcos, 1969, p. 7. Probablemente Ugarte tiene la certeza de dicha presentación en base a fuentes que no ha especificado.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Escena 1. Casa de Bolognesi en Arica, de noche, frente al Morro. Moore, abatido, recuerda cuando al perseguir al barco chileno *Covadonga*, condujo mal su barco *Independencia*, que se hundió. "En mi alma anida solo la tristeza… De amor patrio embriagado, busco solo el olvido", dice.

Escena 2. Entra Bolognesi y reconforta a Moore.

> El espíritu fuerte vive en las horas divinas del sacrificio y la muerte… tienes el deber cumplido… no nos resta más que el premio del martirio… es preciso decir al mundo que aun el Perú tiene bravío… si nuestra sangre ofrecemos… lograremos un nombre honrado. Moore fatalista: Cuánto tarda el gran día en que todo el puerto arda. Bolognesi: Leyva no viene… se hace política artera… a la dictadura de Lima no le conviene el triunfo en el sur… en su egoísmo, esa escoria dio un escándalo.

Moore le informa que los fuertes del Morro están listos. "Para morir, somos bastantes", agrega. Suena un clarín, voces lejanas, y gente corriendo en la plaza.

Escenas 3 y 4. Un ayudante informa que hay un parlamentario chileno. Bolognesi ordena que ingrese. El emisario chileno, Salvo, expresa que su jefe Lagos promete garantías completas si entregan la plaza, pero que, si resisten, *serán ejecutados uno a uno*. Bolognesi:

> En Arica no hay un solo cobarde, el deber del soldado… es preferir la muerte a rendirse… me dio un arma la patria, me dio un puesto y vencer o morir fue mi divisa… muriendo no habrá para el Perú triunfo ni gloria, pero si una brillante página de su historia… Quemaremos el último cartucho.

Ordena llamar a Consejo de oficiales. Salvo le pregunta si tiene hijos: "el cielo me los dio… no les puedo legar riqueza… doy la sangre a mi patria… dejo a mis hijos un nombre honrado", responde Bolognesi.

Escenas 5 y 6. Bolognesi es breve al hablar con el Consejo de oficiales. "Si rendimos la plaza, tendremos honores y garantías de prisioneros. Vida con deshonra, o el honor", afirma. Todos responden decididos: "Venga la muerte. Bolognesi repite: Quemaremos el

Para el análisis de la obra de Belisario Calle utilizamos el supuesto original [CALLE, A. B. *Bolognesi o los Mártires de Arica*. Arequipa, 1884] recopilado por QUIROZ. Rubén. *La Guerra del Pacífico en el teatro peruan*o. Lima, UAP, 2009, pp 96-113. Quiroz no señala dónde se ubica.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

último cartucho… A las armas, nos contempla la patria. ¿Son muchos? Más testigos…" Aparece el personaje de "La Patria".

Escenas 7 y 8. Monólogo de "La Patria": "¡En marcha, hijo mío! La Patria te manda, te vas a la guerra… ¡La Patria te llama! Yo que una vez te mecí…. Yo misma quiero que te alejes de mí… adiós… ¡o en el campo con honra tendido, o vuelves a mis brazos vencedor!". Se inicia el combate. "La Patria" sigue monologando: "¡Como caen! Ayer hermanos… todos nacieron en América… y se matan por tan torpe ambición ¡Piedad!". Se desmaya. Aparece el personaje de "La América" que toca la frente de "La Patria". Observa el combate.

Escena 9. Alfonso Ugarte: "No tocarán mi caballo… herido por mí mismo, mírenlo rodar al abismo. ¡Patria mía!… este muro escuchará mi Ay lastimero*"*. Lo atacan soldados chilenos. "Digna tumba es el mar*"*, dice. "La América" grita.

Escena 10. Moore herido: "ya está pagado mi tributo... Que mi muerte pueda cambiar tu suerte, triste Perú", se lamenta. Muere al pie de "La Patria" que sigue desmayada.

Escena 11. Un soldado chileno le pide a Bolognesi rendirse. Se acerca el jefe chileno Pedro Lagos. Bolognesi dice que quemará el último cartucho apuntando a Lagos. El soldado chileno le dispara, Bolognesi cae.

Escena 12. "La Patria" se reanima y clama a la "Madre América". Ésta repite varias veces la frase "¡Alza Patria infeliz!", y agrega: "Los pueblos obcecados de orgullo… cada pueblo, a su caída, sucumba a su esplendor… queda en el suelo tu historia, y a tus hijos contempla. ¡¡Esa la gloria!!".

Luego la ***Apoteosis*** final: en la escenografía, el templo de la Gloria con el busto de Grau y otros héroes. Un ángel lleva tres coronas de laureles. "La Gloria" [tercer personaje alegórico] recibe la primera guirnalda y se la coloca a Bolognesi, haciéndolo entrar al templo. Luego hace lo mismo con Moore y Ugarte. En toda la escena se oye el Himno Nacional y el templo se ilumina con luces de bengala.

Como vemos, la obra es un género extraño en el teatro peruano, una alegoría donde personajes representan ideas abstractas: la libertad, la gloria, la sabiduría. En este caso, la Patria y América. Los personajes históricos son Bolognesi, Moore y Alfonso Ugarte. Es

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

una obra con una carga antichilena pues el enemigo recibe calificativos de "no digno" y "cobarde". La Patria desea: (Yo) quiero que aplaste chilenos malvados, cual sucios reptiles, tras mil otros mil". En el texto hay una crítica a la elite limeña y los políticos que sacrificaron a la patria sus intereses personales, sin enviar a nadie en auxilio de la guarnición de Arica:

> Leyva, Moore, ¡Leyva no viene!
> Hoy, en mi pueblo querido…
> Sufre el valor oprimido,
> Se hace política artera
> De Lima a la Dictadura
> Triunfo en el sur no conviene
> ¡Raza infame! ¡Raza impura!…
> …En su egoísmo esa escoria
> Ante el común enemigo
> Dio el escandalo…la historia.
> Tiene al mundo por testigo.
> Chile al Perú no derrota,
> Vence hermanos divididos….
> De una vida de Caínes
> Que forjara la ambición
> De traidores y de ruines …

Se denuncia que la derrota se debió a rivalidades internas, con una atmósfera lúgubre de sacrificio por la patria. Las palabras "*patria"* y "*peruano"* se mencionan reiteradas veces. Calle lleva la alegoría al tema patriótico mostrando parte de la mentalidad colectiva ante la guerra, del sector de elites provincianas a la cual él pertenece. De todos los personajes alegóricos, *La Patria* es el principal: habla en tercera persona, se muestra con un matiz necrológico en el sentido de insistir en la muerte, el sacrificio, e incluso el *holocausto* (palabra que ya se conocía en el siglo XIX), en un deseo de suicidio colectivo, en las escenas 2, 3 y 4.

Cuando Bolognesi opta por el sacrificio, se intenta fundar la épica patriótica construyendo los prototipos de lo que luego serán los héroes del imaginario militar peruano. Ugarte, Moore, Bolognesi. Así, se percibe que Calle busca que la palabra ***patriotas*** no se referirá ya a los que lucharon por la independencia en 1821, sino a los que murieron en 1879-

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

1883. Por ello se menciona la palabra patria varias veces, tanto con mayúscula como con minúscula, pero la palabra Perú, mucho menos; además que no hay una alegoría propia del Perú ni de la República. Tampoco se evita la crítica al gobierno de Piérola llamado 'dictadura' de manera explícita, y que es responsabilizado por la derrota al inicio de la obra.

También figura la frase histórica *hasta quemar el último cartucho*, del teatro clásico e incluso una que recuerda a los espartanos en Termópilas y referencias al imperio romano. Finalmente, Calle trata de introducir la batalla de Arica en la memoria colectiva nacional con la *Apoteosis* final de su alegoría: declarativa, muy simbólica, grandilocuente, y precisamente por lo declarativo es una obra sin narrativa dramática; se señala que solo hay dos opciones en el combate: vencer o morir tal como se hacía en Esparta. La patria se asocia a la tierra donde se nace y se muere (Escena IV, La Patria sola):

> Vibró del combate la trompa sonora,
> Ya el viento despliega el pendón bicolor.
> ¡En marcha, hijo mío ... No mires sí llora
> Tu madre...Este llanto te infunda valor.
> Mi afán, mi cariño, mi duelo son grandes.
> Yo sufro cual saben las madres sufrir;
> Mas ¡ay! tú naciste al píe de los Andes,
> ¡La Patria te manda vencer o morir!
> Pero antes que partas, escucha hijo mío,
> La sangre ardorosa que anima tu ser,
> Sabiendo con gloria morir o vencer
> ¡Te vas a la guerra! ¡la Patria te llama!
> Luchando por ella defiendes tu hogar,
> La ley, la justicia, la madre que te ama,
> Tu cuna, tu losa, de Dios el altar.
> Y yo que a mi pecho tú ser sustentaba.

La *Apoteosis* final es la culminación del ascenso de Grau, Moore, Alfonso Ugarte y Grau al pedestal de los nuevos héroes de la Patria. Con ello surgen héroes nacionales que reemplazan a los de la independencia. Porque, en opinión de Rubén Quiroz, Calle recoge los prototipos de héroes convertidos en clásicos en el imaginario heroico peruano:

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Alfonso Ugarte se lanza al mar con su caballo, Bolognesi clamando *voy a quemar el último cartucho*.[419]

La representación de *Bolognesi o los mártires de Arica* se hizo en el aniversario del combate de Angamos, en honor a Cáceres que en la guerra civil con Iglesias tenía como bastión a Arequipa, y sería oficialmente Jefe de Estado recién en 1885. Por consiguiente, era una atmósfera nacionalista, y Arequipa, ocupada por los chilenos en octubre de 1883, fue desocupada por ellos dos meses después. Al poco tiempo fue ocupada por Cáceres, que fue recibido como héroe:

> Pocas veces el pueblo de Arequipa ha tributado un recibimiento tan afectuoso, espontáneo y cálido a la llegada de un personaje, como cuando llegó al pie del Misti el general Andrés Avelino Cáceres el 1º de octubre de 1884. Es que el Cáceres del 84 no sólo fue el Presidente Provisorio que Arequipa y algunos otros pueblos de la sierra del Perú reconocía; no sólo fue el personaje por el que los arequipeños semanas antes de su entrada triunfal a la ciudad, habían peleado y derrotado a las tuerzas iglesistas que se le oponían: no, el Cáceres del '84, era una leyenda vida, era un semi-dios de "carne y hueso", era el indoblegable director de la resistencia contra los chilenos, aquél que con el poncho roto pero con el patriotismo en ristre nunca dejó de sacrificarse —a la cabeza de miles de indígenas— para pelear contra el enemigo y ver a la patria soberana".

El discurso de Cáceres a su llegada a la ciudad de Arequipa fue reproducido por el diario *La Bolsa* y circuló en una hoja suelta por toda la ciudad de Arequipa:

> EL PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA AL PUEBLO DE AREQUIPA. Hijos del Misti:/ Confiado en vuestro valor y en vuestro patriotismo, me presento en medio de vosotros. / Sois el pueblo de las gloriosas tradiciones y de los inmerecidos infortunios, y en estos momentos de suprema angustia y de prueba para el Perú os traigo la bandera nacional que pude salvar del campo de nuestros desastres, para que consecuentes con vuestra historia, me ayudéis a colocarla triunfante y sin mancha sobre el palacio de Pizarro./ Vencidos primeramente por los ejércitos de Chile y vilipendiados después por la traición, es necesario que nos levantemos hoy más alto que de adverso destino, es preciso que luchemos, con inquebrantable perseverancia, por la reconquista de nuestra autonomía y de nuestras instituciones atropelladas por un grupo de malos peruanos impuesto al país por las

[419] QUIROZ. *La Guerra del Pacífico en el teatro peruano*, p. 31.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> bayonetas extranjeras, para que pongáis de manifiesto ante el mundo todo d poder de la dignidad que protesta y de derecho que se defiende. / Pueblo de Arequipa / Las grandes causas demandan grandes y poderosos esfuerzos, y d levantamiento de una Nación encierra fecundas enseñanzas que construyen las páginas más sublimes de la historia. / La tarea a que os invito, es la tarea del deber y del sacrificio, es la tarea de la reconstrucción del Perú, sobre los escombros de un funesto pasado. /En ella no estaréis solo: os acompañarán vuestros hermanos del Norte y Centro de la República, que con el arma al brazo, se mantienen de pie contra los usurpadores de la soberanía nacional, esperando para marchar nuevamente al campo de la acción, vuestra resuelta y patriótica iniciativa. / Vuestro conciudadano y amigo./ Andrés A. Cáceres[420].

Arequipa, sede del gobierno y cuartel general de Cáceres, tenía devoción al caudillo y era la "capital" durante la guerra civil, al estar Lima en manos del gobierno *de facto* de Iglesias. Cáceres era catalogado por elites y pueblo de Arequipa como "el Grau de los andes" y "héroe viviente"[421]. La coyuntura en la cual se presenta *Bolognesi* en Arequipa era, pues, propicia. Obviamente, el estreno se hizo en honor a Cáceres:

> Se ha anunciado que en la noche del día 8 del presente, de Angamos en que sucumbió, gloriosamente, víctima de traidora celada, el inmoral Grau, abordó del legendario "Huáscar", se representará en el Teatro una brillante Alegoría, de gran aparato escrita por el inspirado poeta, paisano nuestro, doctor don Antonio Belisario Calle, titulada: Bolognesi o los mártires de Arica". Dicha función se verificará en homenaje a S.E. el Presidente de la República. Promete, pues, ser magnífica y digna de la memoria de nuestros ilustres héroes.[422]

La obra fue recibida con entusiasmo y la prensa la llenó de elogios:

> Que la nueva producción del señor Calle, ha alcanzado el mejor éxito. Bolognesi o los mártires de Arica", interesó sobre manera al público, por el argumento grandioso y nacional y por la buena ejecución de parte de los actores, arrancando no pocas lágrimas. El verso de la Alegoría es fluido, hermoso y valiente, digno del hábil poeta lírico". El aparato, dispuesto con gusto y maestría, hizo en los espectadores un inesperado y agradable efecto. Los aplausos no escasearon durante la representación. El autor de la Alegoría, fue llamado a la

[420] *La Bolsa*, 7 de octubre de 1884.
[421] *La Bolsa*, 8 de octubre de 1884.
[422] Ibíd.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> escena y aplaudido también con entusiasmo. Reciba de nuestra parte la más afectuosa felicitación. Terminada esta primera parte de la función, el joven Renato Morales recitó una alocución patriótica en homenaje a Miguel Grau, el héroe del Pacífico, desde el palco del Concejo provincial.[423]

Familias que no habían podido asistir pidieron que se repitiese la obra: "Repetición. Sabemos que ha solicitud de muchas familias, se repetirá mañana la representación de la Alegoría escrita por nuestro amigo el doctor A. Belisario Calle. Los artistas se esmeraran como anoche"[424]. La pieza se volvió a representar con éxito**[425]**. Y si bien en el texto no hay referencias a Arequipa, exaltaba el orgullo local, el autor era arequipeño, y el personaje principal también por lado materno: el padre de Bolognesi, italiano, violonchelista y director de orquesta, llegó en 1807 estableciéndose primero en Lima y finalmente en Arequipa. Allí su padre se casó con la dama arequipeña Juana Cervantes.

Ahora bien, según Moncloa la obra pasó a Lima en 1892, presentándose en el Teatro Principal una noche a beneficio del actor Joaquín Aragón[426]. Sin embargo no hay referencia en *El Comercio*, principal diario de Lima. O Moncloa se equivocó y la pieza no fue representada, o la obra fue representada sin cobertura de prensa por el tema de la derrota y porque al siguiente año habría un plebiscito y no se quería contrariar a las autoridades chilenas. Pero también pudo deberse a que no concitó interés en Lima porque era la obra de un arequipeño, una obra que además denunciaba a las elites limeñas como responsables de la derrota. Sean las razones que sean, tuvo apoyo en Arequipa, no en Lima.

9.2. *Hima-Sumac* de Clorinda Matto de Turner

Este drama histórico, cuyo título completo es *Hima-Sumac y el secreto de los Incas***,** con tres actos en prosa, tuvo una peculiaridad: sus representaciones triunfaron en Arequipa y no tuvieron éxito en Lima, pese a la fama de la autora[427]. Clorinda Matto de Turner, junto

[423] *La Bolsa*, 9 de octubre de 1884.
[424] Ibíd.
[425] *La Bolsa*, 10 de octubre de 1884.
[426] MONCLOA, *Diccionario*, p 39.
[427] El texto se transcribió en el *Perú Ilustrado*, Lima, 31 de marzo-23 de agosto de 1890. MATTO, Clorinda. *Hima-Sumac o el secreto de los incas. Drama histórico en prosa y en verso*. En: *El Perú Ilustrado*, Lima,

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

con Mercedes Cabello y Teresa González de Fanning, pertenecen al primer grupo de mujeres ilustradas del Perú, pero la primera no era de la élite costeña, nació en 1852 en Cusco, donde su padre era subprefecto; aprendió a hablar quechua en su niñez y a diferencia de sus colegas escritoras no creció en contacto directo con el mundo europeo que sí marcó a la oligarquía costeña[428]. Ella y su esposo, el inglés Turner, fueron parte de los comerciantes de lana que florecieron en el Sur Andino a fines del siglo XIX[429]. Cuando falleció su esposo en 1881, pasó a Arequipa, en un contexto de convulsión debido a la Guerra, viviendo de sus escritos intelectuales y como periodista del diario *La Bolsa*. Cuando se estrenó *Hima Sumac* en Arequipa en 1884, era ya una escritora consagrada en el sur del país, y ya había alcanzado reconocimiento público en las veladas literarias de Manuela Gorriti[430].

Hima Sumac fue escrita entre 1883 y 1884 en Arequipa, y es anterior a sus novelas más conocidas (*Aves sin nido* es de 1889). Fue estrenada en el Teatro de Arequipa el 16 de octubre de 1884 con gran éxito, en un contexto de patriotismo, la ocupación y desocupación de Arequipa por el ejército chileno[431]. Es muy posible que haya sido escrita por encargo, para darle animos patrióticos a la ciudadanía en aquel contexto[432]. Luego sería representada en el *Olimpo* de Lima en abril de 1888, sin gran suceso.

Es una obra atemporal y patriótica sobre españoles e indios, sin la denuncia social que luego adquirirán sus novelas. Confluyen los tiempos de la conquista y el virreinato. Se valora lo indígena desde el romanticismo, típico del siglo XIX: Hima Sumac, india hija del cacique Yanañahui y nieta del Inca Ollantay, prometida al valiente y patriótico Tupac Amaru, y concocedora del secreto del tesoro de los incas, se enamora sin embargo del soldado español Gonzalo de Espinar; éste aparenta amarla, esperando que ella le revele

31 de marzo-23 de agosto de 1890. Existe trascripción hecha por Erna Pfeiffer, de la Universidad de Graz, Austria; disponible en Internet (www.fas.harvard.edu).

[428] DENEGRI. *El Abanico y la Cigarrera.* pp 201-203.

[429] Íbid., p, 206. Vease tambien MANRIQUE, Nelson. "Clorinda Matto y el nacimiento del indigenismo literario" *Debate Agrario* 6. Lima, enero-julio, 1989.

[430] En 1877 Clorinda Mato fue coronada en una velada literaria en casa de Manuela Gorriti por su "padrino" Ricardo Palma. DENEGRI. *El Abanico y la Cigarrera.* p. 157.

[431] El ejército chileno entró en Arequipa el 29 de octubre de 1883 permaneciendo hasta el 16 de agosto de 1884. Sobre la ocupación de Arequipa por los chilenos: MEZA, Mario y Víctor CONDORI. *Historia mínima de Arequipa. Desde los primeros pobladores hasta el presente,* IEP, Lima, 2018, pp 172-174.

[432] UGARTE, G. *Hima Sumac: drama de Clorinda Matto de Turner*, Estudios de Teatro Peruano, IV, 1, Lima, 1959.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

el secreto del tesoro. Hima Sumac confía en el hispano y le llega a confesar el secreto, pero el indio Kis Kis, amigo intimo de Tupac Amaru, se da cuenta del proyecto de Gonzalo, asesinándolo. Hima Sumac se entera del falso amor del español, y es capturada por los compinches de este, quienes la torturan y muere sin revelar el secreto[433].

El primer acto se inicia en una montaña donde hay un retrato en piedra del "Inca" Ollanta. Ahí, Gonzalo de Espinar dice desear el tesoro de los incas. Aparece Hima-Sumac, quien lo llama "Wiracocha" y le dice que es princesa, hija del cacique Yanañahui, nieta de Ollanta, prometida del guerrero indio Túpac Amaru, y única heredera. Él le dice que la ama, y le promete hacerla soberana si se casa con él. Hima-Sumac lo rechaza pero reconoce sentir algo repentino. Se acerca Kis-Kis, guerrero aliado de Túpac Amaru. Hima-Sumac tiembla por la posibilidad de amar a un español. Kis-Kis le dice que Túpac Amaru desea una despedida ceremonial. Luego, Kis-Kis le urge a Túpac Amaru no olvidar el amor a la patria en peligro. Hima-Sumac, confundida, reconoce amar a Gonzalo, contra los mandatos de patria, raza y familia. Aparece su padre, quien le dice que es hora de revelarle el secreto de su raza. Le dice que es el último vástago de la familia imperial, y que lleva la última de las cien llaves que cierran las puertas de la ciudad subterránea de los tesoros de catorce incas. Le da la llave, que debe guardar y dársela a su vez a su hijo "hasta que llegue el libertador de la raza". Kis-Kis, que ha visto todo, afirma que es un peligro que una niña guarde el secreto. Le exige a la princesa explicar su tristeza. Ella reconoce amar a Gonzalo. Kis-Kis le pide respetar su juramento. Túpac Amaru promete verter sangre "por la libertad peruana".

Hima-Sumac le pregunta a su tía Ccora-Ccoya: "¿nuestra patria se liberta del yugo opresor?". Se escuchan tambores, que Ccora-Ccoya explica "correr a la defensa de la patria". Kis-Kis celebra la victoria, menciona a los jefes Bastidas, Rumiñahui, Qquespillo y Condori. "Horca y cuchillas volverán contra las cabezas de los que oprimen la libertad de la patria". Urge a los soldados "pelear por la causa de la libertad". Kis-Kis ordena la marcha, preocupado por el secreto en manos de Hima-Sumac, por su debilidad. Se siente amenazado por las pesquisas del intendente español. En el Cusco, Gonzalo habla con el secretario del intendente. Reconoce que ha venido a los Andes en busca de aventuras, y que con Hima-Sumac usará el miedo, los celos, la astucia del amor para lograr el tesoro

[433] MATTO. *Hima-Sumac o el secreto de los incas*.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

inca; confiesa que se va a casar con Carmen Condesa de Alba. “Una me da título de nobleza, la otra me da oro”. Afirma tener el apoyo del visitador Areche y del Intendente.

Hima-Sumac se alegra cuando llega repentinamente Gonzalo, que se queja por la inflexibilidad de ella, duda de su amor, ella le dice que tiene celos de las españolas. Gonzalo finge celos por Túpac Amaru. Al mismo tiempo, Kis-Kis llega y se esconde. Gonzalo dice una mentira: que guarda el tesoro del corregimiento del Cuzco, que ha robado para huir con Hima-Sumac y hacerla su esposa. La hace sentir culpable, y ella en un arrebato le promete oro. Gonzalo insiste en saber dónde, que morir es preferible a recibir oro deshonroso. Ella le confiesa: es heredera única de la llave del tesoro inca. Gonzalo no oculta su alegría. Kis-Kis sollozante, dice que solo el amor a la Patria le impide matar al español.

Son capturados por los españoles Yanañahui, Hima-Sumac y Ccora-Ccoya. Se les dice que el Intendente los castigará por las acciones del rebelde Túpac-Amaru, y sólo se salvarán si dicen la verdad sobre el tesoro. Yanañahui afirma que si son culpables de defender su patria, no quieren salvarse. Se les dice que Túpac-Amaru y su familia han muerto. Los tres prisioneros desesperan. En ese momento Kis-Kis es detenido. Dice venir a entregarse, porque ya cumplió su deber con su patria matando a Gonzalo. Pese a la confesión, se insiste en que se salvarán si hablan. Los españoles amenazan con matar a las mujeres. “Mi hija sabrá morir” dice el cacique. Ejecutan a Ccora-Ccoya y Kis-Kis. Hima-Sumac confiesa que intentó darle el tesoro a Gonzalo. Pero que Kis-Kis le reveló la falsedad de Gonzalo y su muerte.

Los españoles le exigen el tesoro. Ella dice que su sangre irá a fructificar el árbol de la libertad, “y los que vienen sabrán que no es el oro la felicidad de este mundo sino un corazón puro… en las risueñas playas del Perú libre”. Hima-Sumac muere sin decir nada. Yanañahui agradece a Pachacámac darle la fuerza a su hija para llevarse a la tumba el secreto. “La victoria fructificará con la sangre de Hima-Sumac para ornar la frente de los libertadores de la patria”.

Como vemos, a partir de elementos clásicos como el amor entre dos personas de orígen opuesto (desde ‘Romeo y Julieta’ de Shakespeare, salvando las diferencias), Clorinda Matto teje una historia con los elementos más típicos del drama teatral romántico: el

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

tesoro, el secreto, el juramento, la rebeldía ante la opresión, el sacrificio. En frases como la de Gonzalo "es tan fácil engañar a las mujeres", que recuerdan al teatro romántico del español José Zorrilla en *Don Juan Tenorio*" o cuando Hima-Sumac exclama: "mil veces invoco el nombre de Túpac Amaru"; o cuando Gonzalo dice "usaré el miedo, los celos, la astucia del amor, para prepararla a la obediencia hundiéndola en el dolor".

Sin embargo, Matto le añade dos elementos originales. El primero es poco común en la dramaturgia peruana, el contexto indigenista, referido a la presencia de varios personajes principales indígenas: no histórico, desde el punto de vista de la rigurosidad académica, pues mezcla incanato y virreinato, sin embargo, describe de manera destacada la actitud venal de los españoles y su búsqueda de oro. La autora ha unido las antiguas tradiciones cusqueñas de los anales coloniales con la tradición del personaje de Ollanta, al que convierte en abuelo del personaje femenino principal.

El segundo elemento es coyuntural. La guerra acababa de terminar, Arequipa venia de ser desocupada por los chilenos, y fue bastion cacerista[434]. Cuando la obra fue estrenada, en 1884, se vivía en Arequipa un ambiente patriótico. La obra exalta repetidamente el amor a la patria, y el sufrimiento de los indígenas y de la mujer a manos de *extranjeros*. Hay referencias a la patria y a exterminar a sus opresores. La promesa de "verter sangre por la libertad peruana" une el romanticismo clásico con el patriotismo del conflicto reciente, así como la frase "correr a la defensa de la patria y al exterminio de los tiranos". Ese recurso narrativo, de unir el incanato con el siglo XIX, el llamar "patria peruana" al Tahuantinsuyo, no es nuevo en el drama histórico peruano, recordemos *Bellido* de Carolina Freyre o *El pueblo y el tirano* de Salaverry, que revindica lo indígena, pero de manera atemporal. En este contexto, el sacrificio indígena en aras de la libertad simboliza la resistencia antichilena. Los personajes indigenas masculinos simbolizan metafóricamente el sacrificio a la patria como Túpac Amaru y Quizquiz, aunque de alguna manera también Himac Suma que soportó la tortura para que el secreto de los

[434] Apenas un día después de la salida del ejército chileno, el general peruano César Canevaro ocupó la ciudad en nombre de Cáceres, y expulsó a las autoridades iglesitas colaboracionistas. Tras ello Arequipa se convirtió en la base de los insurgentes, en la guerra civil que concluiría con el derrocamiento de Iglesias en 1885. MEZA y CONDORI. *Historia mínima de Arequipa.* p.174.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Incas no caiga en manos de los enemigos de la patria, los españoles, que metafóricamente simbolizaran a los chilenos.

El siguiente comentario de la escritora Mercedes Cabello nos ilustra sobre el texto original y la mentalidad de la clase ilustrada:

> El argumento perfectamente desarrollado y dramático es en todo momento interesante; basado sobre la popular tradición del tesoro de los Incas; trasporta con el admirable propiedad, a las lejanas épocas de la conquista del Perú. Las reglas del arte, han sido perfectamente bien observadas; la exposición que según los metodistas debe ser presentada en el primer acto, es artísticamente bien desarrollada. También las tres unidades de acción, tiempo y lugar, han sido estrictamente observadas.
>
> Hima-Sumac princesa incásica, nieta de Ollanta y prometida de Túpac Amaru, hijo mayor del último y desdichado Incas se apasiona del español Gonzalo de Espinar, el que con todas las ambiciones pasiones que agitaron el corazón de los preliminares, no vio en la hermosa princesa sino un medio de apoderarse del codiciado tesoro de los Incas, cuyo secreto espera sorprender por medio de pérdidas y astutas seducciones- Hima-Sumac posee ese secreto; pero le ha jurado a su padre Ayanañahui que jamás saldría de su pecho, sino para transmitirlo a sus descendientes en la hora suprema de la muerte. La escena en la cual el venerable Ayanañahui entrega a su hija Hima-Sumac la llave y los quipus que marcan el derrotero del gran tesoro, es una escena bellísima por la propiedad del lenguaje y la importancia que le presta al acto primero.
>
> Hima-Sumac, falta el juramento y revela a Gonzalo de Espinar el codiciado secreto, con el noble fin de salvarlo del peligro inminente que lo amenaza; pues Gonzalo finge haber perdido al juego, dineros que pertenecen a la corona de España, asegurándole que otra beldad más compasiva que ella, le salvará sin duda, kis kis que ha sorprendido la revelación de Hima-Sumac, corre tras ellos con el fin de salvar el tesoro de los Incas. Con ese final termina el segundo acto, lleno de interés y dejando al aspectados en la ansiedad de saber si el tesoro se ha salvado de la rapacidad de los conquistadores.

La pieza es catalogada por la prensa de la época como histórica, pese a que está ambientada en un desfase temporal. El personaje de Túpac Amaru es el último inca de Vilcabamba y también el cacique que lideró la gran rebelión andina del siglo XVIII, fusionandose dos épocas en un personaje: la conquista y el virreinato. A pesar de ello, es de gran importancia, pues es la primera vez que en una obra de teatro en el Perú, hecha

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

por las elites, se hace referencia al lider de la gran rebelión andina del siglo XVIII que dejó aterrorizados a los criollos, y que tardíamente fue reconocido en Lima como héroe nacional.

Los pocos personajes de raíz histórica son de tiempos de la conquista. Llama la atención que la obra muestra una antítesis entre Inca o peruano virtuoso con español sin virtudes. Hay un esfuerzo en destacar los elementos identitarios incaicos, autóctonos. Esto hace recordar a *La guerrera peruana* de Isidro M. Pérez, representada en Lima en 1860, donde no se mostraba casi ninguna cualidad hispánica, destacándose más bien sus defectos morales, lo que motivó la protesta de un lector hispanófilo. Ahora, después de 38 años se vuelve a presentar una obra con dichas características, sin ningún rechazo o indiferencia, por lo menos en Arequipa. Es importante insistir que en el texto hay un dualismo bien marcado, lo incaico peruano frente a lo español no peruano: "Es lógico; porque la catástrofe final es la consecuencia naturalmente desprendida del resto del drama, y no podía ser otro dado el asunto, la época, las circunstancias y el carácter individual de españoles y peruanos"[435]. Esto tambien se debe a que la elite cusqueña a la que pertenecía la autora se consideraba heredera del incanato, y éste es entendido en la obra teatral como símbolo de peruanidad, frente a un enemigo extranjero mataforizado.

Se utiliza el término 'raza', en el sentido étnico de pueblo. Otro aspecto interesante en el comentario de la escritora es: "…el sello poético a la par que melancólico que caracteriza a los descendientes de Manco Capac", que podría interpretarse como una conexión temporal entre los indígenas actuales como herederos de los incas: *"*Cuanta naturalidad en los personajes todos, y cuánto heroísmo y grandeza de alma en los descendientes de Ollanta[436].

Sin embargo los indígenas, descendientes o no de los incas del texto, tienen una característica: "La tristeza": "La autora ha aprovechado, con ingenio, de todos los recursos que le proporciona el cabal conocimiento de la índole, pasiones y tendencias de

[435] *La Bolsa*, 17 de octubre de 1884.
[436] *La Bolsa*, 16 de octubre de 1884.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

la triste raza india que ha procurado observar con éxito, y del conocimiento también de la historia y de la escena misma en que se presenta"[437].

En lo que respecta a la mujer, es mostrada en la obra con el sentimentalismo al inicio, pero después hay un paso al sacrificio y el patriotismo, y el personaje ya no es un estereotipo, como lo señala un cronista:

> … purificada por el sufrimiento pronto se levanta, más grande que nunca, para arrostrar los suplicios y la muerte, con la constancia de una mártir la entereza de una heroína, y la grandeza de alma de los hijos del Sol. Si cegada por los celos, en un momento de debilidad, pudo entregar el secreto de los incas a un enemigo de su Patria, ahora, todo el furor de sus jueces, la seducción de sus promesas, el horror de sus amenazas y los tormentos del torniquete serán impotentes para arrancárselo. Marcha al suplicio presagiando la libertad del Perú, y espira sin desplegar los labios[438].

La obra si bien es un híbrido temporal, se vincula a la independencia y la Guerra en lo referente a la lucha por la libertad. Eso se puede observar en el conflicto que sostienen los indios contra el dominio español. En varios pasajes hay referencia a lo peruano y la libertad[439]. Al respecto dijo un cronista periodístico:

> Los últimos esfuerzos de la rebelión de Túpac Amaru, de aquel Belisario de la diva peruana como enlace el Coronel inglés O'Leary, que alzando el grito de independencia se lanzó a los combates sin otro apoyo que su heroísmo, sublevó gran parte del Alto y Bajo Perú e hizo temblar en su solio a los dominadores de la Patria, forman el magnífico cuadro en cuyo centro se destaca la melancólica y noble imagen de Hima Sumac.[440]

Este comentario es muy significativo pues indica que las elites del sur del país a las cuales pertenece la autora revindican a Túpac Amarú como héroe patrio y símbolo de libertad. Lo cual era una manera de revindicar la importancia del sur andino y lo indígena, en la resistencia contra los chilenos. Hay muchos pasajes patrióticos, como la despedida de la princesa cuando al ser conducida al tormento, animada por su mismo sacrificio, extendiendo su mirada al porvenir, lanzan una amenaza a sus verdugos e invoca un Perú

[437] Ibíd.
[438] *La Bolsa*, 17 de octubre de 1884.
[439] MATTO. *Hima-Sumac o el secreto de los incas*.
[440] *La Bolsa*, 17 de octubre de 1884.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

libre; lo cual debe de haber conmovido al público. Además del "hermoso himno patriótico, recitado por kis-kis delante de los guerreros antes de enviarlos en auxilio de Túpac Amaru"[441]:

> HIMNO DE LOS LIBRES
> Ya de los blancos el cañón oyendo
> A la falda del Condorcanqui vine
> Como el Sol libre.
> Padre Sol, oye, sobre mí la marca.
> De los esclavos señalar no quise
> A las naciones, á matarme vengo,
> A morir libre.
> Hoy podrás verme desde el mar lejano
> Cantando libre.
> Mañana sólo cuando tu corona brille,
> Tu primer rayo dorará mi tumba,
> Mi tumba libre.
> Sobre ella el cóndor bajará del cielo
> Dará sus pollos y armará su nido
> Ignoto libre[442].

El anthispanismo es marcado y parece una guerra de razas, como se observa cuando el padre de Hima-Sumac hace jurar acabar con los españoles:

> Ellos han talado nuestros campos; han mutilado los miembros de los cadáveres sacrificados en aras de su codicia; ríos de lágrimas han inundado nuestras campiñas desde el sacrificio de Atahualpa, Huascar y Rumiñahui; han profanado nuestro templos, han insultado a nuestras vírgenes y con la sed del oro no han reparado en el crimen buscando el secreto de los incas ¡jurad¡ ni uno solo quede, ni uno solo de los enemigos de la patria libre¡ (se levantan)".

A lo que Túpac Amaru responde:

> ¡Noble cacique! Ollanta nuestro abuelo reciba nuestro juramento que llevamos en nuestras venas la quemadora sangre de Challcuchimac, Rumiñahui y Túpac Amarú, mi ínclito padre,

[441] Ibíd.
[442] MATTO, C. *Hima-Sumac*.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> sangre generosa; que verteremos por la libertad peruana. ¡Ni uno solo salve de nuestros opresores! (TODOS A UNA VEZ) ¡ni uno *solo! (cae el telón).* [443]

La obra expresa la identificación de las elites cusqueñas (a la cual pertenecia su autora, que hablaba quechua) con la herencia incaica y esta como elemento escencial de la nación. Tiene un sabor nacional, en el sentido de hacer referencias a tradiciones prehispánicas como la adivinación en hojas de coca, que da principio al acto, o a los yaravíes; por lo que fue catalogada de "obra esencialmente nacional".[444] Sin embargo, nos interesan más las múltiples referencias a la patria, como territorio y pueblo, y vinculado al incanato: *"Kis kis: Horca y cuchillas volverán contra las cabezas de los tiranos, de los que oprimen la libertad de la patria del Tauantinsuyo"*.[445] El sacrificio a la patria es el ideal supremo, y la palabra peruano es mencionada varias veces en relación al Tahuantinsuyo.

En su tiempo, la obra es percibida por los contemporáneos como moral, sublime y heroica:

> Es moral; porque don Gonzalo ha recibido el castigo de sus delitos, y la desgraciada Hima Sumac palpa hasta donde puede conducir el olvido de los deberes, cuán peligroso es dejarse arrastrar por las pasiones, y cuán terrible es la especiación de una falta.
>
> Heroico es kis-jis que presentándose de improviso en el lugar de la escena, declara… Heroica es la joven princesa cuando lejos de intimidarse con las amenazas, se complace en describir las grandezas de aquella ciudad subterránea, cuya llave se niega a entregar encontrando más y más el furor de los españoles contra ella.
>
> Sublime es Yanañahui cuando con el corazón desgarrado por todos los dolores dice a su hija: calla y muere![446].

Esta obra se presentó en 1884, año de fervor patriótico cacerista en Arequipa, y año del estreno de la obra de Belisario Calle. La autora era amiga de Cáceres y mucho en común con él: eran miembros de las elites del sur del país, se identificaban con el mundo andino, y hablaban quechua. Y cuando la obra se estrena en Arequipa, Mato era colaboradora de

[443] MATTO, Op. cit.
[444] *La Bolsa*, 17 de octubre de 1884.
[445] MATTO, Ibíd. El subrayado es del original.
[446] *La Bolsa*, 17 de octubre de 1884.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

La Bolsa y figura respetable. La prensa la llamó "hermosa e inteligente tradicionista peruana":

> En efecto, palcos, covachas, oculto la platea y cazuela estuvieron completamente llenos de gente. Las bellas mistianas estuvieron presentes luciendo sus hechizos y encantos. El drama de la señora Matto de Turner desde luego, ha merecido la aceptación del público, y, de un especial cariño, de los que cultivan las letras patrias.[447]

El público era, además, "Selecto".

> La representación del drama nacional de que damos cuenta ha dejado satisfecha la avidez de la **numerosa y escojida sociedad** que concurrió al teatro, atraída por el doble motivo de ver por la primera vez, un drama escrito sobre temas de **la historia patria** de nuestros incas, y porque esa producción de la literatura peruana estaba dedicada a la artista querida y avenida del público, las pasiones puestas en juego, bien desenvuelto, llevando al velador de escena en escena el fin del desenlace en que hasta el fin del desenlace en que las seducciones, ni el cruel tormento, hacen que la familia real del imperio peruano divulgase el secreto en donde estaban depositados los inmensos tesoros de los Incas, quedando burlados los codiciosos conquistadores y avergonzados de los mismos, lo cual constituye su merecido castigo.
>
> La señora Clorinda Matto de Turner ha sido bastante afortunada en su primera obra puesta escena; y el público espectador recibido premiar sus afanes con merecidos y calurosos aplausos que le tributó haciéndola subir al escenario donde fue laureado y obsequiada con una hermosa guirnalda de plata cincelada y exquisito gusto, una tarjeta y multitud de ramilletes[448].

Es decir, se entendía el incanato como base histórica de la nación peruana.

Al reestreno asistió la elite local, identificada con el tema, y que consideraba a Clorinda Matto parte de su círculo, ya que radicaba en Arequipa. Y las críticas fueron benevolentes:

> Somos de opinión que si la obra adolece de los defectos consiguientes a la que se inicia en el difícil arte dramático que tantos escollos ofrece, ellos nada significan ante la magnitud de la empresa acometida y merecen la indulgencia de los críticos.

[447] *La Bolsa*, 16 de octubre de 1884.
[448] *La Bolsa*, Arequipa, 17 de octubre de 1884.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> Que signa la señora Matto escribiendo para la escena, revelándonos con sus dotes tradicionales tan heroicos cuadros tan interesantes como dignos de perpetuarse al través de las generaciones, que no desdeñarían ejercitados dramaturgos.[449]

Después de la representación, la autora fue llamada a escena, para ser aplaudida y obsequiada con ramilletes de flores, una guirnalda de oro y plata y una tarjeta de oro. La beneficiada, la actriz Pérez, también fue obsequiada con objetos de valor por los empleados de los ferrocarriles, a los que dedicó su función de gracia, recitando estrofas que circularon después en hojas sueltas:

> Salve a la noble escritora
> Cuyo genio muestra ufana,
> En la escena, que atesora
> Triunfos para ella cada hora,
> Y glorias para mañana.
> Tiene un valioso tesoro, un tesoro del talento:
> Por él le cantan en coro, Cien liras patrias de oro,
> Con dulzura y sentimiento,
> ¡Oh, literata inspirada!
> Los Incas te felicitan;
> Y a su esplente morada,
> Las Musas ¡Lejion sagrada!
> ¡Hoy cariñosas te invitan!".
> Se firma bajo el anónimo plural de "Admiradores".[450]

¿Cómo explicar el éxito de 1884? El contexto patriótico, la pertenencia de la autora a la elite del sur, su cercanía al cacerismo, y la identificación de lo indígena inca y quechua como elementos nacionales. Según Rocío Ferreira, en el estreno también la escritora arequipeña María Nieves Bustamante y su hermana Sara cantaron el "Dúo de Norma" de Bellini. El 3 de noviembre se publicó la favorable y detallada crítica literaria de la citada María Nieves Bustamante, y el 27 de noviembre, en conmemoración del quinto

[449] *La Bolsa*, Arequipa, 16 de octubre de 1884.
[450] *La Bolsa*, 16 de octubre de 1884.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

aniversario de la Batalla de Tarapacá, se volvió a escenificar *Hima-Sumac* en el Coliseo de Arequipa, bajo auspicio del Club Patriótico[451]. La presentación fue todo un éxito.

Pero otra es la historia de la representación de esta misma obra en Lima, en 1888. Fue en el Teatro Olimpo. Tras la victoria de Cáceres en la guerra civil Clorinda Matto se instaló en Lima en 1885, y empezó a tener mayor influencia como escritora e intelectual, desarrollando veladas literarias prestigiosas como las de Manuela Gorriti, en el Círculo Literario al que pertenecían Teresa Gonzales de Fanning y Gonzales Prada. El Circulo Literario fue el "partido radical de la literatura"[452]. Fue tambien escritora del *Perú Ilustrado*, y se esforzaba en ese contexto por revindicar la cultura indígena.

La representación de Hima Sumac en la capital del país significó el regreso, tras muchos años, de los dramas históricos a Lima:

> Hace algunos años que en el teatro de Lima no se pone en escena un drama nacional, pues si bien como tal fue presentado el de Marquéz, sabemos que es una zarzuela. En el género histórico después de las obras de la señora de Jaimes, no recordamos ninguna otra, asi es que una señora vuelve a reanudar el esfuerzo por el drama que con tan noble empeño inició la señora Freire.[453]

Pero no tuvo éxito. Era otra coyuntura, otro contexto geográfico, social y cultural. Su obra parecía presagiar otro triunfo, siendo la autora socia también del Ateneo.[454] La presentación se anunció con anticipación desde el 23 de marzo en el diario *El Nacional*: "El siete del entrante se pondrá en escena el drama de la señora Turner". Luego de unos días más se anunció y a lo grande:

> Olimpo. - El sábado próximo indefectiblemente se representará en ese coliseo el drama "Hima -Sumac", de la señora Matto de Turner á beneficio de la Sociedad "Amantes de la Ciencia". La función se efectuará en el siguiente orden:
> 1°.- Retreta en la puerta del Teatro "Olimpo" por la banda del batallón Ayacucho.

[451] FERREIRA, Rocío. Amores traicionados, pasión, género, etnicidad y nación en las leyendas y dramas sur andinos de Clorinda Matto. En: HINTZE, Gloria (ed.). *Escritura femenina: diversidad y género en América Latina*. Mendoza, Universidad de Cuyo, 2004. Pp 75-95.
[452] Esta agrupación rechazaba la literatura romanticista, considerada el símbolo del fracaso cultural histórico del Perú. DENEGRI. *El Abanico y la Cigarrera.* p. 170.
[453] *El Nacional*, 11 de abril de 1888.
[454] *El Sol*, 9 de abril de 1888.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

2°.- Obertura por la orquesta dirigida por el Sr. Jarquez.

3°.- Seguirá el estreno del drama histórico nacional en tres actos, escrito por la tradicionalista peruana señora Clorinda Matto de Turner, socio activo del "Ateneo" y del "Círculo literario" de Lima, titulado "Hima -Sumac" ó "El secreto de los Incas". La escena en el Cuzco, época del coloniaje, rebelión de Túpac-Amaru-la música del himno guerrero, y coro, es obra del inspirado compositor señor don Emilio Amezaga.

4°.- Concierto por varios socios del "Club Filarmónico" que ejecutarán algunas piezas escogidas de su repertorio […]

Los entreactos serán amenizados por la orquesta. Se levantará el telón á las ocho y media en punto[455].

Se señalaba también que el himno y el coro eran bellos y de una originalidad tal que "agradará al público dando realce al drama"[456]. Sin embargo, la recepción fue regular, a diferencia de Arequipa. Hay en varios de los diarios cierta crítica a la calidad literaria y actoral. La obra no pasó de una representación, corto tiempo para tanto trabajo, elementos y escenografía. Veamos *El Comercio*, del 16 de abril de 1888:

Hima –Sumac. - Ante selecta y numerosa concurrencia, y después de la obertura tocada por la orquesta, que ha dicho sea de paso, ejecutó con maestría se estrenó anteanoche el drama "Hima Sumac", producción de la distinguida escritora señora Clorinda Matto de Turner.

"El secreto de los Incas" contiene algunas escenas interesantes como la revelación de Hima Sumac al joven español; Gonzalo de Espinar en que se manifiesta la lucha de la mujer enérgica para no faltar á un juramento sagrado, que le hace perder el amor en que cifraba todas sus ilusiones y esperanzas. Así mismo, son dignos de elogios los bien trazados caracteres de algunos personajes, sobresaliendo el del cacique Yanañahui, padre de Hima Sumac, el que revela la índole de los primitivos peruanos, pues consiente en que su hija única sea conducida al suplicio, exhortándola que jamás revele en donde se encuentra el tesoro de sus antepasados. En cuanto á los demás, la obra no ofrece nada de notable. El himno guerrero obra del inspirado joven Emilio Amézaga, fue aceptado con tal general aplauso, pero fue despedazado por los coristas.

En resumen "Hima Sumac" no es sino un ensayo como oportunamente la advirtió su autora, que pone de manifiesto las actitudes de la señora Matto, aún para ese difícil género.

[455] *La Nación,* 12 de abril de 1888.
[456] *El Sol*, 9 de abril de 1888.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> Después del último acto, repetidos aplausos y voces llamaban á la autora (que estaba ausente)…
> En el desempeño de los papeles estuvieron pasables la señora Lucia Renaud que ejerció el de Hima Sumac y el señor Arámbulo en el de Cacique Yanañahui, dejando mucho que desear varios otros.

Otro comentario decía: "…ante numerosa y selecta concurrencia, subió a la escena en el olimpo el drama historio *Hima Sumac*, original de nuestra colaboradora la Sra. Matto de Turner".

Si bien la obra causó expectativa, no puede calificarse de exitosa, pues para el esfuerzo escenográfico y artístico, la obra debía repetirse varias veces como en el teatro Principal de Arequipa en 1884, donde fue un éxito completo, siendo la autora premiada por el cultivo de las letras nacionales[457].

El Perú Ilustrado, donde colaboraba la autora, señalaba grandes críticas, no a la obra sino a la ejecución por los actores y músicos:

> …la ejecución a sido menos que regular, lamentándose tanto la falta de ensayos, como la deficiencia de cualidades de algunos actores; circunstancias ambas bastantes, no solo para que pasen desparecidas verdaderas bellezas, sino para que desmerezcan el mejor drama…
> El himno patriótico que se canta al final del segundo acto y que fue puesto en número por Emilio Amézaga, es una composición entusiasta y muy apropiada para las escenas a las cuales se refiere, este himno es un nuevo triunfo de nuestro amigo Amézaga y bien es cierto que la orquesta no estuvo completa.

No obstante, pese a su mala ejecución, la obra fue aplaudida: El público llamó a al escena a la autora, la cual no se hallaba en el teatro. Sin embargo, la comedia "presente mi general" que también se presentó, fue mejor tratada que el drama de la escritora cusqueña[458].

Es decir, no fue un éxito. Si bien "tuvo público lleno", no alcanzó el nivel de Arequipa. A los limeños no les atraía una obra donde los indígenas fuesen el símbolo central del país, y donde se destruyen las virtudes españolas presentes en los dramas históricos

[457] *El Perú Ilustrado,* 1 de octubre de 1887.
[458] *El Perú ilustrado,* 21 de abril de 1888.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

anteriores. Seguía dominante el criollismo conservador y extranjerizante que no aceptaba lo indígena ni siquiera estilizado con un halo romántico. Los limeños frecuentaban óperas, compañías extranjeras y obras nacionales costumbristas, como las de Moncloa"[459]. Además la representación de indios danzando sin la estilización de la ópera era algo nuevo solo visto en el *Atahualpa* de 1877. Por otro lado, la figura de Túpac Amarú no debío ser muy atrayente para los limeños como símbolo de libertad y patriotismo.

La guerra no rompió con la indiferencia limeña hacia lo andino, pese a que Cáceres durante la resistencia contra los chilenos había contado con grandes contingentes indígenas en las montoneras.

No hubo mucha recepción de las representaciones de piezas locales en comparación con el inicio de la Guerra, donde éstas doblaron en número. La razón, otra vez, es la tendencia extranjerizante, la falta de interés de los empresarios, la crítica periodística excesiva, la falta de un teatro subvencionado y falta de interés de los actores extranjeros que no valoraban las piezas locales, que es donde pone énfasis Moncloa:

> El terreno está virgen, completamente virgen; si hoy; y si no hay autores dramáticos, esos autores nacerían si cada vez que se trata de poner en escena una obra nacional, hubiese decidido empeño en actores y empresarios para estudiarla y tratarla de salvarla hasta donde fuera posible […]Que la falta de artistas es la causa principal […]¿que diríamos de los artistas que caen por nuestras playas pensando, algunos de ellos, que aún vienen a países por conquistar …y que lejos de ir a la cárcel cuando menos nuestra benevolencia les soporta y aún les aplaude …Si estos son , como puede advertirse, incapaces de representar siquiera medianamente lo que han visto á otros mejores como podrían dar vida á personajes que no conocen y que aun conociéndolos son ineptos por personificar[460].

Moncloa hablaba por experiencia, algunas obras suyas fueron mal ejecutadas: "Y a esto está condenado nuestro público mientras no se haga un esfuerzo en pro del teatro nacional,

[459] El indio solo aparecía en los dramaturgos limeños como personaje "bueno" e "inocente" d manera individual, un niño jerárquicamente inferior; como en el drama de costumbres sociales *La novia del colegial*. Esto, a pesar de que muchos dramaturgos tenían vínculos con el Circulo Literario del radical y pro indígena González Prada. Es una evidente contradicción. Moncloa no lo representa en ninguna obra, pese a reclamarse costumbrista en su diccionario teatral: "nuestro indio, nuestro serrano torpe y agreste como es, podría resultar un gran tipo si hubiera actor capaz de representarlo". MONCLOA, *Diccionario*, p 194.

[460] MONCLOA, *Diccionario*, pp 194-195.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

con el que quizás desapareciera la mistificación del extranjero, único palto del día en los escenarios limeños"[461]. Sin embargo a pesar de esto, hubo un crecido número de piezas, lo cual implica una preocupación por un repertorio nacional, lo cual venía desde el inicio de la Guerra.

9.3. *Melgar* de Abelardo Gamarra: Arequipa y Lima

No se ha conservado el texto de esta pieza dramática dividida en dos actos y siete cuadros, también llamado *El Yaravi*, obra histórica y patriótica basada en la vida del poeta y patriota arequipeño Mariano Melgar. La obra relata los últimos momentos de vida del héroe, de manera muy probablemente nacionalista y de revaloración de lo autóctono, pues los yaravíes si bien son cantos mestizos, son identificados por la gran mayoría de la gente de aquella época como andinos o prehispánicos, pese a que su presencia en la costa es muy antigua[462]. La obra estaba escrita en verso y refería sobre el amor, los celos, la conjura patriótica de Arequipa, una serenata y la muerte del personaje central.

Su autor es Abelardo Gamarra, nacido en Huamachuco en 1850, luego residente en Lima, que dejó estudios de Derecho por razones personales, no económicas; periodista, luego luchó en la defensa de Lima durante la guerra, y se incorporó al movimiento de resistencia que desde Trujillo dirigía Lizardo Montero. Vuelve a Huamachuco donde funda el periódico "La Bandera del Norte" para alentar el sentimiento patriótico, pero en 1884 por su campaña periodística contra el gobierno de Iglesias fue deportado al Ecuador, se fuga y se pliega al movimiento de resistencia de Cáceres. En 1886 es elegido diputado por Huamachuco. Hombre de letras liberal y nacionalista, nunca dejó de ser un provinciano: era popular en Arequipa, urbe cacerista donde Gamarra residió en 1883 cuando se instaló el Congreso convocado por Lizardo Montero, primer vicepresidente de la República y encargado del ejecutivo por el confinamiento en Chile del presidente Francisco García Calderón. Gamarra llegó como diputado de Huamachuco y fue incorporado al Club literario de Arequipa. Ugarte señala que colaboró con el diario *La Bolsa* e inició la publicación del periódico *La integridad*, denominado así por defender el territorio

[461] MONCLOA, Id.
[462] Al respecto véase BORRAS. *Lima, el vals y la canción criolla*, pp 61-62.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

peruano.[463] El aprecio al periodista queda evidenciado en una reseña periodística de María Nieves Bustamante del día en que se hizo la recepción de los nuevos socios del Club Literario: "Apenas el señor Abelardo Gamarra se puso de pie para dirigirse a la tribuna, fue saludado con una salva de aplauso, tanta es la simpatía que ha despertado este conocido y popular escritor"[464].

La pieza se estrenó en Arequipa, en 1891 y 1893[465]. El 8 de setiembre de 1891 fue en un programa por el primer centenario del nacimiento de Mariano Melgar, considerado como "el más representativo de los poetas arequipeños"[466]. El Club literario de Arequipa se encargó de organizar las fiestas. Participaron también los miembros del club literario residentes en Lima. Una compañía nacional de teatro dirigida por Dagoberto Pérez, que se hallaba entonces en Arequipa, representó la obra. Los más representativo de la ciudad se hizo presente en signo de arequipeñismo y civismo. Pero se señaló que la representación no estuvo a la altura de las circunstancias ni de la calidad de la obra ni del prestigio del autor.

En Lima se estrenó el 5 de agosto de 1893 por el aniversario de la muerte del poeta, pero pese a que asistió el propio Presidente de la República, la obra no tuvo atención de la prensa, solo comentarios escuetos:

> Mañana se llevará a cabo en el Teatro Olimpo, como ayer lo dijimos, la función de gracia del tenor de la Compañía Abella, Sr. Ricardo Benach con el programa que más adelante se inserta.
>
> Asistirá a la velada S.E. el Presidente de la República. Se pondrá en escena por primera y única vez, el episodio dramático nacional, basado sobre la vida del inmortal poeta Melgar, en dos actos divididos en siete cuadros, escrito para Ópera por el Sr. Abelardo M. Gamarra y arreglado a la zarzuela por el Sr. M.R. Valdivieso, con música de varios autores y del maestro Grajales, que se titula "El Yaraví" o sea "Mariano Melgar"[467].

[463] UGARTE, G. "Teatro en Arequipa en 1893", IV, n° 833, *Estudios de teatro peruano*, 1985, p 1.
[464] *La Bolsa*, Arequipa, 7 de junio de 1893. UGARTE. G. *Teatro en Arequipa en 1893*, p 1.
[465] Para 1891, el artículo de Ugarte *El yaraví del tunante*. Para 1893: *El Deber* de Arequipa del 14 de marzo y 6 de abril de 1893. UGARTE, G. *Teatro en Arequipa en 1893*.
[466] Ugarte señala que años más tarde Alberto Rallón revelaría la verdadera fecha del nacimiento del poeta: 12 de agosto de 1791.
[467] *El Comercio*, 4 de agosto de 1893.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

La función fue aceptable. No hubo más que un comentario en la prensa. Aunque sobrio, elogió la obra, pero no su interpretación:

> Se puso en escena, por primera vez en Lima, "El Yaraví", episodio dramático nacional, basado sobre la vida del poeta arequipeño don Mariano Melgar, escrito para ópera por el Señor Abelardo Gamarra [El Tunante] y arreglado a la zarzuela por don M.R. Valdivieso, con música de El Rey que rabió, Los Magiares y otras zarzuelas, e instrumentada por el Director de Orquesta de la Compañía Señor, Grajales.
>
> La obra consta de siete cuadros y una apoteosis. Su versificación es agradable y los artistas que se encargaron de interpretarla parecía que no habían estudiado a conciencia sus respectivos roles. Además, el vestuario no fue el adecuado… La señora Aguilar tuvo momentos felices, y el beneficiado cantó con sentimiento los yaravíes de Melgar.
>
> El segundo acto estuvo más animado que el primero y el público al finalizar la obra llamó al autor, el que no salió, presentándose a las repetidas exigencias del público el Señor Abella quien dijo que la obra era original del Señor Gamarra y arreglada a zarzuela por el Señor M.R. Valdivieso[468].

Después de ese comentario no hubo mayor eco. Luego en 1893 la obra sería repuesta en Arequipa con éxito, con los mismos artistas y músicos. Momentos de gran emotividad fueron aquellos en los que cantó el yaraví "Dime bien hasta cuándo". Se señala que fue muy aplaudida la interpretación de *Silvia*, a cargo de la actriz Esperanza Aguilar. Jóvenes aficionados arequipeños colaboraron en la obra, cantando una serenata, y el público presenció de pie y en medio de los acordes del Himno Nacional la alegoría final en la que el busto de Melgar apareció rodeado de coronas y laureles ofrendados por la imagen de la Libertad.

Si hacemos una comparación, vemos que más atención, interés y halago se hizo en Arequipa, y no solo porque la obra reivindicaba directamente a la urbe. Las elites provincianas revindicaban un nacionalismo que subrepticiamente exaltaba lo local, y también reivindicaban lo indígena incaico como parte de la identidad nacional e histórica: un país mestizo, idea rechazada por completo por las elites limeñas.

[468] *El Comercio*, 5 de agosto de 1893.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Capítulo 10

La República Aristocrática y sus dramas históricos

10.1. Contexto y espacios teatrales[469]

Este periodo significó un impulso a la modernización del país, el desarrollo del positivismo, la novedad de la electricidad y con ella la vida nocturna. A pesar de ser un periodo poco permisivo a los dramas históricos, Lima volvió a recuperar el esplendor teatral que había tenido antes de la guerra, llegando varias compañías dramáticas, líricas, comedias, revistas, bailarinas y tonadilleras.

Es en este periodo donde un nuevo reglamento de teatros, en 1898, reemplaza al de 1863. El nuevo reglamento ha sido analizado por Isabelle Tauzin:

> Destacan dos nuevas rúbricas: "De los anuncios" y "De las representaciones". El principio de asientos reservados y gratuitos para las autoridades siguió sin cambio, así como la censura previa aunque prevalecía ahora la defensa de las instituciones del Estado sobre la religión. En busca de un compromiso el eterno problema de las tapadas se resolvió con la prohibición de ocupar «los palcos y asientos delanteros de galería a mujeres cubiertas con manto». Asimismo, el nuevo código concede una mayor flexibilidad de los horarios pues ya no se impone una hora; también se autoriza la repetición de escenas a pedido del público y se alienta contratar a los artistas reclamados por los espectadores[470].

Con esto se retoma esa facultad del público anulada en 1863. Y el impulso modernizador se expresa en la preocupación por la higiene y la seguridad:

---

[469] Nombre dado por Basadre al periodo comprendido entre 1899 y 1919, de regreso de los civilistas al poder y su monopolio político oligárquico, con exclusión de las grandes mayorías y democracia limitada. BASADRE. Tomos VIII-IX; BURGA, Manuel y FLORES-GALINDO, Alberto. *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*, Rikchay, Lima, 1987. *O*tros critican el concepto: QUIROZ, Alfonso. *Banqueros en conflicto. Estructura financiera y económica peruana*, 1884-1930, Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico, Lima, 1990.

[470] TAUZIN. *Los reglamentos de teatro.* p 354.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> Se han de modernizar los teatros disponiendo de agua y teléfono. Por otro lado, por vez primera se define un espacio mínimo para cada espectador y se prohíbe el ingreso de niños y animales. Con estas últimas precisiones podemos observar una sensible evolución del enfoque de los legisladores pues los espectadores ya no son considerados como potencialmente peligrosos sino que ha llegado el momento de preocuparse de su bienestar[471].

Esta sería una expresión del proyecto modernizador positivista comenzado con el segundo gobierno de Nicolás de Piérola.

Desde la última década del siglo XIX hasta finales de 1908, tres teatros mayores monopolizaron los principales espectáculos teatrales y musicales: *Olimpo*, *Principal*[472] y *Politeama*[473] . En 1911, sin embargo, se incendió el *Politeama* y en 1912 cerró el *Olimpo* cuando las barandas de la galería alta cedieron y las personas cayeron sobre el foro de la orquesta[474]. Finalmente el monopolio teatral y musical pasó a los siguientes teatros: Municipal (1909), Mazzi (1912) y el Colón (1914). Cantuarias señala que había para 1911 dos teatros pequeños: uno cerca al Congreso y otro en Barrios Altos, el primero con ilusionistas que luego tienen éxito en las salas del Centro, y el segundo con aficionados de gran porvenir[475]. Veamos con detalle los teatros, tanto los ya conocidos como los nuevos, ya que hay cambios que expresan el proceso de modernización y los cambios sociales.

El Municipal[476]**,** de la Plazuela del Teatro, construido sobre la base del antiguo Principal (Portátil), demolido en 1908, inaugurado en 1909 con la compañía de María Guerrero y su esposo Fernando Díaz. Asistió el presidente Leguía. El teatro fue obra del arquitecto Lattini y del esfuerzo "civilizador" del alcalde de Lima, Federico Elguera. Su capacidad

---

471 Ibíd., p. 354.

472 Era conocido popularmente como *Portátil*, construido en 1885 reemplazando al antiguo *Principal* que se incendió en 1883. En 1904 fue remodelado y en 1908 pasó a llamarse *Municipal*.

473 VON BISCHOFFSHAUSEN, Gustavo. *Teatro popular en Lima. Sainetes, zarzuelas y revistas 1890-1945.* Estación La Cultura, Lima, 2018, p 28.

474 "Del Olimpo al Forero", revista *Mundial*, febrero de 1929.

475 CANTUARIAS, Ricardo. *Teatro y sociedad, Tesis de maestría en historia,* PUCP, Lima*,* 2002. pp 36-37. *Variedades*, 2 de setiembre de 1911.

476 Boletín Municipal, 1908, pp.3177-3180. LAOS, Cipriano. *La ciudad de los Virreyes. El libro peruano 1928-1929*. Lima, Patronato del Touring Club Peruano, 1929. p. 83. *Variedades*, 20-02-1909. BASADRE, T XVII, p 134. Desde 1929 el Municipal se llamó Manuel A. Segura, debido a que cedió su condición de "Municipal" al teatro Forero.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

era de 1412 espectadores: 20 palcos, seis rejas, 232 asientos, 360 butacas, 320 galerías, 500 asientos de cazuela. Tuvo, además, decoraciones de estilo rococó en tonos marfil y oro. Desde el punto de vista social fue un teatro frecuentado principalmente por las clases altas y medias[477]. Por tener el carácter de nacional u oficial se representaban espectáculos "cultos": el género operístico y sus variantes y el dramático "serio", géneros con los cuales se identificaban las clases altas y medias. No obstante, también se representaron zarzuelas, pero de conocidas compañías extranjeras. Su estreno fue catalogado por *Variedades* como *"*la última nota del progreso, de bienestar" que sacudió la ciudad de Lima. "...monumento hermoso, cómodo, de estructura moderna, alegre y limpio…"[478], sin embargo el mismo cronista señala algunos errores de dirección:

> El nuevo Teatro Municipal ni es bueno, ni tampoco es absolutamente malo: es simplemente un teatro incompleto, arquitectónica y artísticamente, carece por completo de elegancia, de esbeltez, es desnudo, es desmantelado y monótono. El arte decorativo monumental, sufre de olvido, no hallen su anfiteatro, ni en sus pasillos, corredores y en sus halles, una sola línea caprichosa, variada, armónica. Una sola araña, un solo braquete, no florea sus curvas en todo el edificio[479].

El teatro fue construido de manera apresurada, y no estaba totalmente terminado para el día de su inauguración, como se explica en otra nota de *Variedades*[480]. Estos motivos podrían explicar los comentarios no tan elogiosos del cronista.

Sería en realidad con el *Teatro Forero*, inaugurado en 1920, durante el inicio del Oncenio de Leguía, cuando Lima contaría con un verdadero teatro a la altura de las grandes urbes europeas.

---

[477] Pese al riesgo de generalizar, podemos ubicar en la clase media a la mediana y pequeña burguesía de empleados públicos y privados, la burocracia estatal (no altos cargos ni diplomáticos), pequeños y medianos comerciantes; y militares no vinculados a negocios o grandes fortunas. También los profesionales: médicos, abogados, ingenieros, maestros, dentistas, arquitectos y literatos-periodistas. La pequeña burguesía ocuparía la cazuela.

[478] *Variedades*, 20 de febrero de 1909.

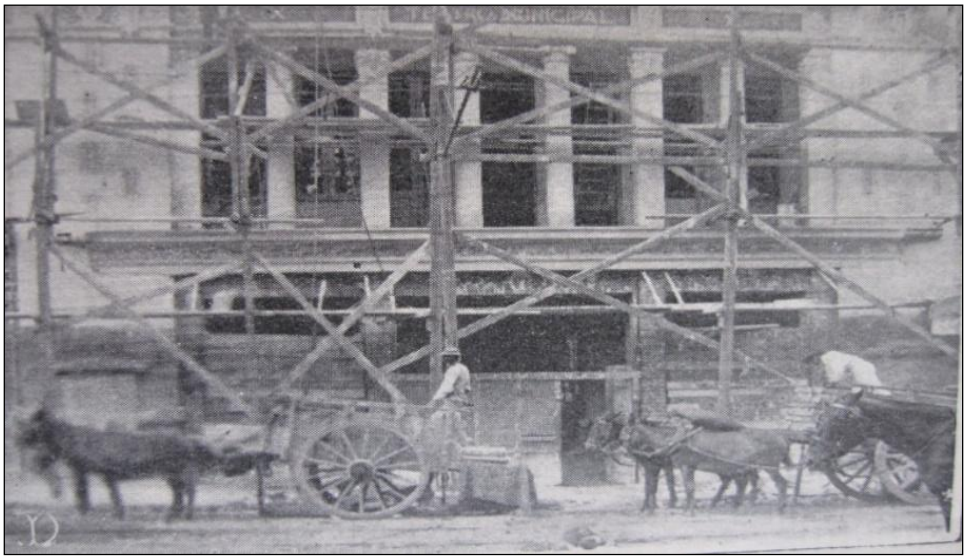
[479] Id.

[480] *Variedades*, 23 de febrero de 1909.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Imagen 1

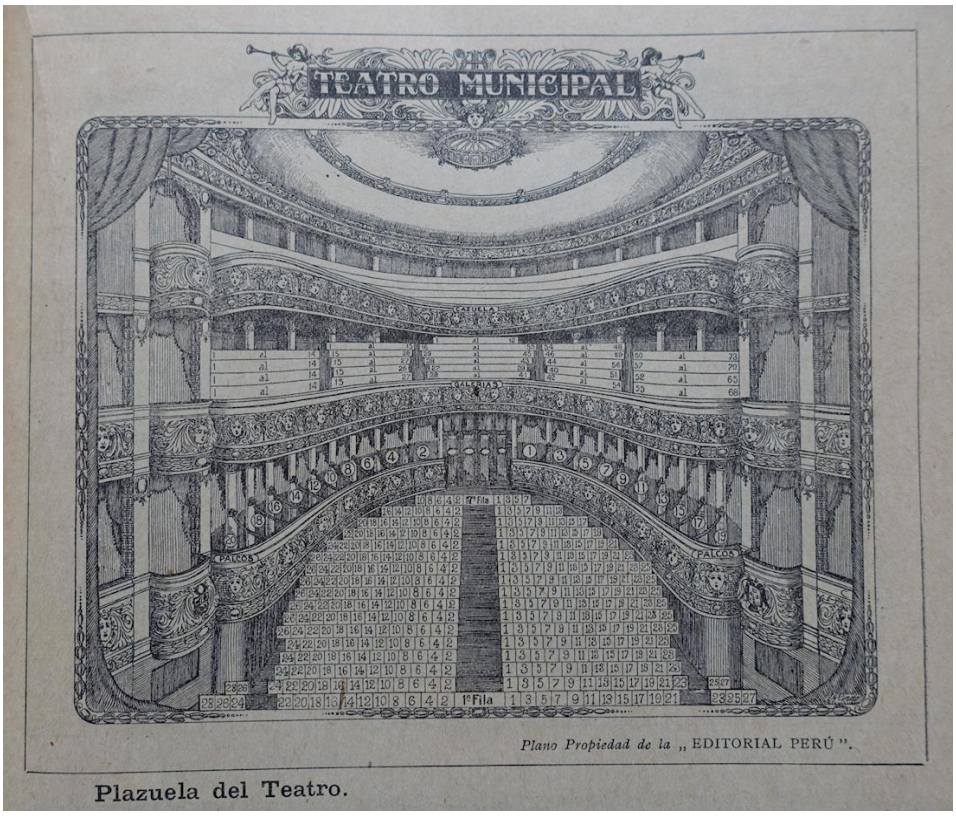
Construcción del Teatro Municipal



Variedades, 23 de enero de 1909

Imagen 2

Interior del Teatro Municipal



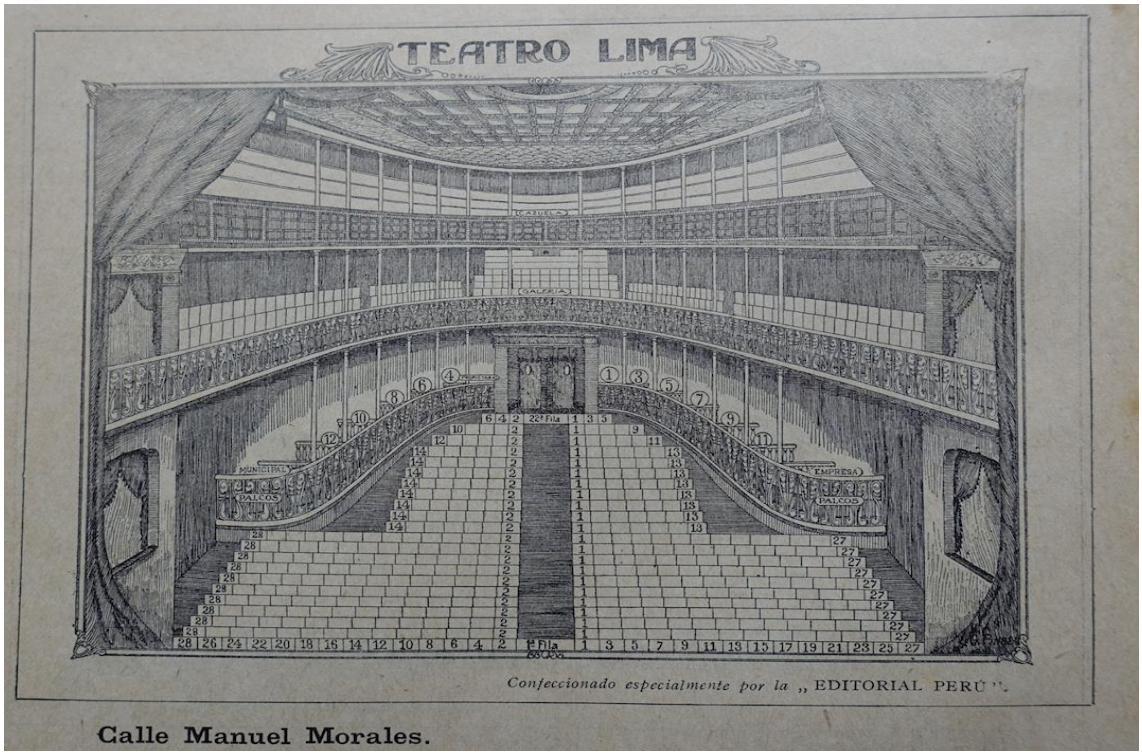
Del libro de Cipriano Laos *La ciudad de los Virreyes,* p.83.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

El **Teatro Lima** fue inaugurado en 1912, en el cuartel 3º de Barrios Altos, con la actuación de la diva María Barrientos, quien hacía su primera presentación en Lima[481]. Cerró al poco tiempo y reabrió en julio de 1914 como cinema teatro, con filmes importados de la empresa cinematográfica Gaumont[482]. Era un teatro para el género chico. Actuaron las compañías teatrales de Ricardo Calvo, de Enrique Borrás, Tórtola Valencia y Paquita Escribano, y la Revista Méndez; en 1928 pasó a la Empresa Teatro Lima del empresario español Venancio Rada, quien lo dedicó exclusivamente al cine[483]. Fue un teatro frecuentado sobre todo por las clases medias.

Imagen 3

Interior del Teatro Lima



Del libro de Cipriano Laos *La ciudad de los Virreyes*, pp. 80-98 ¿???

[481] LAOS. *Lima. La ciudad de los Virreyes*, p. 90.
[482] *La Prensa*, 24 de julio de 1914.
[483] LAOS, Ibid. p. 90.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

El **Teatro Mazzi**, ubicado en la Plaza Italia, fue edificado por el italiano Mazzi como teatro de barrio para el cuartel 2º de Barrios Altos, y en él se presentó una de las primeras compañías nacionales de zarzuela con "El cóndor pasa", en 1913[484]. Lugar popular, había sido inaugurado en 1911. Mazzi era considerado también de ideas anarquistas y de espíritu tan filantrópico que se solidarizaba con la causa de la clase obrera[485]. Con la muerte de Mazzi el mismo año 1911, el teatro recibió su nombre, ya que originalmente se llamó "Teatro Variedades"[486]. Durante gran parte de los años 20 estuvo a cargo de Santiago Basurco, luego fue arrendado al Alejandro Parró, quien posteriormente lo orientó al cine[487]. Era un teatro donde acudían personajes de la pequeña burguesía y las clases populares[488]. Actuaban sobre todo compañías nacionales.

Este teatro tuvo su origen en la Sociedad Auxilios Mutuos "16 amigos", cuando ocupaban un local de la beneficencia. Mazzi, anarquista y filántropo, presidente de la institución, destinó el salón de fondo para las actuaciones de la sociedad, y a las instituciones obreras de la capital.

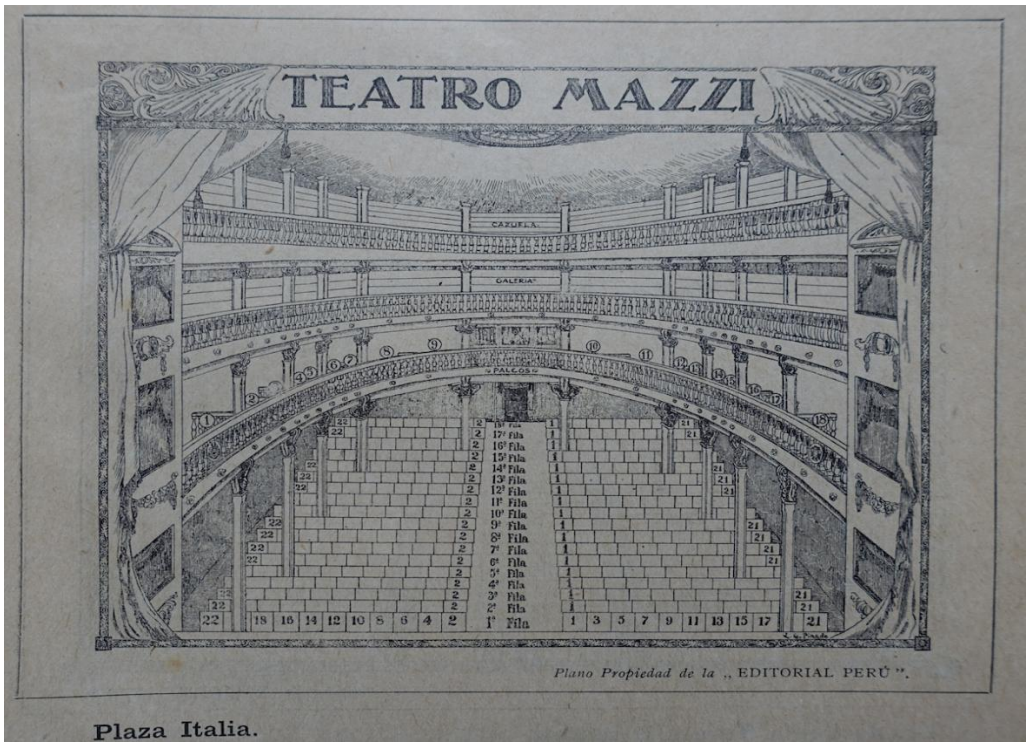
> Se colocaron bancas, se trabajó un estrado, galerías y el contrato con la beneficencia, y como el iniciador falleció, se acordó en su honor bautizar el local con el nombre de Mazzi. Nicanor Carmona fue el padrino, en su inauguración una empresa cinematográfica hacia proyecciones. El teatro es grande con capacidad, para un numeroso público y tiene todo género de comodidades. Se hacen proyecciones cinematográficas[489].

[484] Ibid, p. 91.
[485] *El Comercio,* mayo de 1915.
[486] *La Prensa*, 29 de mayo de 1915.
[487] *Variedades*, 21 de mayo de 1920; LAOS, p. 91.
[488] Por clases populares nos referimos a los obreros, artesanos, gente con empleos eventuales, ambulantes, etc. Por clase media baja a la pequeña burguesía: empleados públicos o privados con bajos sueldos.
[489] *Variedades*, 17 de febrero de 1912, p. 209.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Imagen 4

Interior del Teatro Mazzi



Del libro de Cipriano Laos L*a ciudad de los Virreyes*, p. 91.

El teatro Colón**,** conocido también como "la Bombonera de la Plaza San Martín", fue inaugurado en 1914 y estrenado con la compañía Fábregas[490]. Un cronista de *El Comercio* describe el teatro y su inauguración:

> Anoche, la sala del Colón presentaba un hermoso golpe de vista; totalmente ocupada, en todas sus diversas secciones: la sala es pequeña, pero elegante, su decorado es sencillo y artístico y su forma graciosa y alegre su aspecto. Y como la sala, es todo el teatro; su fachada se destaca en líneas suaves; sus escaleras amplias y el hall alto, cómodo y alegre con una hermosa vista sobre la plaza Zela. El arquitecto Sr. Claude Sahut, autor de la obra, puede considerarse satisfecho pues ha sacado de un terreno, en verdad reducido, un edificio elegante, que es un adorno de la capital…. El proscenio, aunque pequeño también, permite el desarrollo de las obras, en forma, como anoche, que no deja nada que desear.

[490] LAOS, Op.cit. p. 84.

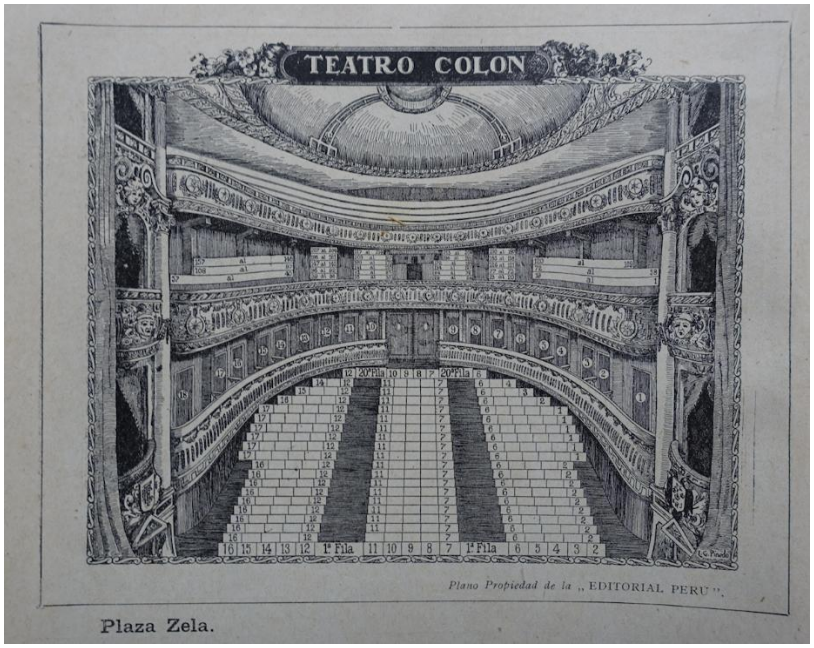
Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> Los asientos, elegantes también; así como los cortinajes y el decorado general, excepción hecha del telón de boca, que, sin embargo, se nos dijo, es provisional.
> La ventilación y la luz, irreprochables[491].

El día de inauguración asistió la sociedad elegante, "distinguidas familias"[492]. Hasta inicios de la década de 1920 fue el teatro preferido de compañías de comedias que no requerían escenarios grandes. Era un teatro que daba apoyo al elemento nacional. El público era de sectores medios altos. Fue propiedad de la Empresa de Teatros y Cinemas. Se combinaban dramas, comedias, operetas y espectáculos del género chico. Para 1920 estaba a cargo del conocido empresario Carlos Moreno, con la compañía de comedias y dramas policiales Romero-Fernández[493]. Cuando se inauguró la plaza San Martín, en 1921, el Colón pasó a formar parte del ambiente arquitectónico de la misma, y toda la década fue dedicado a funciones teatrales, hasta que el cine se impuso.

Imagen 5

Interior del teatro Colón



Del libro de Cipriano Laos *La ciudad de los Virreyes*, p. 84.

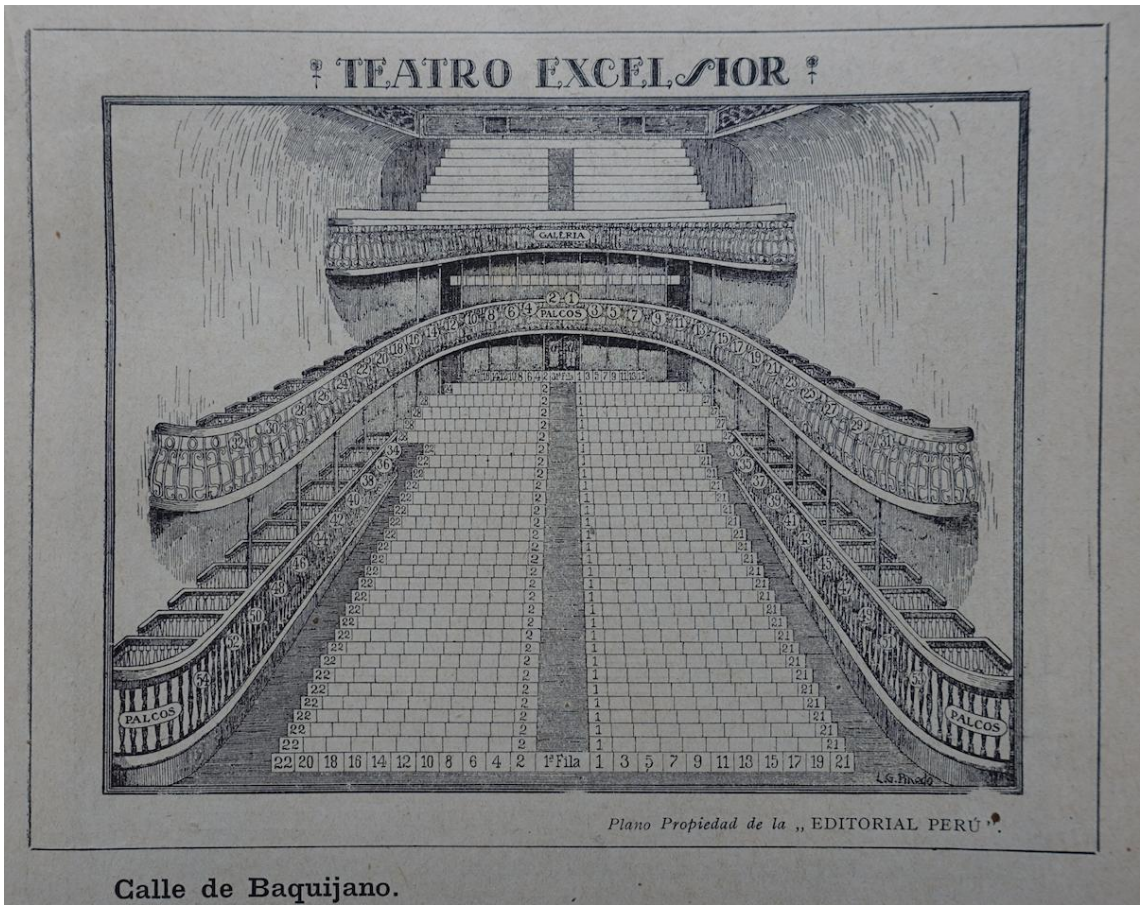
[491] *El Comercio*, 19 de enero de 1914.
[492] Ibíd.
[493] *La Prensa,* 1 de julio de 1920, LAOS, p. 84, *El Comercio*, 9 de diciembre de 1920. *Mundia*l, 21 de mayo de 1920.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

El ***Cinema Teatro Excélsior***, en la Calle Baquíjano, también propiedad de la Empresa de Teatros y Cinemas, se inauguró en 1914 con orquestas de "Damas Vienesas"[494], pero fue sobre todo una moderna sala de cine, la más amplia del país, con 800 localidades. Se usaba también para el concierto de gala de Fiestas Patrias, y recitales de poesía como el que presentó Luis Fernán Cisneros, coautor del libreto de la ópera *Ollanta* en 1920[495]. Su fama fue internacional, pero más como cine que como teatro. Era una sala de sectores medios altos.

Imagen 6

Interior del teatro Excélsior



Del libro de Cipriano Laos *La ciudad de los Virreyes*, p.85.

[494] *El Siglo XX*, T III de *El Comercio*. Lima, Plaza Janés/*El Comercio*, 2000, p 29.
[495] LAOS, p 85 y *El Comercio*, 10 de setiembre de 1920.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

También dentro del cinema teatro podemos señalar: al teatro **Campoamor** (1903) ubicado en el Jirón de la Unión en la calle de La Merced, con un aforo para 800 personas, y el **Victoria** (1912) ubicado en la antigua calle Orejuelas con un aforo de menos de 500 personas. Hubo cerca de veintiún salas menores que alternaban películas con obras teatrales del género chico y de variedades ubicadas en Barrios Altos, el Cercado (principalmente), La Victoria y el Rímac. La gran mayoría de ellas eran denominadas cineteatros[496]. Finalmente hay que señalar la existencia de un teatro chino ubicado en barrios altos en donde se representaban espectáculos dirigidos a la comunidad china.

La renovación y multiplicación de teatros se debió al proceso de modernización y al aumento de la población[497], y con ello la diversificación de espectáculos y público, que se impulsa a fines de la República Aristocrática e inicios del Oncenio de Leguía. Este fenómeno había comenzado ya en las capitales europeas desde 1860, cuando el teatro devino *"en una industria como cualquier otra"*, centro privilegiado de los espectáculos de las clases urbanas[498]. En Lima este fenómeno se dio de forma tardía. Otro aspecto a destacar es que no había una especificación clara del espectáculo, ni siquiera en el Teatro Municipal.

Es necesario aclarar que si bien el cine irrumpe en Lima a inicios del siglo XX y cobra fuerza durante el Oncenio de Leguía, no estaba en condiciones técnicas de competir con el teatro, este era aún el espectáculo central de los sectores altos y medios[499]. Las clases populares iban al teatro, pero a los de precio mas bajo, siendo el más destacado el Mazzi, mientras que el teatro histórico, considerado "culto", era representado en el Principal, el Municipal y el Colón.

---

496 VON BISCHOFFSHAUSEN. *Teatro popular en Lima*, pp 60-63.

497 En 1903 Lima contaba con 130 mil habitantes, en 1908 con 140 mil y en 1920 con 173 mil. PALMA, Edith. *Guía Azul de Lima*, CLP, Lima, 1940, p.57. Es en la "República Aristocrática" cuando se volvería a expandir la clase media y a desarrollarse el proletariado.

498 Al respecto, CHARLE. *Théâtres en capitales*.

499 En 1911 ya hay en Lima siete salas de cine. El teatro mantuvo su vigencia aún en 1920, año del reestreno de la ópera *Ollanta*. CARBONE, Giancarlo. *El cine en el Perú: 1897-1950. Testimonios.* Universidad de Lima, Lima, 1991, pp 28-29. Cantuarias opina que el cine provocó en 1929 una profunda crisis teatral. CANTUARIAS, *Teatro y sociedad*.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

10.2. El teatro histórico como expresión de la conciencia nacional

El periodo de la República Aristocrática es de gran desarrollo del teatro nacional. Se escribieron más de cuarenta cinco piezas nacionales y la mitad llegó a ser representada. Eso no significa que las piezas nacionales hayan sido mayoritarias a las extranjeras, pero es un número nada despreciable. Dentro del repertorio nacional, la gran mayoría fueron comedias costumbristas, aunque también hubo dramas. Este aumento estaría relacionado con el crecimiento poblacional de Lima, teatros y el aumento de los medios de prensa, que se vinculaban con el teatro y la literatura.

¿Cuál fue la situación del teatro histórico en aquel contexto de "renacimiento del teatro nacional"? A pesar del gran número de piezas escritas y representadas, el teatro histórico estaba en decadencia, por lo menos hasta el final de la República Aristocrática. Veamos las obras de teatro específicamente histórico:

Cuadro 15: Temática del teatro histórico en la República Aristocrática[500]

Obra	Autor	Tiempo histórico	Fecha de puesta en escena
Ollanta (ópera)	José María Valle Riestra, en música	Prehispánica: Tahuantinsuyo	1900
Las tapadas (comedia costumbrista)	Julio de la Paz y José Carlos Mariátegui	Colonia	1916
La Mariscala (drama)	José Carlos Mariátegui y Abraham Valdelomar	Inicios de la república.	¿1916?[501]
Ollantay, 1917 (drama quechua)	Anónimo escrito durante la colonia.	Prehispánica: Tahuantinsuyo	1917

Observamos que en todos estos años se representan cuatro piezas ambientadas en el pasado, pero solo consideramos a *Ollantay*, *Ollanta* y *La Mariscala* como teatro historico. En las dos primeras si bien Ollanta no es personaje histórico, en la mentalidad de la época

[500] Las fuentes son periódicos y revistas de la época como *La Crónica*, *El Comercio*, *Variedades*; BASADRE, T IX. SÁNCHEZ, *Historia de la literatura* peruana, T VI.

[501] No nos consta que fuera representada, aunque Ugarte Chamorro afirma que sí.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

se consideraba que sí, además hay un personaje histórico, el Inca Pachacútec. *La Mariscala* sí tiene personajes históricos, el mariscal Gamarra y su esposa Francisca Zubiaga. Pero en *Las Tapadas*, una comedia más que un drama, no hay ningún personaje histórico[502]. Ninguna de las piezas representadas fue un gran suceso ni captó el interés de la prensa. La falta de dramas históricos estaría vinculada a que había pasado de moda el romanticismo, además de a la ausencia de un proyecto nacional.

Lo que más llama la atención es una nueva temática en el teatro histórico: la época incaica. Nunca se había representado en Lima una obra con ese tema. ¿Por qué no ocurrió eso en Lima desde la fundación de la República en 1821 hasta 1900? Las razones son complejas: la falta de un proyecto cultural inclusivo, el desprecio de las elites a las expresiones indígenas, incluso estilizadas, y la identificación cultural de las elites con la herencia hispánica. Recordemos que en la independencia e inicios de la República, Mariano Melgar y Joaquín Olmedo señalaban el carácter unificado nacional de la identidad del Perú, imaginando una cultura hispánica e india sin conflicto, pero esa posibilidad se diluyó con el primer gobierno de Ramón Castilla, donde prevaleció el centralismo de las elites limeñas y la identidad hispánica. Se impuso así, desde la década de 1840, entre los intelectuales limeños, un concepto de nación excluyente:

> Ninguno avizoraba un proyecto nacional que incorporara a la vasta mayoría de ciudadanos del país y un territorio que fuera más allá de las murallas de Lima… e incluso los intelectuales como Atanasio Fuentes en 1858 argumentan que no hay bases históricas para considerar a los indios como parte de la nación moderna[503].

Al no avizorar un proyecto extensivo a las mayorías indígenas, el pasado inca quedaba excluido en la visión de las elites. Podemos especular también que el viejo recuerdo en las elites de la rebelión de Túpac Amaru y el nacionalismo inca no se terminaba de superar, pese a que en los inicios de la República las elites criollas tomaron y oficializaron

[502] Si bien se ambienta en el pasado, no tienen ningún personaje histórico, ni fue considerada por la crítica como histórica. Por ello no consideramos "Las tapadas" teatro histórico, pero por estar ambientada en el pasado, y al ser dicho género muy escaso, la señalamos. Chang indica que la obra fracasó, y que el público "no apreció su estreno y censuró la falsa sonoridad de los versos, la orquestación y la escenificación seudohistórica". CHANG, Eugenio. "La obra juvenil de José Carlos Mariategui" en *Revista de la Universidad Católica,* 11-12, Lima, 1982, p 218.

[503] POOLE, p 192.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

el discurso que originalmente fue de la aristocracia indígena, con lo cual neutralizaron el sentido político de las expresiones andinas[504].

Sin embargo, a pesar de esta apropiación, es curioso que no se presentara en Lima ninguna pieza teatral de tema incaico desde 1821 hasta 1900; si bien se plantea el problema de la nación entre los intelectuales, y con ello, el considerar a los indígenas parte de la nación, dicho discurso era muy débil, y no calaba en las elites. Por lo tanto, era muy difícil que la mayoría de dichos grupos consideren aún al pasado inca "puramente indígena" como parte representativa de la nación y a los indígenas como conciudadanos.

La revaloración de lo incaico está relacionada con el desarrollo de la conciencia nacional entre algunos intelectuales en Lima, y los debates sobre el tema que se inician tras la guerra de 1879, pero que en realidad recién empiezan a calar en la década de 1910, con el indigenismo. Nos atreveríamos a decir que también debido al ambiente democrático receptivo a ese discurso con el gobierno de Guillermo Billinghurst y la revalorización de la música andina con *El Cóndor Pasa* de Alomía Robles. Esto implicaba considerar al Tahuantinsuyo como punto importante de la identidad histórica, revindicando un momento histórico glorioso que contrastaba con el presente donde aún estaba latente las heridas de la derrota militar.

Sin embargo, eran figuras aisladas que revaloraban lo indígena frente al grueso de las elites aún reacias: ello se vio en el estreno de la primera pieza histórica de este periodo, la ópera *Ollanta* estrenada en 1900. En ella se presentaba por primera vez el pasado inca, estilizado a través de la ópera, pero no tuvo impacto en la sociedad limeña, ni siquiera por curiosidad ante un tema novedoso. La poca recepción mostró que ni las clases altas ni medias estaban dispuestas a identificarse ni siquiera con la parte más idílica del pasado indígena.

Es recién a fines de la República Aristocrática cuando habrá receptividad a ese discurso. Esto se pudo apreciar en la puesta en escena de los dramas quechuas históricos

[504] MÉNDEZ, Cecilia. *Incas sí, indios no: Apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú*, IEP, Lima, 1997, pp 31-32. La autora señala que hubo un discurso incaísta en la aristocracia indígena, pero tras la rebelión de Túpac Amaru se prohibió toda manifestación de ese tipo; fueron los criollos los encargados de reproducir el pasado inca, también en la República, a partir de la abolición de los curacazgos por Bolívar en 1825, que anuló a la nobleza inca, y reforzó el carácter criollo o mestizo de toda la retórica inca posterior, al lado de una valoración despreciativa del indio. Esta situación, aparentemente contradictoria, tuvo sin embargo lógica.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

representados por una compañía Cusqueña que llegó a Lima en 1917 y que puso en escena el drama quechua *Ollantay*[505]. Debido a la importancia de estos dos casos como expresión de la atmósfera nacional identitaria y cultural, nos vamos a detener en ellos, aunque primero vamos a describir las otras piezas históricas, *Las Tapadas* y *La Mariscala*, que sin embargo no tuvieron gran trascendencia.

La primera era una pieza de Julio Baudin y José Carlos Mariátegui, jóvenes intelectuales radicados en Lima[506]. Se representó el 12 de enero de 1916, no tenía personajes históricos, pero está ambientada en el periodo colonial; es una comedia de costumbres con trama amoroso de influencia hispánica que describe una época caballeresca con una sutil crítica a la dominación española. Se cataloga a los criollos de gente leal y a los españoles de lo opuesto: Ramiro de Mendoza es un criollo de grandes cualidades. Otro aspecto importante es que, por primera vez, hay personajes negros y tienen diálogos.

La segunda fue escrita también por Mariátegui, con Abraham Valdelomar[507], intelectual provinciano de clase media radicado en Lima, y muy interesado en la historia; ya había escrito una biografía de Francisca Zubiaga, esposa del caudillo Agustín Gamarra y mujer dominante. La obra teatral resultante quizá no agradó por mostrar a una mujer de ese tipo en una época tradicional, estamental y sexista. Valdelomar la consideraba una mujer nacida para grandes destinos, una "de las más completas figuras de nuestra incipiente nacionalidad"[508].

Sería a fines de la República Aristocrática que se representaron con éxito piezas históricas y sobre todo ambientadas en el pasado inca, como *Ollantay.* Este teatro incaico formó parte del fenómeno dramático quechua desarrollado en el Cusco y el sur del país vinculado al incaismo y al indigenismo[509]. En Lima, el Teatro quechua fue representado

[505] También se presentaron los dramas incaicos *Sumaqt'ika* y *Utqha Mayta*, pero solo *Ollantay* encajaría dentro de lo que consideramos como teatro histórico.
[506] *Las Tapadas. Poema colonial en un acto y en cuatro cuadros en prosa y en verso original de Julio de la Paz y Juan Croniqueur*. Música de Reynaldo La Rosa, Lima, 1915. Serie III, N° 32 del Servicio de publicaciones del teatro universitario de San Marcos, Lima, 1975.
[507] No hemos podido comprobar su representación, pero es probable que se haya hecho. Dado que no existen testimonios, es posible que no haya tenido éxito.
[508] VALDELOMAR, Abraham. *La Mariscala. Biografía novelada de Doña de Francisca Zubiaga de Gamarra*. Extractos en el diario El Tiempo, 4 de setiembre de 1916, p 3.
[509] Por incaísmo nos referimos al fenómeno de exaltación del pasado incaico y revalorización de los indígenas y su pasado a través del Tahuantinsuyo. El indigenismo toma parte del incaísmo, pero no

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

por la "Compañía Dramática Incaica Cuzco", recibida con entusiasmo por las elites intelectuales progresistas, incluido el ala moderna del civilismo y los sectores medios; hubo apoyo de la Municipalidad, y de cierta manera del Ejecutivo, pero no tuvo recepción en todo el sector de la oligarquía. Sin embargo, no fue un teatro hecho por las propias elites limeñas o residentes en Lima. Solo a inicios del Oncenio se presentaría un teatro histórico de tema inca hecha por la elite limeña.

La guerra fue otro tema histórico que se mostró en escena en el interior del país, pero no en Lima, donde no se quería revivir las heridas, y por el contrario se quería evitar toda manifestación antichilena; una actitud arrastrada desde el periodo de la Reconstrucción Nacional. Por ello, no hubo ninguna representación histórica sobre la guerra, solo la *Elegía para los héroes de la Guerra del Pacífico* que no era una obra teatral, y que tampoco tuvo éxito, pese al clima de tensión que se vivía en aquellos años por "las provincias cautivas". Solo al interior del país se representó, hasta donde hemos podido registrar, en 1914 la pieza *El héroe de Huamachuco*, en la ciudad del mismo nombre, en honor a Leoncio Prado, y tuvo éxito. Esta representación respondió a la exaltación regional al reivindicar a un héroe propio y así reclamar su rol en la defensa de la patria.

Por otro lado, en Tacna, en ese entonces aún en poder de Chile, Gerardo Vargas escribió en 1910 *El Juramento de los héroes*, de la cual no hay constancia de que se haya representado ni en Tacna (por obvias razones) ni en Lima.

Los temas coloniales y de la Conquista fueron escritos, pero no puestos en escena. Federico Flores-Galindo editó en 1905 *La mancha de Sangre o la conquista del Perú*, que recién fue representada a inicios del Oncenio de Leguía. Lo mismo pasó con *Los conquistadores* de José Santos Chocano, representada no en Lima sino en Madrid en 1908 ¿Por qué no se representaban estas obras bien escritas? Por la falta de profesionalismo de las compañías en aquel entonces, que no podían preparar un tema que no fuera de su clásico repertorio; además aquellos temas, en boga en el siglo XIX, demandaban vestuario, parafernalia y textos largos. Es posible que haya influenciado el debate sobre el problema nacional entre los intelectuales, donde lo hispánico era atacado, y lo indígena no era aún aceptado. Los intelectuales y artistas nacionalistas como Valle Riestra y

revaloriza solo el pasado incaico. Esto existió en el interior del país a fines de la República Aristocrática: en 1918 en Huaraz se representó *Huayracc Coyur*, de Miguel Eduardo Vega.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Blume, no consideraban la conquista y la colonia como periodos de afirmación nacional. Pero sí el pasado incaico, por lo que recién en el Oncenio de Leguía se incluyó temas incaicos, de la conquista y coloniales.

En Lima, algunos compositores e intelectuales nacionalistas como Valle Riestra vieron en el pasado incaico una expresión de afirmación nacional, tras la Guerra, y esperaron de manera utópica que la elite peruana aceptara un discurso nacionalista de inclusión del indio en la herencia histórica. Incluso el empresario italiano de la compañía Italiana Lombardi accedió a la petición de Valle Riestra de representar *Ollanta* por primera vez porque le parecería que sería un éxito, debido a que en el extranjero se valoraba el pasado indígena de los pueblos, así sea por mero exotismo.

Así también pensó otro extranjero, Ernst Middendorf, en cuya obra manifiesta que se podrían hacer para el teatro obras inspiradas en el pasado inca[510]. Sin embargo, en las elites, a excepción de Valle Riestra y Blume, en aquellos años, a nadie se le ocurría hacer una obra inspirada en el pasado inca y representarla en los teatros limeños, algo normal para a un extranjero.

Las elites limeñas no estaban preparadas para un pasado incaico representativo de lo nacional. Pasadas dos décadas, y solo cuando el indigenismo cobraba carácter nacional asumido incluso por sectores civilistas, las compañías quechuas que actuaban exitosamente en Cusco deciden hacer por primera vez una gira por Lima, con cierto éxito, mostrando por primera vez el pasado incaico ante un curioso publico limeño. Del caso de la ópera *Ollantay* en 1900 y del drama quechua cusqueño en 1917 nos vamos a ocupar en las siguientes líneas. Su interés radica en que nos sirven para contrastar la evolución de la conciencia nacional o idea de nación entre las elites con ambos casos.

10.3. El modesto estreno de la ópera *Ollanta* y el limitado desarrollo de la conciencia nacional en la Lima del 900

Fue con el estreno de la ópera *Ollanta* en 1900 en que por primera vez se presentaba al público limeño una obra histórica ambientada exclusivamente en el pasado incaico. Hasta

[510] MIDDENDORF, Ernst. *Perú, I.* Traducción de Federico More. Lima, UNMSM, 1973, pp 423-425. Francés, médico de profesión, residente en el Perú desde 1868, escribe en 1886.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

ese momento dicho tema se enlazaba con lo hispánico en el periodo de la conquista. *Ollanta* significó una revaloración del pasado inca como afirmación nacional, por un sector progresista al cual pertenecía su compositor, el maestro Valle Riestra; y el libretista, el escritor, poeta y periodista limeño Federico Blume. Sin embargo, esto no fue compartido por las elites, lo cual se evidenció en la respuesta del público a las presentaciones de la ópera.

El libreto fue hecho por Blume durante la ocupación chilena. Fue una versión libre que tomó como base del drama quechua colonial, en la traducción de Constantino Carrasco[511]. Estaba dividida en cuatro actos. Esta simplificación y versión libre respondió en primer lugar al criterio artístico de adaptación del drama a la ópera, tal como se desprende de un comentario días antes del estreno de 1900:

> El argumento de esta obra se halla basado sobre una tradición incaica que dio tema para el drama quechua "Ollantay". Basándose en la traducción de Constantino Carrasco, poetizando el drama incaico y conservando sólo la esencia del argumento, Blume ha escrito el drama lírico "Ollanta", adaptándolo a las necesidades del compositor[512].

La parte literaria estaba, pues, dividida en tres actos (Palacio del Inca, Templo del Sol y Ollantaytambo) y cinco cuadros[513]. Como el drama colonial era además muy complejo para una versión operística, por los coros y diálogos, se sacrificó casi todo el contenido y quedó muy poco de la estructura quechua colonial. Esa adaptación por lo tanto hizo imposible mantener la integridad original.

Tanto la composición de la música a cargo de Valle Riestra como el libreto de Blume fueron hechos durante sus años juveniles en la coyuntura de la ocupación chilena, convirtiendo el argumento colonial en tema de afirmación nacional:

---

[511] *El Comercio*, 27 de diciembre de 1900. Ver también MILLA BATRES. *Enciclopedia Biográfica e histórica del Perú. Siglos XIX y XX.* Lima, Milla Batres, 1994, pp 105 y 156. El cronista de espectáculos Pedro López Aliaga (alias "Sinfonicus") señaló en *El Ateneo* que fue hecho por el Blume adolescente y no por el Blume de 1900, poeta "en la madurez de su talento", por lo que se trataba del libreto hecho en 1883.
[512] *El Comercio,* 26 y 27 de diciembre de 1900.
[513] Dichos actos y cuadros fueron también incluidos en el reestreno de 1920.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> En la época de la ocupación chilena, se dedicó con toda el alma al estudio del folklore, soñando componer una ópera incaica. Fue fruto de ese noble anhelo y arduo esfuerzo su aplaudido drama Ollanta cuyo libreto corrió a cargo de Federico Blume[514].

Tenemos así que la revaloración del pasado inca en el arte teatral surgió como una reacción nacionalista frente a la derrota en la guerra.

Basadre señala que esta ópera ya había sido cantada como romanza por el Tenor Sormani en marzo de 1883[515], de lo cual no hay mayor información. Blume era integrante del Círculo literario de González Prada, de beligerante antichilenismo. En su juventud, Valle Riestra y Blume lucharon contra la invasión chilena, lo que explica su nacionalismo, por lo que ambos convierten la ópera en símbolo peruanista en ese contexto[516]. La ópera, conservando el libreto de Blume, se estrenó en 1900.

Sin embargo, es necesario hablar del drama quechua colonial original, a partir del texto de Calvo Pérez, uno de los más completos y recientes, para ver las profundas diferencias con el texto de la ópera en el estreno en 1900 y en el reestreno en 1920, que veremos en la IV parte de la tesis.

La versión quechua colonial más fidedigna de la cual existe edición, es la de 1958 transcrita directamente por Julio Gutiérrez a partir del Códice de Santo Domingo atribuido a Antonio Valdez[517]. Está escrita en tres Jornadas o Actos.

En la Jornada Primera, de nueve escenas, el general Ollanta dice a su criado Piqui Chaqui amar a la "Ynfanta" Cusi Coyllor, hija del propio Ynga Pachacuti, pero es al sacerdote Guillca Uma al que reconoce que ha tenido encuentros secretos con ella, fruto de los

---

[514] *Mundial*, 30 de enero de 1929.

[515] BASADRE, T IX.

[516] Esta afirmación nacionalista no tuvo ningún vínculo con las representaciones de *Ollantay* en el Cusco. Esto demuestra la mentalidad avanzada de Blume y Valle Riestra, que compartían en Lima solo un puñado de intelectuales como González Prada. Sobre la representación del drama quechua *Ollantay* en Cusco, ITIER. *Tomo II*, p, 21.

[517] Edición bilingüe que hizo el Primer Festival del Libro Cuzqueño en 1958, su título conserva los términos originales. *Ollantay. Comedea trageca de Ollantay en título. Los rigor de un Padre y generocidad de un Rey (sic),* Cusco, 1958. Es la edición que hemos utilizado. Pero, a su vez, la comparamos con el estudio crítico de Julio Calvo. Hay que señalar que en esta tesis no referimos el tema de la paternidad del drama quechua *Ollantay*. Al respecto, CALVO, Julio. *Ollantay. Análisis crítico, reconstrucción y traducción. Edición crítica de la Obra Anónima Quechua,* CERA, Cusco, 1998.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

cuales nacerá la niña Yma Suma. En un conmovedor momento el propio Ynga le canta una canción a su hija para alegrarla, pero ella no le confiesa su pena de amor, y Pachacuti se reúne con sus generales Ollanta y Romi Ñahui. En una larga exhortación a solas, Ollanta le pide la mano de Coyllor, pero el Ynga lo rechaza y Ollanta ofendido se declara en rebeldía. Piqui chaqui le dice a Ollanta que Cusi Coyllor ha desaparecido.

La jornada Segunda, con 10 escenas, muestra al Ynga ordenando a Romi Ñahui buscar al rebelde Ollanta, quien huye a su fortaleza apoyado por su general Orcco Hurancca y su ejército de Antesuyos, que ha nombrado a Ollanta "Inca insurgente". En el Cusco, la niña Yma Suma se queja de su encierro, donde resiste por años a la vez que Piqui Chaqui, que no ha acompañado a Ollanta, se encuentra con Romi Ñahui, quien le dice que ha muerto Pachacuti y ya es Inca el joven Túpac Yupanqui, "Rey último".

En la Jornada Tercera, de ocho escenas, se produce el emotivo encuentro entre la prisionera Cusi Coyllor y su hija Yma Suma, gracias a la complicidad de Pitu Salla. Y Túpac Yupanqui es informado que los rebeldes ya han sido derrotados (sin que se explique cómo), y que todos los jefes rebeldes están prisioneros, pero a todos perdona en radical medida de magnanimidad; incluso a Ollanta, ordenando su casamiento con Cusi Coyllor, quien ha estado prisionera estos diez años, y prohijando a Yma Suma.

Esta obra colonial es, como vemos, un denso drama donde los personajes incaicos viven una prolongada historia, sólo en parte amorosa, y donde *la trama amorosa es la secundaria y la histórico-política la primaria*[518], y el tema dramático central es el del poder, buscando trasmitir a través de la obra la sumisión a los poderes establecidos[519]. En el plano artístico, es "una tragicomedia de capa y espada de poco enredo con gran influencia del siglo de Oro español, sintiéndose la presencia de Calderón de la Barca y de otros autores barrocos españoles"[520].

Esta versión quechua sería la utilizada por las compañías cuzqueñas que visitaron Lima en 1917 y 1920 que trataremos más adelante, pero no sería como veremos la utilizada para el estreno de la ópera en 1900.

[518] CALVO, *Ollantay,* p 135.
[519] CALVO, Id., p 159.
[520] Ibíd., pp 133 y 36.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

El libreto hecho por Blume durante la ocupación chilena fue utilizado para el estreno de 1900. Fue una versión libre que tomó como base el drama colonial. Esta simplificación y versión libre respondió al criterio artístico de adaptación del drama a la ópera. Y como el drama colonial era además muy complejo para una versión operística, por los coros y diálogos, se tuvo que simplificar.

Cuando Valle Riestra volvió a Lima después de un viaje a Europa, al hallarse viudo y con estrechez económica, coincidió con el paso por Lima de la compañía de ópera del empresario Emmanuel, quien al escuchar la música de su *Ollanta* resolvió representarla. Sin apoyo oficial, y con muchas dificultades al no saber los cantantes el español, la ópera fue estrenada con libreto exclusivo de Federico Blume el 26 de diciembre de 1900, en el Teatro Principal a cargo de la compañía lírica italiana Lombardi; estreno muy influido por el estilo operístico italiano[521].

El papel del Inca lo hizo Italo Picchi, de Cusi Coyllur Maria Peri, de la gran sacerdotisa Mama Illa la Diva Carnevalini, de *Ollanta* Luis Bovero y de Rumiñahui el señor Vinci. El estreno fue anunciado como "gran función extraordinaria" y con precios fuera de abono: Palcos 30 soles, galerías 3 y 2 soles, butacas con entrada 3 soles; vendidos desde el 16 de diciembre de 1900 en la sombrerería Crevani de la calle Mercaderes[522]. Para ser un estreno los precios fueron cómodos, probablemente por el deseo de la compañía de buscar el lleno de la sala frente al riesgo de una obra nacional cuyo éxito no estaba garantizado; por ello no hubo abono, cosa común en otras temporadas de ópera.

Los diarios anunciaron la ópera desde quince días antes del estreno, y uno de los más entusiastas fue *El Comercio* que auguró éxito tras asistir sus cronistas a un ensayo; incluso se anunció que el empresario hizo arreglos con Valle Riestra para representar la obra en el extranjero: "El empresario señor Lombardi ha hecho un arreglo con el compositor señor Valle Riestra para dar la obra en su gira y además representarla en Italia en el trascurso del año próximo"[523].

Los palcos se agotaron, lo cual auguraba una exitosa presentación, tal como menciona un cronista de *El Comercio*: "es de suponer que habrá un lleno completo, pues no hay un

[521] *El Comercio,* 27 de diciembre de 1900. Ver también MILLA BATRES, *Enciclopedia,* p 106.
[522] *El Comercio*, 13 de diciembre de 1900.
[523] *El Comercio,* 26 de diciembre de 1900.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

solo palco, habiendo gran demanda"[524].Durante el estreno hubo público numeroso: "Nuestra mejor sociedad llenaba completamente el teatro"[525], y algunos diarios hablaron tibiamente de "éxito": "Todos los artistas han contribuido al éxito de la obra, teniendo que vencer las dificultades de cantar en castellano. Esperamos la repetición... el público aplaudió..."[526]. No obstante, a pesar de estos comentarios, Valle Riestra obtuvo una decepción. Según Basadre las presentaciones llegaron apenas a cuatro[527], y con un frío recibimiento[528]. Las críticas fueron muy contradictorias, y en todas se señalaba el mérito de Valle Riestra, pero también las fuertes limitaciones:

> Los vestidos tampoco han llevado sello algunos de verdad... ninguno es fiel a la tradición... el decorado e indumentaria han dejado mucho que desear... Además, cosa singular las piernas de todos los personajes en "Ollanta", han resultado de color muy diverso a la cara; y las manos y los brazos ¡muy distintos al de la cara y las piernas! Según Lombardi los indios de Pachacútec poseían tres colores en el cuerpo…en cuanto al decorado e indumentaria, "Ollanta" ha dejado mucho que desear...el empleo del veneno sea dicho con el perdón del libretista, tampoco está justificado. La interpretación no ha sido del todo correcta. Sea por cantar en castellano, o por disponer de muy poco tiempo de ensayo... la ópera ha estado muy mal cantada por todos. La orquesta se ha manifestado deficiente. En conclusión... resta sólo felicitar al maestro por el magnífico éxito de su ópera, que es la primera que ha sido escrita por un peruano[529].

En la revista mensual *El Ateneo*, dirigida por Javier Prado, el cronista de espectáculos López Aliaga "Sinfónicus", en extenso artículo sobre la ópera *Ollanta*, la calificó de "*...producción mediana, tal vez que numerosas partes bellas alternan con otras de mérito dudoso" [530]*. Criticó el libreto de Blume:

---

[524] *El Comercio,* 25 de diciembre de 1900.
[525] *El Tiempo*, 27 de diciembre de 1900.
[526] *El Comercio*, 27 de diciembre de 1900.
[527] BASADRE, T IX.
[528] Un comentario en *La Prensa* del 19 de setiembre de 1920, antes del reestreno, narra las peripecias de Valle Riestra en 1900, y la "frialdad del público". "Sinfónicus" el 12 de enero de 1901 menciona: *"...no me ha sorprendido de manera alguna la apatía e indiferencia glacial con que ha sido acogida en Lima la obra de Valle Riestra".*
[529] *El Tiempo*, 31 de diciembre de 1900.
[530] LÓPEZ ALIAGA, Pedro. "Ollanta (primera ópera peruana)". En: *El Ateneo*, III, nº 18, diciembre de 1900. pp 590-595.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> Asaz defectuoso y antimusical... se trata del primer libreto de un adolescente, y que nadie pues extrañará que contenga tantos y tamaños errores, los cuales en nada amenguan desde luego, el mérito de otras producciones del poeta hechas en la madurez de su talento, y que he sido yo el primero en admirar[531].

La música de Valle Riestra fue también objeto de crítica:

> Predomina un tinte melancólico, poco enérgico y monótono… no tiene unidad ni estilo ni unidad de procedimientos en la factura. Hay recitados a la italiana... convencional y anticuada forma... declamación novísima que se da de bofetadas con los recitados aludidos... resulta un todo heterogéneo en la esencia del estilo y en la forma o factura de la composición, que hace desmerecer en conjunto el valor artístico de la partitura de Valle-Riestra[532].

El cronista sigue con su crítica detallando escenas y diálogos, resaltando solo pocas virtudes a la ópera como la introducción del acto segundo que

> es un bello trozo orquestal hecho con modernísima factura y que ofrece variedad de color en los instrumentos, a la vez que comentario justo en las escenas que se suceden en este acto... el tercer acto... es quizás el mejor de la obra[533].

En medio del lapidario ataque justifica las deficiencias y trata de mantener en su crítica el respeto hacia Valle Riestra:

> El estudio de "Ollanta" denuncia a un músico que se halla perfectamente al corriente de todo el tecnicismo necesario, y que es poseedor de sentimental vena melódica, aunque un tanto monótona quizás...**a pesar del desdén y de la indiferencia de los peruanos por "Ollanta"**, esta obra representa un esfuerzo gigantesco, si se tiene en cuenta el medio en que ha sido escrita; y que con pequeño o ningún auditorio, con público o sin él, Valle Riestra ha triunfado, pudiendo ocupar su ópera preferente lugar en el repertorio de la música hispanoamericana[534].

Como se señala, hubo rechazo, pese al tema y al lleno de la noche del estreno: la primera puesta en escena tuvo público, pero las siguientes presentaciones fueron poco

[531] LÓPEZ ALIAGA, Id, p 593.
[532]LÓPEZ ALIAGA, p 591.
[533] Id., p 594.
[534] *El Ateneo*. p. 595. Resaltado nuestro.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

concurridas. Este estreno no tuvo ningún apoyo del Estado, lo que se expresó además en que el presidente del país, Eduardo López de Romaña, *barón* del azúcar, no asistió ni envió un edecán[535]. ¿A qué se debió esta apatía? La respuesta se encuentra en el contexto político y cultural de ese momento, al margen de las deficiencias artísticas de la obra: El contexto político y cultural no encajaba con el tema incaico, y para Basadre el fracaso se debió a deficiencias líricas y literarias, y a la poca maduración de una conciencia nacional[536].

Efectivamente, no existió un ambiente receptivo para ese tema, no pudiéndose hablar de conciencia nacional con gobiernos carentes de proyectos integradores; y cuando el civilismo había ya abandonado su apertura inicial y se había tornado restrictivo y conservador, con la presencia de una oligarquía dominante y excluyente. Revisando los comentarios de la prensa de 1900 sobre el estreno de *Ollanta*, en ninguna se señala al pasado inca como parte de la nación, ni palabras como *raza*, *autóctono*, *nacionalismo* o *identidad nacional*. Vista la coyuntura en la cual se estrenó *Ollanta*, dicha ópera no era del interés del oficialismo ni del público, como sí lo fue veinte años después en una coyuntura diferente, en 1920, siendo la ópera más exitosa de la historia en el Perú.

10.4. Las compañías cusqueñas de drama quechua en Lima

A fines de febrero de 1917 llegó a Lima la Compañía Cuzqueña Dramática incaica *Cuzco*, dirigida por Luis Ochoa, tras una exitosa gira por el sur del país y por Bolivia. Traída por empresarios arequipeños, esta compañía era expresión del fenómeno del incaísmo e indigenismo ya presente en el sur del país[537]. Dichas representaciones significaron la vuelta a Lima, tras diecisiete años, de obras con tema incaico. No obstante, estas obras se diferenciaban de la ópera *Ollanta* en que eran representadas en quechua, idioma no hablado en Lima.

---

[535] *La Prensa,* 22 de Setiembre de 1920.

[536] BASADRE, T IX.

[537] En nuestra opinión, la llegada de esta compañía (y las que vendrían en la década del veinte) se vinculó a dos fenómenos no excluyentes, el indigenismo y el incaísmo. El primero es una corriente intelectual urbana del sur andino que buscaba revalorar lo indígena y criticaba la situación del indio. Incaísmo es el conjunto de ideas que buscó recordar e idealizar a los incas. TAMAYO HERRERA, José. *Historia del indigenismo cusqueño, siglos XVI-XX*. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1980.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

El teatro quechua incaico era parte de un fenómeno cuyos orígenes se encuentran en Cusco del periodo de la guerra, cuando Lima estaba ocupada por las tropas chilenas. En ese contexto Justo Zenón Ochoa, abogado urubambino, rector de la Universidad del Cuzco, organizó las primeras representaciones del drama *Ollantay* en el teatro San Juan de Dios, para exaltar la patria con un tema incaico entendido como peruano[538]. Con ello convierte el tiempo incaico en tema nacionalista. Luego se representarían, conforme avanzaría el siglo XIX, otras piezas como *Yawarwaqaq* y *Waskar*, ambas del teatro histórico quechua incaico. Sin embargo, recién se hace masivo en el interior del país a partir de 1913, llegando a Lima entre 1917 y 1920[539].

Aquello significaba la vuelta de una tradición dramática, lingüística, coreográfica y musical autóctona interrumpida hacía siglos. En Cusco este tipo de teatro fue utilizado por las elites quechuahablantes para legitimar sus aspiraciones regionalistas frente a las elites limeñas dueñas del poder político. Los factores que favorecieron este fenómeno fueron la Reforma Universitaria de 1909 y el contexto político: muchas elites provincianas que habían apoyado al Partido civil, se desilusionaron cuando éste se convirtió en un club cerrado de grandes terratenientes costeños[540].

Las clases altas burguesas rurales y profesionales del Cusco que tenían vínculos débiles con los gamonales o grandes terratenientes locales, reprochaban el olvido de la capital, el desinterés general y la mala distribución del ingreso nacional, convirtiendo así al descentralismo en la principal bandera reivindicativa no solo del Cusco sino de todo el sur andino[541]. El incremento del arte dramático quechua se acentuó además con las tensiones políticas de 1913 y el colapso final de la República Aristocrática: aquél teatro quechua revindicaba la hegemonía cultural de las elites cusqueñas sobre una Lima "extranjerizante"[542].

---

[538] ITIER, tomo *II*, p. 21. Itier obtiene los datos del nieto de Justo Zenón Ochoa.

[539] ITIER, Id. Hubo en el Cusco entre 1913 y 1920 gran actividad dramática quechua, siendo 1918 y 1920 los años de mayor actividad. En Lima la primera vez que se presentó el teatro quechua fue en 1917 con la compañía de Luis Ochoa en el Teatro Municipal, con éxito y apoyo de los sectores progresistas. ITIER, Id., pp 49-51. Dicha compañía volvería en 1920, no con el gran éxito que alcanzó en el Cusco, a pesar de algunos comentarios elogiosos de la prensa.

[540] ITIER, II. p. 45.

[541] VALCÁRCEL, Luis, *Memorias*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1980, p.161. ITIER, Id.

[542] ITIER, Ibíd.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

La compañía cusqueña dramática incaica "Cuzco" llegó a Lima y debuta en el teatro Municipal el 27 de febrero de 1917 con el drama quechua *Ollantay*, la única pieza histórica. En el mismo teatro ponen en escena el 28 *de febrero Sumaqt´ika*. El 1 de marzo *Utqha Mayta* y *Ollantay* los días 3 y 6 de marzo. ¿Hasta qué punto fue exitosa esta compañía?

¿Caló su discurso en la sociedad limeña? Aparentemenete, pero al revisar la prensa de la época, podemos afirmar que el discurso indigenista no fue tan efectivo, como en Cusco, el sur del País y La Paz[543].

Veamos al respecto su debut en el Municipal. El diario civilista *El Comercio,* propiedad de la aristocrática familia Miró Quesada habla de "significativo éxito", que no es lo mismo que debut apoteósico. En ningún momento hay una identificación con la etnia indígena representada. Esa identificación es solo en *El Tiempo* y *La Prensa*. El primero fue órgano del partido de la Unión Nacional cuyo líder era Manuel González Prada, quien, si bien era de la elite, era uno de los intelectuales más progresistas. Dicho diario incluso era de oposición al civilismo. González Prada había apoyado al gobierno populista de Billinghurst y fue uno de los primeros, tras la Guerra, que señaló la importancia de incorporar a los indios a la nación, fustigando a la aristocracia limeña en sus famosos discursos en el Teatro Políteama y en sus diversas obras[544]. No es de extrañar que el periódico que dirigía fuera entusiasta con el teatro quechua Incaico. También en *La Prensa* de tendencia progresista, donde colaboraba Abraham Valdelomar, quien catalogó el teatro quechua de "revelación del arte nacional" e hizo la presentación de *Ollantay* minutos antes de ser puesta en escena por segunda vez el 3 de marzo en el Teatro Municipal. Un cronista presente señala que el poeta reivindicaba la sangre inca como sangre de los peruanos y que criticaba:

> (el no) haber querido volver los ojos a la historia" (lo cual según él provocó que el Perú) "sea un pueblo sin orgullo, una sociedad dispersa heterogénea y desorientada, en la cual ha

[543] Diarios *El Tiempo*, *La Prensa*, *El Comercio* y revista *Variedades* de febrero a marzo de 1917.

[544] GONZÁLES PRADA, Manuel. *Discurso en el Politeama.* Lima, Informatica Brasa, Casa de la Literatura Peruana, [1888] 2010. En *Pájinas Libres* (Paris, 1894) se encuentran reunidos discursos y artículos de 1885-1891: Conferencia en el Ateneo de Lima, Discurso en el Palacio de la Exposición, Discurso en el Teatro Olimpo, Discurso en el entierro de Luis Márquez, Grau, Discurso en el Politeama, Perú y Chile, Instrucción católica, Libertad d'escribir, Propaganda y ataque, Victor Hugo y Renán, Los fragmentos de Luzbel, Notas acerca del idioma.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> podido aparecer, en siniestras horas...no solo el espectro despreciable de nuestras criollas tiranías, sino hasta la pavorosa sombra insultante de invasión extranjera[545].

Por consiguiente, el teatro histórico a través de *Ollantay* serviría para levantar el orgullo nacional. Valdelomar consideraba al teatro quechua parte representativa del arte incaico, y revindicaba la herencia inca (y con ella la indígena) como pasado y herencia de los peruanos, tanto como lo criollo; también señalaba el problema nacional ya planteado por González Prada. No es una sorpresa ese entusiasmo de Valdelomar al considerar a dicho teatro como representante del arte nacional, dada su pertenencia a los sectores medios provincianos costeños, y tener una posición crítica frente a la "encopetada alta sociedad" (aunque luego trabajó para el secretario del consejo de Ministros del gobierno de José Pardo). Se señala que a la segunda representación de "Ollantay" asistieron figuras de la aristocracia vinculada o cercana al civilismo como Javier Prado, Carlos Wiesse, Óscar Miró Quesada y José de la Riva Agüero[546].

¿Esto significó que parte de la oligarquía civilista se identificaba con el teatro quechua? Que aquellos personajes hayan asistido, no significa que todos se hayan identificado con el discurso de dicho teatro.Tampoco que los sectores altos hayan asistido masivamente. Aquellos personajes pertenecían al "ala" progresista del civilismo. Con ello no queremos negar que la presencia de aquéllos no signifique una mentalidad progresista. Riva Agüero era un ferviente defensor de la constitucionalidad, estaba formado en las canteras del civilismo, aunque en ese entonces estaba vinculado al Partido Nacional Democrático que agrupaba a jóvenes del antiguo Partido Demócrata, y que consideraba al civilismo anticuado, aunque luego apoyó al civilista Pardo.

Respecto al apoyo del Estado, este se dio en la labor del alcalde de Lima, Luis Miró Quesada, del ala más renovadora del partido civilista que planteaba que el Estado debía tener una mayor preocupación por la clase trabajadora para evitar las revoluciones sociales. Fue dicho alcalde que gestionó con éxito ante el gobierno de Pardo la compra de una función de *Ollantay* para las escuelas[547].

---

[545] *La Prensa*, 22 de febrero y 5 de marzo de 1917. También citado en ITIER, II, p 50.
[546] *La Prensa*, 4 de abril de 1917. Citado también en ITIER, Id., p 51.
[547] ITIER, II, p 51.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Ahora bien, que los sectores renovadores del civilismo o excivilistas asistieran y que el Ejecutivo accediese a comprar una función no quiere decir que se hubiera percibido el potencial integrador indigenista de dicho espectáculo. El Estado civilista no financió la llegada de esta compañía, ni se la invitó al palacio, ni asistió al evento el Presidente o sus ministros, como sí ocurriría en 1920 con la ópera *Ollanta*. Ni hubo apoyo de toda la prensa. Ya vimos cómo *El Comercio* habla de "significativo éxito", pero no es tan expresivo ni entusiasta como *El Tiempo* y *La Prensa*, que no representaban a la Oligarquía.

Variedades, órgano de la oligarquía dirigido por Clemente Palma, brinda una sola y extensa nota sobre la compañía "Cuzco" en el teatro Municipal:

> Nadie esperaba que en un tan cumplido éxito alcanzara la compañía de actores cuzqueños que, en el curso de la semana presente, en el escenario de nuestro Municipal, al exhumar el drama incaico "Ollanta", ha puesto en hermoso relieve el generoso propósito que le anima, al presentar en **su lengua madre** cuanto de **más primitivo y hermoso** existe en nuestra literatura indígena". Como ya lo ha apreciado ampliamente la prensa diaria, la obra realizada, sobrepasando expectativa de crítica y de público, viene à llenar una necesidad nacional en cuanto se relaciona con nuestro "Folk- lore". Noble empresa, que ha tenido la virtud de emocionar al público de esta capital, descubriéndole las bellezas de las que permanecía ignorante y despertando un sentimiento nacionalista que enaltece a cuantos han presentado su concurso à estas originales presentaciones.
>
> Actores y actrices, presentándose sin pretensiones, cuidando el verismo de las interpretaciones aún en los menores detalles del vestuario y de la escenografía, declamando sus parlamentos en **el quechua melodioso**, con una sencillez teatral que armoniza **con lo primitivo de las obras** -arquetipos de esa literatura netamente americana- solo elogios merece. Acaso, de prolongarse la gira teatral, como se proyecta, à repúblicas vecinas, y aún à Estados Unidos, convendría eso sí, que el decorado y a la presentación de algunos cuadros abunden en detalles típicos **propios de la raza** y de nuestro glorioso pasado.
>
> Resta agregar que no sólo la labor de los artistas y la **ingenua belleza** de obras ofrecidas, ha cautivado al público, sino que también la obra musical del señor Albiña, recogiendo

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> tradiciones melodías incaicas, ha sido parte del buen éxito que nos complace en anotar, y que, seguramente, ha de alcanzar en el Cuzco muy grata resonancia. [548]

Si analizamos los párrafos, tras las palabras elogiosas de reconocimiento se califica su arte de "primitivo" y el idioma quechua como ajeno al del periodismo y de los limeños. No hay identificación. Si bien el párrafo nos indica que las piezas del teatro quechua fueron aplaudidas y bien recibidas por el público de Lima e incluso despertó "sentimiento nacionalista" no encontramos una identificación con el arte del teatro quechua. Los párrafos indican la sorpresa por el éxito tenido por el teatro quechua. Sin embargo, esta aparente valoración esconde su verdadero significado: ser considerado un objeto folclórico-arqueológico y exótico "descubierto", y por consiguiente puesto en vitrina para un curioso público limeño. Ahora bien, el ambiente indigenista que se vivía, la revaloración de la música indígena y la novedad de los dramas en quechua y que presentaban un pasado exótico, bello, pero "primitivo" explican también la buena acogida por un sector de las elites a dicho tipos de dramas.

Este contexto pudo haber influido en que *Variedades* tenga una mirada respetuosa, pese a lo de "primitivo". Recordemos que el director de la revista había escrito su Tesis "El porvenir de las razas en el Perú" en la cual consideraba que el país está formado por una raza superior hispana al lado de otras razas, despreciadas por Palma, consideradas "inferiores" como la india, la negra y la china. En el caso de la "raza" mestiza, consideraba que le faltaban cualidades suficientes. El hijo de Ricardo Palma consideraba que todas estas razas unificadas por la acción del medio geográfico peruano, formarían la raza criolla. Es de destacar que Clemente Palma siguiendo las corrientes deterministas vigentes en aquella época consideraba a la raza indígena como inepta para la civilización, estando condenada a cruzarse o a extinguirse, lo mismo que las otras. Por consiguiente la única raza que en el futuro quedaría sería la criolla, aunque proponía que para mejorar su carácter debería cruzarse esta con una "raza enérgica" como la alemana[549]. Ahora bien, hay que tener en cuenta que valorar el pasado autóctono como peruano, no significa

[548] *Variedades*, marzo de 1917. Resaltado nuestro.
[549] PALMA, Clemente. *El porvenir de las razas*. Tesis para optar el grado de bachiller. Lima, Facultad de Letras y Cencias UNMSM, 1897.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

necesariamente que se haya dejado de considerar como superior a lo hispánico y la raza blanca.

El éxito y reconocimiento de estos dramas indígenas se debe principalmente a la asistencia de un público de sectores medios, que había crecido mucho para la segunda década del siglo XX. Este fue su público principal, aunque dada la novedad y el ambiente indigenista, los sectores más progresistas de las elites asistieron y valoraron los dramas quechuas. No obstante, no parece haber sido un gran acontecimiento social para las clases altas, ni su mensaje fue receptivo a todo este sector, pues en los comentarios de la prensa no se utilizan términos como "selecto", "sociedad elegante" o el anglicismo de la época "high life", que se ve en comentarios de estrenos, novedades o inauguraciones de nuevas salas. Si bien tuvieron éxito los dramas quechuas cuzqueños, no se puede señalar una gran identificación de la alta sociedad con su discurso.

La pieza más representada fue *Ollantay*[550]. *Sumaqt´ika* y *Utqha Mayta* también están ambientadas en el pasado, pero solo la primera es "histórica" al estar ambientada en un pasado inca de personajes históricos, los incas Pachacútec y Túpac Yupanqui. La segunda se desarrolla en el reinado de Pachacútec, pero ninguno de los personajes es histórico, ni hay mención a lugares arqueológicos, mientras la tercera ocurre en la época del inca Sinchi Roca.

Conclusiones de la tercera parte

Durante todos los años de la posguerra hasta finales de la República Aristocrática, en comparación con los años anteriores estudiados, hubo una notoria caída de dramas históricos. Los pocos que se representaron en Lima no captaron casi el interés de la prensa ni generaron entusiasmo del público. Si bien su número es sumamente reducido, encontramos un aumento de piezas nacionales en términos cuantitativos. Durante los años de la Reconstrucción Nacional predominaron las comedias costumbristas, y en la República Aristocrática las comedias costumbristas y los dramas.

[550] Analizamos esta obra quechua colonial cuando desarrollamos en tema del reestreno de la ópera *Ollanta*.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

El drama histórico decae en Lima en un momento en el cual mantenía toda su vigencia en Europa. Su caída está vinculada a la crisis de la posguerra, que afectó a las clases altas y medias de las cuales salían los dramaturgos y el público de los teatros oficiales. El teatro histórico, cuya función más notoria es fomentar el patriotismo, el orgullo nacional y las glorias pasadas, no encontraría un contexto favorable en la coyuntura de la Lima derrotada. En ese contexto la sociedad limeña no estaba optimista en el presente y futuro de la nación, lo que influyó en su relativo rechazo o falta de interés en el drama histórico. Fue el contexto del Tercer Militarismo o Reconstrucción Nacional.

Si bien los dramas históricos decaen en Lima, en Cusco y Arequipa las representaciones de este género captaron la atención -aunque muy puntual- de la prensa y tuvieron público. *Melgar*, *Bolognesi* e *Hima-Sumac* tuvieron mayor acogida en Arequipa que en Lima, porque los dramaturgos del sur recogían la reivindicación regional de una identidad nacional mestiza, fruto tal vez del patriotismo nacionalista tras la guerra con Chile y la guerra civil.

Estos dramas históricos, independientemente de las ciudades, tienen los siguientes ejes en común en el periodo de la Reconstrucción Nacional:

1) son una manifestación del nacionalismo como reacción a la derrota, un patriotismo de mayor presencia al interior del país. La temática de estos dramas se vincula a la resistencia y la libertad peruana.

2) presentan una ruptura en su ambientación, que ya no es Lima. Ahora es Arequipa, Cusco, Chorrillos y el Callao.

3) Los dramaturgos no nacieron en Lima, ni se identificaron con ella, a diferencia de los románticos del siglo XIX. Por ello, el interés por revindicar el pasado nacional se dio entre las elites culturales provincianas, por lo menos en teatro. Esto explica por qué hubo mayor interés por este género teatral entre las elites de Arequipa que entre las limeñas.

4) La idea de nación que transmiten estos dramas históricos es de una nación mestiza o de gran influencia incaica. El predominio de "lo hispánico" pierde fuerza en el teatro.

La Guerra fue dejada casi de lado en los escenarios limeños. Aparentemente solo se representó una sola pieza en Lima, *Bolognesi* en 1892, aunque no existe ningún registro

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

en la prensa de la época. La ausencia de las puestas en escena en Lima de obras ambientadas en la guerra de 1879 era por un Estado medroso ante la actitud chilena con Arica y Tacna. No hubo sentimientos antichilenos excepto en las artes, donde se mantuvo vivo el tema de la guerra. Una obra teatral sobre el conflicto podría ser contraproducente. Pero en provincias hubo representaciones sobre la guerra: llama la atención la buena recepción de la pieza de Belisario Calle *Bolognesi* en Arequipa e incluso en Lima.

Fue con el estreno de la ópera *Ollanta* en 1900 que por primera vez se presentaba al público limeño un teatro histórico de tema exclusivamente incaico; escrita y compuesta por limeños, fue una ruptura con todos los periodos anteriores. Desde el inicio de la República hasta el estreno de dicha obra en 1900, el pasado andino había sido solo representado en obras sobre la conquista o el periodo colonial. *Ollanta* expresaría el uso del pasado inca para la afirmación nacional por un reducido sector nacionalista de las clases medias a las cuales pertenecían sus autores Valle Riestra y Federico Blume. Sin embargo, las ideas de este sector no eran compartidas por las elites, lo cual se evidenció en el modesto éxito del estreno de aquella ópera, lo que evidencia que el contexto político, social y cultural no era aún favorable para aquella temática. Después de la ópera *Ollanta*, recién se volverían a representar dramas históricos de tema inca con la llegada de una compañía cusqueña de dramas quechuas en Lima en 1917. Pero, pese a la temática común, los dramas quechuas se diferenciaban de la ópera en el idioma. El teatro quechua histórico recibió la aceptación de parte de las elites y sectores medios de Lima, lo cual expresaba un cambio de mentalidad en lo referente a la nacionalidad. El inicio de un ambiente indigenista, la revaloración de la música indígena y la curiosidad ante el exotismo de los dramas cusqueños en idioma quechua explican también la buena acogida por un sector de las elites a dicho tipos de dramas. Ahora bien, que los sectores más renovadores del civilismo o excivilistas hayan asistido y apoyado el teatro quechua no significó que la oligarquía haya aceptado dicho teatro como un espectáculo "digno y civilizado". Este tipo de dramas, como veremos, llegará a ser rechazado por la oligarquía cuando en 1920 volvieron a representarse las compañías cusqueñas en Lima.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

CUARTA PARTE

La Patria Nueva de Leguía y el resurgimiento del teatro histórico, 1919-1924

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Introducción

El régimen leguiísta, implicó un reacomodo o reestructuración de la sociedad peruana en todos sus aspectos (político, económico, social, político, ideológico y cultural), proceso vinculado a los nuevos giros de las relaciones internacionales y el capitalismo. Es en los primeros años del Oncenio de Leguía, entre 1919 y 1924, que resurge el teatro histórico en Lima, tras un largo periodo de languidecimiento que como hemos visto, se había iniciado en los últimos meses de 1879 durante la guerra. Sería en estos años en que el drama histórico contó muchas veces con el apoyo del Estado, con una oligarquía que revaloraría por lo menos emocionalmente lo indígena especialemente a través del pasado incaico.

Proponemos que el resurgimiento del teatro histórico y sus características excepcionales en estos años se debió al proyecto modernizador y "nacionalista" leguiísta, cuyo discurso ideológico de propaganda denominado "La Patria Nueva", caló en todas las clases sociales incluso en las clases altas. Dicho discurso implicaba dar una identidad nacional al país, a través de un sustrato común de propaganda que articulara a todas las clases en torno a una idea nacional común, donde "lo indígena" era la piedra angular. Fueron además años de optimismo en el presente y futuro de la nación, contexto en el cual el régimen leguiísta tuvo un real consenso entre gran parte de la población, y en que este se consolida, revalorándose el pasado de la nación. Sería en aquel periodo en que resurge el teatro histórico, y en el cual se expresa de manera más clara la capacidad de este tipo de dramas en la formación de una conciencia nacional, y la valoración de la historia peruana.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Capítulo 11

El proyecto político y cultural del leguiísmo

En este capítulo el objetivo es analizar el significado de la llegada al poder por parte de Augusto B. Leguía y estudiar la relación de su proyecto político con la política cultural y el efecto correspondiente en el escenario teatral y en el resurgimiento del teatro histórico.

En 1919 el proyecto nacional del civilismo estaba desgastado por la crisis y la presencia de nuevos actores sociales emergentes que exigían espacios políticos, como el proletariado limeño, los sectores medios y los campesinos en el sur andino. No obstante, el civilismo no llegó a impulsar una apertura social ni una mínima democratización de la sociedad. En estas circunstancias llega al poder por segunda vez Leguía. En un contexto de amenaza de desborde social. Aquellos actores sociales emergentes cuestionaron la política restrictiva del civilismo, cuyo fracaso al lado de las presiones populares, las demandas de nuevos actores sociales y la necesidad de modernizar el país llevaron a Leguía a plantear un proyecto político modernizador que incluyera a todos los sectores sociales en una "comunidad nacional". Este proyecto, y su discurso ideológico llamado "La Patria Nueva" reciben el nombre general de leguiísmo.

Esto puso otra vez en el debate el tema la Nación y la identidad nacional, que se había originado tras la Guerra, lo que significaba, desde el punto de vista simbólico y cultural, incorporar a la masa mayoritaria del Perú a la comunidad nacional como *ciudadanos*[551]. Este proyecto se basaba, empero, en la inserción del país al capital financiero norteamericano, por lo que se debía reestructurar el aparato productivo y exportador, además de articular la sociedad peruana a esta nueva realidad. Leguía, pragmático en el fondo, sería también contradictorio en sus intenciones de buscar el bien del país a partir

[551] Si bien el indio jurídicamente era igual, en la práctica no era visto como ciudadano, ni como parte representativa. Esto, a pesar de que la población indígena era la mayoritaria del país.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

de medidas concretas para aliviar la crisis, aplicando a la vez de un programa de modernización nacional.

La implementación de dicho programa implicaba un nuevo ordenamiento de clases al interior del Estado, poniendo al mando a un nuevo sector vinculado a los intereses norteamericanos, lo que significaba acabar con la hegemonía civilista ampliando la participación de las clases medias y, a nivel demagógico, incluir incluso a los sectores populares. Así, la elite industrial de pensamiento pronorteamericano pasó a dirigir el Estado peruano.

Algo fundamental fue manejar las relaciones semifeudales, el viejo problema indígena. La sierra sur peruana hervía de rebeliones hacia 1920, frente a los abusos de gamonales y autoridades[552]. El gobierno, para canalizar la efervescencia indígena y evitar una revolución como la mexicana, adoptó un indigenismo estatal paternalista y "antigamonalista"[553]. Tomó medidas como la Ley de Comunidades Indígenas en 1920, que incluyó su reconocimiento jurídico; creó una sección de Asuntos Indígenas en el Ministerio de Fomento, fundó el Patronato de la Raza Indígena en 1922, organizó centros técnicos rurales, y estableció, aunque ya al final de su mandato, el simbólico Día del Indio el 24 de junio de 1930.

Todas estas medidas buscaban la integración del indio a la nación, sin tocar la base económica rural, pero aun con sus limitaciones y demagogia, eran medidas progresistas, tomando en cuenta que el problema indígena fue ignorado por el civilismo, incluso

[552] Esos años hubo rebeliones campesinas en Muñani, Calanchaca y Llallahua, departamento de Puno, en 1920, duramente reprimidos. RENGIFO, Antonio. *Exportación de lanas y movimientos campesinos en Puno 1895-1925*. Tesis de licenciatura en Sociología, UNMSM, Lima, 1990, p. 84. Del mismo autor, *Lanas y movimientos indígenas de Puno 1890-1930*, Universidad Nacional del Altiplano, Puno, 2013, pp 95-97.

[553] Entre 1921 y 1922 se crearon colegios y servicios médicos en las haciendas y comunidades, mejores condiciones de trabajo y sueldos para colonos de hacienda, y devolución de tierras comunales. PIEL, Jean. A propos d'un soulevement rural péruvien au début du XXeme siecle: Tocroyoc (1921). *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*. Tomo XIV, París. Traducción de Andrés Huguet, versión mimeografiada en PUCP, Lima, 1978. KAPSOLI, Wilfredo. *Los movimientos campesinos en el Perú: 1879-1965*. Delva, Lima, 1977. FLORES-GALINDO, Alberto. Movimientos campesinos en el Perú: Balance y esquema. En: *La investigación en ciencias sociales en el Perú*. Centro de Públicaciones Educativas Tarea, Lima 1979. KLAREN, Peter. *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2004, p 307. RENGIFO, Antonio. "Semblanza del Mayor de caballería Teodomiro Gutiérrez Cuevas "Rumi Maqui". Revista *Campesino*. Nº 7, Lima, 1977. BURGA y FLORES GALINDO, *Apogeo y crisis de la república aristocrática*, p 35. CONTRERAS, Carlos y Jorge BRACAMONTE, Rumi Maqui en la sierra central. Documentos inéditos de 1907, en *Revista Andina*, 12, 1988.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

durante su primera época[554]. Sin embargo, a pesar de esas medidas, fue controvertida la Ley de Conscripción Vial, para proveer fuerza de trabajo gratuita comunal para la construcción de carreteras[555]. Se conservaban modos precapitalistas para servir al desarrollo de la economía capitalista.

A pesar del paternalismo oficialista, habría finalmente un genuino interés indigenista entre los intelectuales, como en la Generación del 900, activa en el segundo civilismo al lado de nuevos intelectuales del interior del país. En todos empezó a desarrollarse a inicios del XX una corriente de reivindicación de lo indígena, paralelamente o al margen del Estado, y adquirió más fuerza en la época de Leguía. Tomó fuerza el ya antiguo discurso literario liberal de Clorinda Matto y Manuel González Prada, ideólogos de la vieja élite industrial de mediados del siglo XIX; discurso del cual se apropió Leguía[556]. Sin embargo, en el siglo XX esta elite industrial ya no era la misma, pues se había ligado más a intereses extranjeros.

Es importante acotar que el indigenismo leguiísta era inconsistente, no buscaba afectar los intereses de los hacendados, ni sus vínculos políticos; solo buscaba canalizar el descontento campesino, y a largo plazo generar un mercado interno para la modernización. Por ello Leguía busco convertir a estas comunidades en productores para el mercado, flexibilizando las relaciones tradicionales. Como parte de esto, se legalizó la propiedad de las comunidades indígenas en la Constitución de 1920. Pero al no romper con las estructuras tradicionales,

---

[554] En el primer civilismo, Manuel Pardo propuso que la solución al problema indígena era el trabajo y la instrucción del indio, pero no tocó el tema central, la propiedad, ni atacó al gamonalismo. McEVOY, *Manuel Pardo,* pp 179-184. En el segundo civilismo, al intelectual civilista García Calderón le interesó poco el problema indígena. Sanders señala: "la ausencia del indio o, con más precisión, la ausencia de la tradición indígena del proyecto nacional peruano delineado en *El Perú contemporáneo* es llamativa. No la ignoraba… el planteamiento básico de su análisis de la cuestión indígena no es cómo incorporar la población a la nación, sino… cómo trasformar la materia bruta de los indios -cuerpo supuestamente extraño al Perú- en una materia asimilable a la nación". García Calderón propuso el servicio militar que daría sentimiento patriótico, la enseñanza de la lengua española y la educación técnica para hacer de él un obrero. SANDERS, Karen. *Nación y tradición. Cinco discursos en torno a la Nación peruana 1885-1930.* PUCP/FCE, Lima, 1997. pp 273-274.

[555] La Ley 4113 el 10 de mayo de 1920 estableció el servicio obligatorio para la construcción y reparación de caminos, de todos los varones de 18 a 60 años de 6 a 12 días, y se podía eximir mediante pago. Afectó sobre todo a los indígenas, y se abusó de ellos doblando o triplicando el servicio, con el pretexto de comprobantes defectuosos. BASADRE, T XII, pp 3007-3008. También MEZA, Mario. *Caminos al progreso, mano de obra y política de viabilidad en el Perú: Ley de conscripción Vial: 1920-1930*. Tesis de licenciatura en historia. Lima, UNMSM, 1999.

[556] KRISTAL. *Una visión urbana de los Andes.* p 35.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

fracasó. Así tenemos que el proyecto leguiísta por lo general solo reciclaba el antiguo programa integrador del primer civilismo[557]. Lo adaptó y reformuló en el sentido de la modernización y la integración oficial, sin un desarrollo capitalista autónomo y nacional.

El eslogan propagandístico *Patria Nueva* ideologizaba una refundación nacional e inclusiva, que proyectaba la imagen de un nuevo momento identitario que rompía los moldes de la *Patria Vieja* oligárquica, civilista y excluyente. Creado por el sociólogo positivista Mariano Cornejo, el término *Patria Nueva* simbolizaba un discurso estatal nacionalista que incluia indigenismo[558], hispanismo, hispanoamericanismo[559] e incluso panamericanismo[560]. Un discurso visible en las ceremonias oficiales de celebración de la independencia y del centenario de la batalla de Ayacucho. Se abarcaron así todos los aspectos identitarios utilizables en diferentes circunstancias políticas.

Por otro lado, Leguía manejó también una política nacionalista vinculada al tema de la mutilación territorial, en el que instrumentalizaba un discurso de desquite patriótico fijando su voluntad de afirmar las fronteras, particularmente la cuestión fronteriza con Chile, que estaba pendiente, haciendo de la recuperación de Tacna y Arica una prioridad política. En palabras de Dagincourt "Leguía hace un llamado a la dimensión sentimental

[557] Para McEvoy, de 1871 a 1919 hubo un proyecto republicano iniciado en el primer civilismo, el cual sufrió cambios debido a sus contradicciones a inicios del siglo XX. Si bien dicho proyecto buscó sacar a los indios de su "abatimiento y humillación", la masa indígena no era la base de su proyecto, sino las masas trabajadoras urbanas. El segundo civilismo fue por tanto excluyente. McEVOY. *La utopía Republicana.* pp 121-166.

[558] En el segundo gobierno de Leguía por primera vez hubo un indigenismo de Estado. Pero fue heterogéneo y con variantes artísticas y políticas, a partir de la denuncia de la situación del indio y la exigencia de su redención. TORD, Enrique. *El indio en los ensayistas peruanos (1848-1948),* Editoriales Unidas, Lima, 1978. TAMAYO. *Historia del indigenismo*. KRISTAL. *Una visión urbana.*

[559] El *Hispanoamericanismo* era una identidad cultural compartida entre los estados americanos de origen español y la antigua metrópoli, con vínculos culturales que la independencia no pudo cortar. SÁNCHEZ, Enrique. *La convergence Hispano-Americaniste de 1892*. These pour le grade de Docteur de l´université de Paris III, Paris, 2006. *Hispanismo* es el apego a los valores españoles. Estos dos discursos se pueden observar en las celebraciones y discursos oficiales en los "días de la raza" celebrados de 1920 a 1924, periodo de nuestro estudio.

[560] Por *panamericanismo* entendemos al discurso que definía América como "nación" resultante de la unión de los países americanos. MORALES, Juan. La unidad continental: desde las concepciones Geopolíticas hasta los nuevos modelos alternativos de integración, *6° Congreso Latinoamericano de Ciencia Política*, Ecuador, 12-14 junio del 2012. Pero en Latinoamérica, o al menos en Perú y Colombia, se vinculaba el panamericanismo con la idea de Bolívar de unión de los pueblos sudamericanos. En aquellos años la expresión 'América Latina' no se utilizaba para América hispánica. LEDEZMA, Juan. *Los programas hispanoamericanistas de Rafael Altamira y su primera instancia en México, 1909-1910*, Tesis para obtener el grado de doctor en Estudios Latinoamericanos, Universidad Autónoma de Madrid, 2013.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

del discurso patriotico para instaurar una verdadera ["religión de patriotismo"] en el corazón de la Patria Nueva"[561]. Borras señala que la lectura de los periódicos de la época, de los discursos políticos, de las canciones populares indica que Leguía acuña su conocida expresión de *Patria Nueva* en medio de un clamor popular impresionante: el apoyo de los sectores más desfavorecidos "lo ganó con una campaña muy nacionalista que prometía construir Patria Nueva y sobre todo rescatar lo que se llamaba las cautivas, las ciudades de Tacna, Arica y Tarapacá" en manos de Chile[562].

El Estado Leguiísta perfiló entonces toda una identidad nueva artística, cultural e histórica, lo que se percibe en los discursos dados por el presidente Leguía, que están registrados en los periódicos y revistas de la época.

Por otro lado, desde el punto de vista de la *política cultural y de la identidad nacional*, el proyecto leguiísta implicaba construir una imagen de comunidad integrada y "mestiza" con elementos indígenas e hispánicos, aunque lo novedoso fuera el componente andino. Por tanto, la cultura era una variable importante para el régimen, en el cual el Estado desarrolló por primera vez una *política cultural* que incluía arte, historia y educación como medios de construcción de un imaginario, ya que "la elaboración de un imaginario es parte integrante de la legitimación de cualquier régimen político, donde las sociedades definen sus objetivos e identidades"[563]. La literatura, el arte y la música han servido como vehículos para expresar y fortalecer la devoción a la nación, la raza y el imperio, y a través del arte se impregnan contenidos que se transmiten en la subjetividad del público[564].

---

[561] DAGICOURT,Ombeline. *Le "mythe" Leguía. Images et pouvoir sous l'Oncenio-Pérou, 1919-1930.* Mémoire de Master 2, Centre de Recherches d'histoire de l'Amérique latine et du monde ibérique, Paris, 2010, p 83. Al respecto véanse el *Mensaje del presidente de la república presidente de la república Augusto B. Leguía al Congreso oficial ordinario*, 28 de julio de 1923, Lima, en *El Peruano Diario oficial*, 2 de agosto de 1923, sem II, N°24, Lima. Citado en Dagincourt.

[562] BORRAS, Gérard. "¿Cómo romper fronteras? El renacer de la fiesta de la pampa de Amancaes bajo el régimen de Augusto B. Leguía (1919-1930)" en BERNABÉU, Salvador y Frédérique LANGUE (coords.) *Fronteras y sensibilidades en las Américas*. Madrid, Doce Calles, 2011.

[563] MURILLO, José. *La formación de las almas.* Lima, Facultad de CCSS de la UNMSM, Unidad de Postgrado/Universidad Federal de Río de Janeiro, 2003. p. 17.

[564] Poole, *Visión, raza y modernidad*. p. 30. En el caso de la música y el baile se puede observar el renacimiento oficial de la fiesta de Amancaes, pero sin la improvisación y la especifica identificación de esta fiesta con los sectores populares, como antaño, sino como "algo muy controlado y muy organizado", en el que participarían en una competencia, por categorías, "los mejores músicos, los mejores bailarines del país". En ella habría grupos de la sierra con sus atavíos y bailes respectivos, trasladándose así de manera

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

El régimen de Leguía buscaba auspiciar un arte "nacional" que fuera además un medio de persuasión política. El incanato y sus descendientes devendrían en símbolos de la identidad nacional. Por ello se desarrolló aquél indigenismo estatal y se produjo el fomento del arte andino, lo cual no era algo particular del Perú pues era un visible a nivel latinoamericano[565]. Hay que insistir en que la adopción de lo indígena como "sello nacional" no significó en ningún momento evitar el "sello hispánico": abundan las fuentes sobre la exaltación de la hispanidad y del Día de la Raza cada doce de octubre en los años leguiístas. Lo que se hacía era revalorar todo el pasado peruano: el incaico, el colonial, el republicano; no obstante, lo novedoso era la revalorización del pasado específicamente inca.

La política cultural leguiísta implicó también un arte nacional[566] que incluyera los pasados referidos, y por ello se apoyó al teatro histórico, comenzando con el teatro quechua en 1920, con el reestreno de la ópera *Ollanta* en 1920, la vuelta del drama de Perillán Buxó *El mártir Olaya*, las obras *La mancha de sangre* de Flores-Galindo, y *El Sol de Ayacucho* en 1924. Como veremos, en estas piezas de teatro histórico se expresaría el discurso de la Patria Nueva. Estas obras se representaron principalmente en el nuevo Teatro Forero (inaugurado en 1920) pero también en otros teatros como el Municipal, el Colón y el Mazzi.

simbolica los Andes en términos musicales y culturales a Lima. BORRAS, Gérard. *¿Cómo romper fronteras?*

[565] La cuestión de la identidad nacional cobró fuerza en Sudamérica de 1885 a 1930. SANDERS, op.cit., p. 25 y 26. La revaloración de una identidad autóctona se dio en México y Perú, debido a que dos grandes civilizaciones se habían desarrollado en su territorio con población indígena. SANDERS, p 61. Sin embargo, la identidad nacional india en México tenía una tradición más larga, en comparación con el Perú, por la revolución mexicana, que aceleró la integración indígena.

[566] El debate sobre la nación surge tras la derrota ante Chile, cuando los intelectuales identificaron como causas de la debacle la falta de identidad nacional, la ausencia de una idea de país entre todos los habitantes, siendo que la población indígena no formaba parte de la nación, y las grandes brechas socioeconómicas y culturales entre los Andes y Lima. Leguía intentó una primera integración oficial. Sanders desarrolla este debate. Ver MATICORENA, Miguel. *Nación e historicismo en Basadre.* Lima, Asociación de Docentes pensionistas UNMSM, 2003.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Capítulo 12

El teatro histórico de regreso

Como ya se ha señalado, a inicios del Oncenio de Leguía se produjo un resurgimiento de los dramas históricos, lo que es significativo por ocurrir después de 41 años de repliegue. El objetivo de este capítulo es hacer un balance general de las piezas históricas de estos años y establecer las causas de este resurgimiento, así como sus cambios, rupturas o continuidades respecto a los años anteriores. Pero antes se describen las salas teatrales oficiales existentes a inicios del Oncenio y el reglamento de teatros, para analizar las obras históricas más representativas.

12.1. Espacios y reglamentación

Entre 1920 y 1924, Lima consolidaba la recuperación del esplendor que tuvo hasta 1879 y que se perdió en la Guerra del Pacífico. Gracias al auge de las exportaciones, a la llegada de empréstitos norteamericanos, y al interés del jefe de Estado de hacer de Lima una ciudad moderna que estuviese a la par de las grandes urbes hispanoamericanas, la ciudad fue remodelada y ampliada. Aquel impulso, además de generar un clima de estabilidad y bienestar, logró convertir a Lima en una de las ciudades más modernas de América Latina.

Todo ello repercutió en el plano cultural. Entre 1920 y 1924 Lima tuvo un gran auge de la actividad artística y, especialmente, teatral. Llegaron una tras otras compañías europeas y latinoamericanas: las italianas Bracale y Salvati en 1920 y 1921; y las argentinas Camila Quiroga, Vargas Fernández Valliceli y Conti-Podesta en 1922, 1923 y 1924. También arribó la compañía colombiana de Pedro Morales Pino, representando repertorio español

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

y latinoamericano. Y en cuanto al teatro peruano, entre 1922 y 1923 hubo un gran auge del género costumbrista criollo[567].

Sin embargo, el cine había llegado a Lima en 1896, y se multiplicaron las salas cinematográficas, aunque aun no opacaron al teatro como espectáculo preferido de las clases altas y medias a inicios del Oncenio[568]. El cine no tenia *estatus* social ni cultural. Los géneros de las clases altas eran el lírico y el dramático con sus variantes y por elementos extranjeros; mientras que las clases medias preferían el arte lírico, el dramático de acuerdo a su poder adquisitivo, y además las comedias, el llamado *género chico* y las *revistas* nacionales y extranjeras. Los sectores populares solo asistían al género chico y las revistas nacionales. Empero, esta división no fue excluyente, y muchas veces en este período hubo intercambios sociales de público en las representaciones, incluso en el teatro histórico. Al ser este teatro fundamentalmente lírico y dramático, su público fue, por ejemplo, en el *Forero* inagurado en 1920) de la clase alta y media, y por el apoyo del gobierno asistió además los sectores sociales bajos. Tambien hubo drama histórico en el *Colón*, que como vimos era un espacio de sectores medios; e incluso en el *Mazzi*, una sala de clases populares y pequeña burguesía.

A inicios del Oncenio, en 1920 se inagura el citado Teatro *Forero*, primera sala de Lima a la altura de las urbes europeas. El doctor Manuel Forero, pariente del historiador Jorge Basadre, se encargó de su construcción en el área del anterior Teatro *Olimpo*.al costo de 240,000 libras peruanas. Inaugurado el 28 de julio de 1920 con presencia del propio jefe de Estado Augusto B. Leguía, y con la Compañía lírica Bracale. su entrada estilo Luis XVI tenía roseta central y capiteles, su proscenio era de dos pisos, y tenía dos tanques de cemento para agua a 30 metros de altura y fachada de estilo clásico de tres pisos. Las localidades se dividían en 16 *Baignore*, 25 palcos altos, 500 butacas, 450 galerías, 800 de

[567] En general, esto se ve en las revistas *Variedades* y *Mundial*, de 1920 a 1924.

[568] Si bien las clases populares podían asistir a precios bajos, tenían otras diversiones: gallos, jaranas, toros; que también compartían las clases altas y medias. Manuel Burga añade que en aquella época "el cine aún no estaba en condiciones técnicas de competir ni con el teatro ni con la ópera". En: CARBONE, pp 28-29. CANTUARIAS, pp 37 y 38. Las salas de cine -algunas en realidad de teatro- eran el Viterbo, Cinema de Pueblo, Roma, Mundial, Majestic Lima, Paris, Lima y Excélsior. Esta última, de la Empresa de Teatros y Cinemas, era la más moderna de la costa del Pacífico, con 800 localidades, pero se usaba también para el concierto de gala de Fiestas Patrias, y recitales de poesía. En su inauguración de 1914 hubo musicales de dos orquestas de "Damas Vienesas", asistiendo "destacados personajes de la sociedad limeña. *La Crónica*, 27 de Julio de 1923. *El Siglo XX* de *El Comercio*, p. 29.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

cazuela y 25 de ocultos altos; en total 3500 espectadores; una iluminación y decorado de primera, y una terraza. A lo largo del año 1920 actuaron la misma Bracale, la de Renato Salvati, y la compañía de Dramas Díaz-Guerrero. Por su acústica, amplitud y modernidad era la sala más adecuada para espectáculos líricos, por lo que se presentaron las principales compañías extranjeras y fue muy concurrido por Leguía. En 1929 pasó a ser administrado por la Municipalidad, convirtiéndose en el Teatro Municipal de la ciudad[569]. Fue una clara muestra del proceso de modernización que vivía Lima, que, si se consideraba moderna, necesitaba un teatro acorde con su nueva faz. El prestigio de esta sala se debía también a que asistía Leguía regularmente. A partir del *Forero*, las demás salas combinaron teatro y cine, con excepción del *Colón*[570].

Imagen 7

Inauguración del teatro Forero, 28 de julio de 1920



Foto Revista *Variedades,* Julio de 1920

[569] Revista *Mundial*, 28 de julio de 1920. LAOS, pp. 81-82.

[570] Otra sala era el Teatro Delicias, también en Barrios Altos, construido en 1920 sobre las ruinas del Antiguo Teatro Chino Odeón destruido por un incendio; propiedad de la Compañía Dramática lírica china y de empresarios como Federico Tong, presentaba dramas y espectáculos para público asiático, limeño y turistas, con todos los servicios y con funciones que duraban de 8 pm a 2 am. MUÑOZ, *Diversiones públicas*, p 139. *Variedade*s, 4 de diciembre de 1920. LAOS, p 94.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Es precisamente en el *Forero* donde se presentaron inicialmente las obras de teatro histórico, luego ampliadas a un público amplio, en el *Colón* o *Mazzi*, según el apoyo oficial, el tema, las compañías y el propio éxito de la obra.

La renovación y multiplicación de los teatros se relaciona no con el proceso de modernización de Lima, y con el aumento de su población, que en 1920 era de 173 mil habitantes[571]. Ambos procesos venían desde la República Aristocrática, pero cobraron impulso a inicios del Oncenio. Paralelamente a la multiplicación de salas se producía la diversificación de públicos y espectáculos[572]. Junto a este crecimiento se construyeron avenidas, parques y plazas, y se crearon distritos enteros, en un contexto favorable debido auge agroexportador y empréstitos norteamericanos. Las salas siguieron aumentando el resto del Oncenio.

En cuanto a la reglamentación, los espectáculos teatrales entre 1920 y 1924 se rigieron por el nuevo Reglamento de 1919, aprobado por el Consejo Provincial de Lima presidido por el alcalde Manuel Irigoyen Canseco, en 1919. Se decretaba el control estatal del contenido y representaciones, no tolerando críticas a instituciones ni a particulares. El artículo 91 del Título XI establece:

> Cuando las obras que se representen sean ofensivas a la moral, a las instituciones del estado o personas particulares, la inspección de espectáculos podrá, según los casos o disponer de la suspensión de la función ya comenzada... o bien prohibir su representación en lo sucesivo, sin perjuicio del pago de la multa de 50 a 100 l.p y de la responsabilidad penal a que hubiese lugar[573].

No se permitía a los autores salirse del libreto ni tocar temas ajenos a ellos, pero como parte de la política de fomento nacional se estableció que las compañías subvencionadas por el Estado estaban obligadas a dar tres obras nuevas para Lima, de preferencia una de autor nacional. Y si la obra nacional era una ópera:

---

[571] En 1903 Lima tenía 130 mil habitantes. PALMA, Edith. La *Guía Azul.* p.57.

[572] La multiplicación de salas, variación de espectáculos y público había comenzado años atrás. en Europa desde 1860, cuando el teatro es sometido a la competencia del librecambio, y deviene en una industria como cualquier otra, convirtiéndose en centro de los espectáculos de las clases urbanas. Ver la obra citada de CHARLES. En Lima este fenómeno se dio de forma tardía.

[573] Proyecto de Reglamento de espectáculos de 1919. Archivo Histórico Municipal de Lima, Sección Espectáculos, 1908-1938. Su aprobación consta en el Acta de sesiones del Consejo provincial de Lima, sesión del 24 de noviembre de 1919, Folio 174.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> Solo será exigible la obligación de su representación por la compañía subvencionada si el autor cumple con entregarla a la inspección de espectáculos, inmediatamente después de acordada la subvención completamente terminada[574].

Respecto a los horarios, el artículo 65 dispuso que las funciones terminarían a más tardar a las 12,30 a.m. Se controlaba a los actores que cumplieran su trabajo imponiendo multas por tardanzas a artistas o empresas que demorasen los entreactos, que no debían exceder los 15 minutos; se cuidaba la "decencia" y "moralidad" del público, prohibiéndose el ingreso de mujeres cubiertas con mantos, ni cerrar totalmente las cortinas de los palcos, bajo pena de expulsión[575].

Llama la atención que dicho reglamento no menciona el Seguro de actores, ni sus pensiones, vigentes en los reglamentos de 1849 y 1863. El actor estaba, pues, desamparado con el reglamento vigente en 1920.

Habiendo visto entonces el contexto sociopolítico y material del Oncenio, analicemos las representaciones más trascendentes del teatro histórico.

12.2. Balance general del teatro histórico del periodo

Como ya se dijo, a inicios del Oncenio resurge el teatro histórico en Lima, tras años de decadencia desde 1879. Pero a inicios del leguiísmo, entre 1920 y 1924 se representaron 14 piezas históricas, algunas extraordinariamente exitosas y de amplio alcance social y político, como *Ollanta* (1920), *Los Conquistadores* (1922) y *El Sol de Ayacucho* (1924)[576]. Y si bien el teatro histórico no fue predominante, pues el costumbrista era mayoritario, el que se hayan presentado 14 piezas, algunas es ciertamente un indicador de un real resurgimiento del teatro histórico.

[574] Artículos 26 y 27 del proyecto de reglamentos de teatros.
[575] Artículos 81, 84 y 85 del Proyecto de Reglamentos de Teatros de 1919.
[576] Por social nos referimos al público, y por político al apoyo estatal y a la presencia del jefe de Estado y autoridades políticas el día de su estreno.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Cuadro 16: Teatro histórico y apoyo del gobierno, 1920-1924 [577]

Obra y género	Época histórica	Autor	Fecha de puesta(s) en escena	Apoyo del gobierno
Yawarwaqaq (drama quechua)	Inca	José Felix Silva	1920	Sí
Ollantay (drama en quechua)	Inca	Anónimo	1920	Sí
Ollanta *(drama lírico)*	Inca	Valle Riestra, Federico Blume y Fernán Cisneros	1920, 1921, 1922	Sí (1920 y 1921)
Ollantay (drama en español)	Inca	Anónimo	1923	Sí
Los Conquistadores (drama)	Conquista	José Santos Chocano	1922	No se sabe
Ñusta (zarzuela)	Inca	Federico Elguera	1922[578]	No se sabe
El Manchay Puyto *(drama)*	Colonia	German Leguía y Martinez	1919[579]/ 1922/1923	1922 (¿?) 1923 (si)
El mártir Olaya (drama)	Independencia	Eloy Perillán Buxó	1922	Sí
Huascar y Atahualpa[580] (drama lírico)	Inca	No se sabe	1922 y 1923	Si
Sangre Inca (drama)	Inca	No se sabe	1923	Si

[577] Se coloca solo el año de la representación inicial. Muchas de estas piezas fueron repetidas a lo largo de estos años. Hubo más obras puestas en escena que las 14 señaladas, pero solo consideramos aquellas de las que hay registro documental en la prensa. Como un ejemplo al respecto, la *Compañía lirico dramática Cusco* en 1922 presentó piezas catalogadas de históricas, registrándose solo la puesta en escena del *Manchay Puito* y *Huascar y Atahualpa*, pero se representaron más. Es decir, hemos incluido solo aquellas de Teatro Histórico o catalogadas como tal por los contemporáneos, y no incluimos las que no tienen personajes históricos o no fueron consideradas históricas por la prensa. Si se hubieran incluido en el cuadro, serían más de cuatro. Se incluye *Manchay Puyto* representada en 1919, 1922 y 1923, a pesar de que carece de personaje histórico, pues es catalogado por la prensa como "precioso drama lírico de leyenda histórica". El drama lírico *Atahualpa* al parecer no se llegó a representar por la muerte del autor.

[578] Ugarte Chamorro señala que se representó a inicios de los años 1920, pero no hallamos la fecha exacta. Era una zarzuela histórica. El título sugiere un tema del incanato o la conquista. Es muy probable que se haya presentado como parte de la gira de la compañía de zarzuelas y operetas Cusco en 1922, de cuyas representaciones no hay casi información.

[579] Chamorro indica que se estrenó en el *Mazzi* en 1919, sin referir el mes exacto, pero dado el parentesco de su autor con el presidente Leguía es probable que haya sido cuando éste ya era presidente. UGARTE, G. *Centenario de autor teatral Germán Leguía Martínez.* Serie IV, N° 21, Estudios de teatro peruano, Lima, 1959.

[580] En 1922 se presentó la Compañía Incaica de Operetas y zarzuelas Históricas, según la prensa, con *Manchay Puito*. Von Bichoffshausen dice que también se representó la opereta *Huascar y Atahualpa*, pero no señala fuentes. VON BISCHOFFSHAUSEN. *Teatro popular en Lima*, p. 81. La fuente es la prensa y el libro del Consejo Municipal de Teatro de Lima.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

La conquista del Perú o La mancha de sangre (drama)	Conquista	F. Flores Galindo	1923	Si
El Sol de Ayacucho (drama)	Independencia	Francisco Villaespesa	1924	Sí
Tres épocas de la historia del Perú, puestas en escena (alegoría)	Inca, Colonia, independencia y República	Antonio Espinoza Saldaña (diseñó el programa)	1924	No, pero la organizó la oligarquía limeña
La Calesa de la Perricholi (comedia de costumbres)	Colonia	Adaptación de la comedia Francesa	1924	No

Por lo tanto, podemos hacer una síntesis de la temática histórica de estas obras, por épocas[581].

Cuadro 17: Temática histórica en las obras teatrales, 1920-1924

Período histórico	**Número de piezas teatrales**
Inca	7
Conquista	2
Colonia o virreinato	2
Independencia/ república	3
TOTAL	14

Los cuadros indican tendencias generales del teatro histórico, y rupturas con los periodos anteriores de *auge del teatro histórico* (1848-1879) y *crisis del teatro histórico* (1879-1919).

En primer lugar, parte de las representaciones de las obras en el Oncenio contaron con apoyo gubernamental. De estas piezas, 10 fueron representadas con apoyo del Estado leguiísta, de las cuales *Ollanta*, *El Sol de Ayacucho* y posiblemente también *Los Conquistadores, contaron* con la asistencia del mismo Presidente de la República, siendo grandes sucesos teatrales con cobertura de toda la prensa; también fue un gran suceso

[581] La obra *Tres épocas del Perú, puestas en escena* mostraba tres periodos históricos distintos, por lo que cada uno se incluye por separado como pieza.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

social *Tres épocas de la historia del Perú puestas en escena,* organizada por la aristocracia limeña. En cambio, si bien en el anterior periodo de auge en el siglo XIX, durante la Era del Guano se representaron gran cantidad de piezas históricas, casi todas contaron con buena recepción, pero ninguna fue un suceso, tuvo larga permanencia o logró apoyo oficial directo como ocurrió en el caso de la ópera *Ollanta* y *El Sol de Ayacucho*[582].

En segundo lugar, se observa un cierto equilibrio entre los temas, siendo el mejor ejemplo la obra *Tres épocas del Perú*, que incorpora la época incaica, colonial y republicana a la vez. Sin embargo, una mirada global percibe cierta mengua del tema de la conquista y colonia en los dramas históricos de este periodo, quizás por lo novedoso de la incorporación del tema prehispánico, que predominó en este periodo.

Cuadro 18: Tendencias temporales y temáticas generales del teatro histórico peruano

Auge : 1848-1879	Conquista e independencia
Crisis : 1879-1919	Conquista, colonia e independencia
Resurgimiento : 1920-1924	Inca o prehispánica

Aquí podemos preguntar*: ¿Qué aspectos en común tienen estos contextos de auge y resurgimiento del teatro histórico?* Si bien los contextos en cuestión no tienen características homogéneas en su desarrollo, podemos señalar tendencias: El entusiasmo patriótico y la atmósfera nacionalista, el optimismo ante el futuro, la fe de un importante sector de la ciudadanía en el Estado y/ o el gobierno, el sentirse parte de una comunidad nacional, el apoyo del Estado; y cierta coyuntura económica favorable, como las exportaciones guaneras en el periodo de *auge* del teatro histórico y los empréstitos norteamericanos en el periodo del Oncenio. Es en estos contextos que se desarrolla el teatro histórico. El ambiente nacionalista y de optimismo crea el contexto propicio para la revaloración de las hazañas del pasado y el orgullo nacional, contexto que también se

[582] Quizás *Atahualpa o la Conquista del Perú* de Salaverry pudieran considerarse como suceso, pero igual no permanecieron mucho tiempo en cartelera.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

desarrolló durante los primeros meses de la Guerra con Chile en cuanto al ambiente emocional se refiere.

Ahora bien: ¿Cuáles son las diferencias entre el teatro histórico de las coyunturas anteriores y el del Oncenio? En primer lugar, hay una representación del pasado incaico o prehispánico, como el de la ópera *Ollanta* y en el primer cuadro de *Tres épocas de la historia del Perú*, periodo ignorado totalmente en los periodos de auge y de la guerra, y representado excepcionalmente en la República Aristocrática con el estreno de la ópera *Ollanta* en 1900 y los dramas quechuas cuzqueños en 1917. En los periodos anteriores si bien lo inca era puesto en escena, se representaba siempre en relación con los tiempos de la Conquista, donde los incas eran mostrados como un pueblo a grandioso de gente orgullosa y con cualidades, pero como nación vencida por Occidente, con un monarca orgulloso pero derrotado, como en *Atahualpa* de Carlos Augusto Salaverry o en piezas ambientadas en el periodo de la conquista.

Es decir, la puesta en escena de una obra ambientada en época prehispánica estrictamente indígena, y con personajes indígenas, incas o no, era inconcebible en aquellas coyunturas donde las expresiones indígenas o andinas eran despreciadas o ignoradas. Los yaravíes, por ejemplo, si recordamos lo señalado por Abelardo Gamarra, eran mirados aún con desdén durante el estreno de *Atahualpa* en 1877[583]. Y si bien desde mediados del siglo XIX las elites limeñas reivindicaron de alguna manera la herencia incaica, no hubo ninguna obra teatral "culta" ambientada en el pasado prehispánico. La primera fue el estreno de *Ollanta* a inicios de la República Aristocrática, en 1900, que tuvo una modesta acogida.

Repitamos la idea de una coyuntura en la que las elites eliminaban el pasado prehispánico de la identidad histórica, predominando desde mediados del siglo XIX una identidad criolla que relegaba lo indígena al arte menor. Es en el Oncenio de Leguía que la identidad indígena es reivindicada y tolerda por las elites limeñas[584].

Por ello, este *resurgimiento* del teatro histórico, desde 1920, fue en una coyuntura de optimismo en el gobierno, que inculcó en la población un proyecto nacional nuevo en

[583] *Mundial*, 7 de noviembre de 1921.

[584] Entendemos la identidad indígena como producto de hacer de lo indígena parte de la identidad nacional, incluyendo el pasado incaico y el arte o las tradiciones culturales andinas. Esta identidad no comprendia precisamente el indígena "vivo" contemporáneo.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

torno a un Estado fuerte y modernizador; generándose un arte mestizo a través del cual se revaloró lo indígena a través del incanato, aspecto novedoso, pero sin desligarse de la herencia hispánica como a veces suele creerse. Este contexto fue propicio para el impulso del teatro histórico, y de todo el teatro nacional.

El teatro específicamente histórico, a inicios del Oncenio, no llegó a ser popular ni continuo como el costumbrista criollo, desde el punto de vista cuantitativo. Pero contó a partir de entonces con apoyo estatal y una atmósfera cultural y emocional más receptiva, por ello en el Oncenio hubo un excepcional resurgimiento del teatro histórico, una ruptura evidente en cuanto a contenido, recepción, alcance y la participación del Estado. Creemos que se debió en parte también a la visión positiva en el pasado y presente del país, que se vivió en dicho régimen en su primer periodo, de 1920 a 1924.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Capítulo 13

Las puestas en escena más importantes

Las puestas en escena más representativas de los dramas históricos o hechos que nos van a permitir evidenciar en términos cualitativos el auge del teatro histórico y establecer tendencias son los siguientes:

- El reestreno de la ópera *Ollanta* (1920 y 1921).
- *Los Conquistadores* de José Santos Chocano *(1922).*
- La compañía lirico-dramatica "Cuzco" en el Forero (Julio 1923).
- Las representaciones de la independencia: El *mártir Olaya* (1923) y *El Sol de Ayacucho* (1924).
- El epílogo y el cierre del teatro histórico a inicios del Oncenio: *Tres épocas de la historia del Perú* (1924).

Planteamos que parte de las representaciones de estas obras fueron utilizadas por el leguiísmo para fomentar el nacionalismo e identidad en todas sus variantes y expresiones: indigenismo, incaísmo, hispanoamericanismo, panamericanismo e hispanismo; buscando generar una identidad histórica. Pero hubo una tendencia real a promover una cultura nacional mestiza y revalorar el elemento indígena, tanto de manera exótica como en la ópera *Ollanta*, o de manera heroica como en *El mártir Olaya*. También se buscó la conciliación con España en la obra "El sol de Ayacucho". La pieza *Tres épocas de la historia del Perú* significó la identificación y valoración de todas las etapas de la historia peruana, así como de todos los elementos culturales tanto prehispánicos como hispánicos por parte de la oligarquía y las elites.

Creemos que estas piezas fueron elementos importantes para el proceso de construcción de la idea de Nación, ya que en las obras se van a construir y trasmitir símbolos y códigos ideológicos que buscaban cohesionar emocional y/ o temporalmente a los miembros de

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

la comunidad peruana. En el análisis de las representaciones en cuestión se busca responder: ¿Cómo se expresa la construcción del Estado-nación en el Perú a través de dichas representaciones?, ¿Cómo se incorpora el pasado en el teatro histórico?, ¿cómo fueron recibidas las obras?, y sobre todo ¿qué similitudes, diferencias y peculiaridades se encuentran en dichas piezas y representaciones frente a las de los periodos anteriores?

13.1. El pasado incaico en *Ollanta*, 1920

El reestreno de la ópera *Ollanta* fue el mayor éxito de una pieza lírica nacional en toda la historia republicana, y el mayor éxito del teatro histórico, por lo que le dedicamos el mayor espacio y análisis; la obra representa la inclusión y auge del tema específicamente prehispánico incaico hecho por limeños en el teatro histórico en Lima.[585]

El reestreno de *Ollanta*, el 22 de setiembre de 1920, en el lujoso *Forero*, y a cargo de la compañía italiana Bracale, con apoyo total del gobierno tuvo un triunfo apoteósico, con asistencia del propio jefe de Estado y la elite política, social e intelectual limeña. Toda la prensa limeña apoyó el evento, y el entusiasmo del público fue algo "nunca visto antes en Lima con ningún otro espectáculo". Las presentaciones duraron hasta el 17 de octubre con llenos totales y asistencia de todos los sectores sociales, algo tampoco vista antes[586].

Sin embargo, como vimos en el capítulo 10, la misma obra fracasó en su estreno ocurrido en 1900, lo cual contrasta con el éxito de 1920. El éxito de *Ollanta* también contrasta con el mediano impacto en la colectividad limeña de las representaciones de los dramas históricos quechuas de las compañías teatrales cusqueñas que arribaron a Lima en julio de 1920, en Lima donde si bien tuvieron cierto éxito no tuvieron la cobertura de toda la prensa de la época ni la simpatía de todas las clases altas y medias, a pesar del ambiente indigenista estatal; como si lo tuvieron en el Cusco[587]. En el caso de la ópera *Ollanta* ésta tuvo el apoyo de absolutamente toda la prensa y el interés de toda la oligarquía y sociedad limeña en general. Estos hechos nos lleva

[585] Si bien a fines de la República Aristocrática en 1917 hubo teatro incaico en Cusco y Lima por un corto tiempo, ello no significó que inmediatamente se representen otras piezas históricas. Eso recién ocurre a inicios del Oncenio de Leguía.
[586] Revistas *Variedades* y *Mundial*. Periodicos *El Comercio*, *El Tiempo* y *La Prensa*: setiembre-octubre de 1920.
[587] Sobre el teatro quechua, ver los dos tomos de la obra de ITIER.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

a plantearnos las siguientes interrogantes: ¿Cuáles son las causas del éxito del reestreno en 1920?, ¿Por qué el Estado apoyó el reestreno y no el estreno en 1900? ¿Por qué las elites ignoraron la obra en 1900 y la celebraron en 1920?, ¿Por qué las compañías cusqueñas no tuvieron el apoyo de la Oligarquía limeña?, y sobre todo, ¿Qué papel tuvo esta ópera en la política del Oncenio?

Con la segunda llegada al poder de Leguía, en 1919, la atmósfera nacionalista y la pretendida política inclusiva leguiísta generaron un contexto favorable para la temática incaica. Como hemos señalado, Leguía manejó un discurso nacionalista de modernización en el que se incluía el tema indígena. El teatro sería uno de los medios para transmitir a la población limeña dicho discurso. Para tal fin, y en un inicio, fueron utilizados los dramas quechuas de la compañía cusqueña de Luis Ochoa que se presentó en Lima a fines de junio e inicios de julio de 1920. El discurso inclusivo oficial usó así el teatro como medio de transmisión a la colectividad, tomando los dramas quechuas cusqueños de visita en Lima como instrumento. En Lima, la compañía cusqueña de Luis Ochoa tuvo cierta cobertura de la prensa, y apoyo de Leguía en pasajes e invitación para un recital privado en Palacio; aunque en realidad buscaban una subvención del gobierno para una gira por Estados Unidos, anunciando en la prensa que "se hallaban de paso a Nueva York"[588]. Si bien la compañía cusqueña de Luis Ochoa tuvo cierto éxito, éste no alcanzó los niveles de sus presentaciones en el Cusco[589]. En Lima sus presentaciones no pudieron calar emocionalmente en todo el público limeño, sobre todo en la oligarquía ni tuvieron su indulgencia como veremos en las siguientes líneas.

La Prensa anunció para el 16 de junio el debut de la Compañía Dramática Incaica Cuzco en el teatro Municipal del Callao, y una "función de gala… en honor y con la asistencia del presidente de la república" en el Municipal de Lima. La cobertura periodística fue menor a la de compañías de zarzuelas y comedias que actuaban en Lima, como la Gobelay Fábregas. El debut en el Callao fue aceptable, pero *El Comercio*, el periódico que más cobertura daba a los espectáculos, guardó extraño silencio, pese a haber anunciado el evento. Su comentario al día siguiente se refirió

[588] ITIER, T II, pp 58-61.

[589] Hubo en Cusco entre 1913 y 1920 una gran actividad dramática quechua. En Lima la primera vez que se presentó el teatro quechua fue en 1917 con la Compañía de Luis Ochoa en el Teatro *Municipal*, con éxito y apoyo de sectores progresistas. ITIER, II, pp 49-51. Dicha compañía volvió a Lima en 1920.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

al éxito de la compañía Romo-Viñas en el Municipal de Lima. De los cusqueños solo hubo un escueto comentario: "Anoche debutó en el teatro Municipal la compañía Incaica «Cuzco», obteniendo feliz éxito"[590]. Según esto, no fue un suceso su debut en el Callao. Tuvo la misma escasa cobertura incluso cuando debutó en el Municipal de Lima, con presencia del jefe de Estado.

En el Municipal del Callao y de Lima la compañía cusqueña se presentó el 16 y 17 de junio, y a partir del 23 tuvo una temporada exitosa en el Colón[591]. El 25 hizo una función en el Mazzi y volvió al Colón, y ahí "ante numeroso público debutó la Compañía Incaica *Cuzco*"[592]. Tomando en cuenta las fuentes, vemos que este teatro quechua tenía mayor público y permanencia en salas de sectores medios-populares, con presentaciones aceptables, pero sin el éxito que obtuvieron en el Cusco. Sus dramas no conmovieron a los limeños, no despertaron el sentimiento nacional, el público de Lima en términos generales no apreciaba el teatro quechua ni lo autóctono e histórico de aquellos dramas, ni su música, como expresan los comentarios en la prensa, o los reclamos como el de una señora apellidada Zulana en *El Comercio* el 21 de junio de 1920 que lamenta la actitud del público en la presentación de la compañía Incaica:

> En las representaciones incaicas de verdadero concepto histórico, que nos ofrecen la entusiasta empresa del teatro Colón es de nota y bien sensible por cierto, que **la mayoría del público** charla en voz alta durante las escenas de la obra, interrumpiendo desde luego, la atención que requiere, **un idioma no costeño, aunque muy nuestro** y por lo mismo que nos ofrece toda la espléndida belleza del idioma inmortal del Tahuantinsuyo, ha de concentrarse mayor suma de atención en el público para apreciarlo debidamente. Que durante el momento tristísimo y armonioso de las quenas los comentarios en voz fuerte fueron como un atropello al divino arte de la música. Como lo más difícil es saber callar a tiempo, que, por la cultura histórica del alma peruana, no se repita esta pequeña incorrección notada [Resaltado nuestro].

Aquella falta de compostura del público y la poca cobertura de la prensa (en comparación con la prensa cusqueña sobre las representaciones en Cusco y la propia Lima) revela que el público limeño no apreciaba los dramas cusqueños, ante un idioma y una música aún vistos como extraños y "no nacionales", lo opuesto al Cusco donde las elites eran

[590] *La Prensa*, 17 de junio de 1920.
[591] Destacaron los dramas *Yawarwaca* y *Ollanta*. ITIER. T II, p. 58.
[592] *La Prensa*, 24 de junio de 1920.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

bilingües[593]. Precisamente la compañía cusqueña estaba integrada por miembros de la elite del Cusco, como el abogado Luis Ochoa, Roberto Ojeda y Félix Silva. Entonces, no había en Lima interés por la cultura quechua, pese al indigenismo gubernamental; a lo que hay que añadir que esas compañías representaban un 'nacionalismo cusqueño' opuesto a Lima como capital cultural del Perú[594].

Si bien Leguía apoyó a la compañía cusqueña, ésta solo tuvo acogida en el público de sectores medios y populares, no alcanzando el éxito de las compañías extranjeras en el público de clase alta. Y la falta de apoyo de la prensa se ejemplifica en el caso de la nota denigrante en la oligárquica revista *Mundial* el 2 de julio de 1920 sobre la temporada de la Compañía Cuzco[595], justo cuando esperaba un subsidio del gobierno para ir a Nueva York:

> El Colón ha arrastrado una vida lánguida acogiendo a esa apachería indígena, **reclutada en las regiones trasandinas ignorantes de lo que es arte, historia y Teatro** con el objeto de explotar indignamente al público y conseguir del Gobierno un apoyo, que si se llegara a conseguirse sería la deshonra mayor que del Perú podría hacerse en el extranjero. Creemos que haya la suficiente cordura para no hacerlo, porque ello sería una verdadera vergüenza, desde el punto de vista artístico y patriótico. Seamos honrados, siquiera **por la dignidad de la Historia y de la Nación**[596].

Itier explica esta nota:

> La revista semanal *Mundial*… era esencialmente el medio por el cual la vida social de la oligarquía se hizo visible para la sociedad peruana y reflejó en parte las ideas y la mentalidad de ese grupo, dentro de cuyo ámbito se movía Carlos Aramburu, director de la revista. Desde el punto de vista de ese grupo social, el teatro incaico no debía constituir una forma de arte entusiastamente. Los defectos técnicos de los cuales adolecía la compañía debieron parecerle

[593] En Cusco toda la elite hablaba quechua, y "se enorgullecía de su utilización del capac simi, el idioma de los gobernantes incas, obviamente distinto de la versión plebeya del quechua utilizado como runa simi…" DE LA CADENA, Marisol. *Indígenas mestizos: raza y cultura en el Cuzco*. Lima, IEP, 2004. p. 94.
[594] En Cusco el indigenismo político surgió como oposición al centralismo limeño, poniendo a la urbe inca como centro nacional, lo que se reflejó en el teatro quechua como medio para que las élites cusqueñas se representaran como descendientes de los incas. ITIER, T II.
[595] *Mundial* mostraba la mentalidad y estilo de vida del sector social alto. ITIER, t II, p 59.
[596] *Mundial*, 2 de julio de 1920. Resaltado nuestro. Incompleta, esta nota se encuentra en ITIER.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> particularmente visibles, y sus pretensiones de representar la nación fuera del Perú insoportables[597].

Itier señala que luego de aparecida la nota el gobierno cedió a las presiones y negó el subsidio tras dar su apoyo y prometer el subsidio[598]. Hay que recordar que *Mundial* era también leguiísta, y su director Carlos Aramburú era cercano al gobierno[599]. El rechazo respondía a criterios estéticos, a la actitud racista y al centralismo limeño.

La "gente decente", así autointitulada, exigía grandes compañías extranjeras, artistas occidentales o mestizos, idioma español en dramas o comedias, idiomas extranjeros en el arte lírico, y grandes figuras en el drama o la ópera; todo ello ausente en las compañías cusqueñas, que no tenían problemas en el Cusco, donde toda la población hablaba quechua. Pero, sobre todo, los artistas integrantes de las compañías eran cusqueños considerados indígenas, y lo en esa época en Lima lo indio era asociado con vivir en los Andes y hablar quechua, al margen de ser educado o no.

Era una idea compartida incluso por Leguía, como lo demuestra un hecho de 1920: el presidente invitó a Palacio a la compañía cusqueña, y uno de sus miembros, Félix Silva, pronunció un discurso en quechua, siendo felicitado por Leguía. Leguía le preguntó sonriendo: "Usted debe ser indio, ¿no?", y Silva, que era doctor, contestó alegre: "No, soy Bachiller"[600] .

La percepción de Leguía era compartida por las elites limeñas, lo cual revelaba un desconocimiento total de la sociedad peruana. El doctor Silva, cusqueño y quechuahablante, era tildado de indio. De esta percepción da testimonio también un escrito de Luis Aguilar en el periódico *El Sol del Cuzco*, el 8 de agosto de 1922, titulado "El indígena y los escritores limeños"*:*

> Quiero desvanecer aquí un error común a todos los limeños que no conocen el Cuzco y del que creen que es un pueblo de puramente indios, donde apenas sobresalen una veintena de mestizos y media docena de extranjeros. Esa es la creencia general de todas

[597] ITIER, T II, p 59.
[598] Ibid, p 60.
[599] Esta cercanía se puede corroborar en un artículo del 25 de junio de 1920 de la revista *Mundial* en la sección "sobre siluetas de hombres representativos", de Alberto Guillén, quien entrevista al propio presidente Leguía, a quien se cataloga de "espíritu democrático y de sencillez bondadosa (...) ejemplo real y vivo, concreto de lo que puede una voluntad disciplinada". *Mundial,* 10, p. 9.
[600] Citado en ITIER, II pp 64-65.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> las familias de Lima y así me la manifestaban muchas de ellas […] Nada es más falso. El Cuzco es una población tan mestiza como Lima, Arequipa, Trujillo y otras, donde el elemento indígena es proporción insignificante. Tanto valdría la pena decir que Lima es puramente de negros o el Callao de chinos[601].

Los sectores medios buscaban igualarse a los altos en sus preferencias artísticas y hábitos culturales, por lo que miraban hacia Europa, acostumbrados a asumir manifestaciones extranjeras e ignorar las expresiones culturales indígenas. La conclusión era obvia: tras la nota en *Mundial*, y el rechazo del subsidio, las compañías teatrales cusqueñas no volvieron a presentar dramas en quechua o, en todo caso a destacar en Lima[602]. Pero, irónicamente, en 1923 la llamada "misión peruana de arte incaico" tuvo gran éxito *fuera del país*: 47 artistas cusqueños de todos los géneros, incluida la Compañía Cuzco de Luis Ochoa, se presentó en Argentina con subvención del gobierno argentino en el gran teatro Colón de Buenos Aires; y sin apoyo alguno del gobierno, actuaron en también en Uruguay. Itier explica el apoyo argentino debido a un deseo que se "cultivaran manifestaciones culturales genuinamente americanas"[603]. Hay que acotar que los argentinos reivindicaban para su país parte de la herencia incaica, ya que el norte de Argentina había pertenecido al Tahuantinsuyo.

En cambio, en Lima no todos los sectores de la elite limeña aceptaban el discurso de la *Patria Nueva* referido a los símbolos andinos como nacionales. Había necesidad de otros medios para difundir en los sectores altos y medios, el discurso político leguiísta. En ese contexto se aprovechó una coyuntura artística favorable: la llegada a Lima de una compañía de ópera italiana, de prestigio internacional, es decir un medio artístico propio de aquellos sectores sociales[604].

---

[601] Ibíd.

[602] En 1928 la compañía de arte incaico participó en el Concurso de Amancaes en Lima. Con 24 artistas, tuvo varias presentaciones, pero ningún drama quechua incaico, solo costumbres incaicas y coloniales que incluían bailes, música y canto. Para está época el gobierno promueve "el Folklore" como elemento integrador indigenista. ITIER, T II, p 80.

[603] ITIER, II, pp. 75-78.

[604] El gobierno no lo planificó desde un inicio, solo aprovechó la coyuntura artística favorable.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Esto se produjo de manera ostensible, repetimos, con el exitoso reestreno de la ópera *Ollanta* en 1920[605], cuando la elite conservadora urbana se identificó en cierta forma con el discurso leguiísta de un pasado *nacional*. Creemos que aquella ópera, por sus características temáticas y simbólicas, fue utilizada para divulgar el difícil discurso ideológico de la *Patria Nueva* leguiísta.

Como ya hemos visto en el capítulo 10, la ópera fue una adaptación libre del drama quechua *Ollantay*. El libreto de 1920 fue casi idéntico al de 1900, ambos una versión lírica libre. Para estudiar el texto contamos con dos textos idénticos del reestreno de 1920, impresos ese mismo año, probablemente las primeras impresiones oficiales.[606] La parte literaria de la ópera de 1920 se dividía en tres actos y 24 escenas, articuladas por coros permanentes y cinco escenografías, variando ligeramente al del estreno de 1900, debido a que contó, para el primer acto, con la colaboración de Fernán Cisneros, miembro de la Generación del 900[607], opositor al gobierno de turno, pero coincidente en el fomento del nacionalismo. Este primer acto de Cisneros contenía una apoteósica escena del regreso de Ollanta al Cusco después de sus victorias, lo cual sirve a una exaltación nacionalista de la patria, como también se observa en los coros de hombres y mujeres que reciben a Ollanta en la plaza del Cusco:

Hombres:	Alcemos nuestros cánticos
	con férvida alegría
	y en ardoroso estrépito
	a recibir salgamos
	al fiero vencedor.
	Una victoria espléndida
	el cielo nos envía,
	sobre las huestes bárbaras
	del pérfido invasor!
Mujeres:	¿En dónde están las hordas

[605] Decimos reestreno porque la ópera escrita por Valle Riestra se estrenó en 1900 sin éxito. La ópera se inspiró en el antiguo drama colonial pero el libreto operístico era muy diferente.
[606] El primero impreso en la imprenta Sanmartí y Cia, fue ubicado en la Biblioteca Central de la PUCP. El segundo en Lux Del Castro, hallado en la Colección *Raúl Porras* de la Biblioteca Nacional del Perú.
[607] El libreto de 1900 fue elaborado exclusivamente por Federico Blume.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

cobardes y alevosas
que oscurecer quisieron
de **nuestra gloriosa patria**
el fúlgido arrebol?[608]

Esta escena de Cisneros, que no estaba en la versión de 1900, muestra una patria triunfante en las guerras frente a sus enemigos. Ahora bien: la inclusión de este acto en 1920, creemos que no respondió solo a mejorar la calidad de la ópera, sino también al nuevo contexto político de nacionalismo e indigenismo impulsado en gran medida desde el Estado.

El primer acto muestra al general Rumiñahui monologando sobre su amor a Cusi Coyllur, hija del Inca, en medio de coros que cantan las hazañas de Ollanta; creación novedosa de Fernán Cisneros ya que la versión quechua colonial no muestra los sentimientos de Rumiñahui. En el Palacio, Pachacútec intenta consolar a su hija, quien oculta su amor a Ollanta y se refugia en la sacerdotisa Mama-Illa. Ollanta, recibido por Pachacútec, pide a Cusi Coyllur en matrimonio argumentando que ella lo ama. Pachacútec lo rechaza por ser plebeyo, y en medio de coros Ollanta jura "rescatarla". El segundo acto de seis escenas, con texto de Blume, muestra a Mama-Illa en el templo del sol dirigiendo oraciones y consolando a Cusi Coyllur, quien declara su dolor por sentirse abandonada. Ollanta ingresa al templo, ella le pide que se vaya, se juran amor, él le pide huir juntos, y son descubiertos; Ollanta llama a sus hombres dirigidos por Orco Huaranca, y de manera violenta huye con Cusi Coyllur y los suyos.

El tercer acto es el más largo, con trece escenas, obra también de Blume. De la Escena I a la V, en la fortaleza de Ollantaytambo se ve un Ollanta feliz, pero recordando la "ofensa" de Pachacútec. Declara enemistad al Cusco. Orco Huaranca le informa que un Rumiñahui engañosamente infeliz y "maltratado" pide asilo. Ollanta se lo ofrece, pero Cusi Coyllur desconfía, y le declara a Ollanta su temor. Rumiñahui a solas anuncia su venganza. Entre las escenas VIII y XIII vemos el desenlace. En una fiesta llena de coros que cantan yaravíes, Ollanta presenta a Rumiñahui, le da la jefatura del ejército rebelde y en ese momento se oyen lejanas voces de traición. Un soldado anuncia un ataque, Cusi trata de

[608] BLUME, F. y CISNEROS, L. *Ollanta, ópera en tres actos*. Lima, imprenta San Marti, 1921, pp. 7 y 8. Subrayado nuestro.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

detener a Ollanta, pero se va, luego regresa derrotado, reconoce la traición de Rumiñahui. Cusi pide huir, Ollanta dice que es imposible, ella decide entonces que deben morir ambos, muestra un veneno y ambos beben las copas, se abrazan y mueren. Entran Pachacútec, Orco Huaranca, Rumiñahui y Mama-Illa. Pachacútec dice que han expiado su crimen. Rumiñahui dice que sació su rencor. Mama-Illa, Orco Huaranca y el coro piden perdonar a los amantes[609].

Analizando ambas versiones encontramos que, si exceptuamos a la gran mayoría de personajes, la confesión del amor de Ollanta ante Pachacútec, y la traición de Rumiñahui para capturar a Ollanta, las óperas de 1900 y 1920 no tienen nada que ver con el drama quechua colonial. En los personajes, en las versiones operísticas no se mencionan algunos de la versión colonial, y se crean otros como la sacerdotisa Mama Illa, ya que no figura sacerdotisa alguna en la versión colonial; donde en cambio están las ancianas Ccoya y Ccaccamama, el bufón Piki Chaki, Túpac Yupanqui, e Ima Suma hija del amor entre Ollantay y Cusi. Personajes ausentes en la versión de Blume y Cisneros.

Pero lo más saltante de las óperas es la alteración del final. La versión colonial termina con el perdón a Ollantay y la celebración de su matrimonio con Cusi Coyllur; esto no ocurre en la versión operística, que tiene un final trágico típico del clasicismo y romanticismo europeos: el final, la muerte de los principales personajes, amantes incomprendidos, es idéntica al final de *Romeo y Julieta* de Shakespeare, y al de *Aída*, donde mueren Radamés y el personaje principal de esta ópera italiana, muy gustada por el público limeño de entonces.

Es decir, las versiones operísticas fueron pasionales, se centraron en la trama amorosa, que provoca diversos sentimientos funestos entre los personajes: la ira del inca contra Ollanta, el rencor y venganza de Ollanta al sentirse ofendido por el rechazo del Inca, los sentimientos del Inca hacia su hija, el resentimiento que provoca la rebelión de Ollanta, y la sed de venganza del general Rumiñahui respecto a Ollanta porque también ama a Cusi Coyllur (sentimiento inexistente en el drama colonial, donde el celo de Rumiñahui es por el prestigio de Ollanta).

[609] Ibíd, p. 24.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

La versión operística se adaptó así al gusto burgués romántico e ideal del público limeño de estos espectáculos considerados cultos. Además, el libreto operístico perdió por completo la influencia quechua (si exceptuamos a los personajes), algo fundamental en la versión colonial, donde el quechua se mezclaba con elementos calderonianos del Siglo de oro español[610]. La de 1900 y 1920 fue una ópera romántica, al igual que las de Wagner, inspiradas en leyendas o tradiciones folclóricas germánicas autóctonas. Valle Riestra llevó elementos folclóricos, yaravíes y danzas andinas a las esferas de la ópera, y una tradición andina a la ópera, medio artístico que en Europa sirvió de expresión nacional. Basadre catalogó a la ópera de "mestiza", por inspirarse en modelos autóctonos, pero buscando asimilarse a la modernidad occidental[611].

Así, se produjo un complejo proceso: el drama colonial, el más destacado en el teatro quechua, fue tomado como tema de afirmación nacional durante la ocupación chilena por los jóvenes Valle Riestra y Blume, en la romanza de 1883; como ópera en 1900 relacionó la figura emblemática del victorioso guerrero, ya planteada como símbolo de afirmación, al ideal romántico, haciendo girar el tema en torno a los amores de la pareja y su trágico final; y en 1920 se incorporó con fasto el tema de la grandiosidad del imperio incaico, ligándolo a la noción de patria que por primera vez se menciona, para lo cual se amplió la composición musical a un ambiente celebratorio de algarabía y triunfo, ausente en 1900. Esta parte inicial del primer acto daba un aire de reafirmación nacional.

Por tanto, hacia 1920 se había logrado integrar el ideal romántico y la grandeza inca a la idea de patria. El mismo tema, pero presentado por la compañía cusqueña de teatro, no pudo generar una idea nacional entre el público. El tema debió sufrir la evolución en la ópera de 1920 para lograr ese propósito, encajando con el discurso leguiísta de pertenencia a una colectividad peruana que incluía lo andino, aunque reciclado a través de la ópera de tinte europeo y cánones artísticos clásicos (drama individual, doble suicidio final), y en castellano.

[610] Para Calvo, en el *Ollantay* original los roles y acciones del teatro del Siglo de Oro hispánico se mezclan con la ortografía quechua, el léxico andino y versos muy tradicionales, formando un teatro colonial andino con estructura formal propia. CALVO, *Ollantay. Analisis crítico,* pp 38-44.
[611] BASADRE. t. IX, p 3644.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

En resumen, la versión operística, dada su composición musical y literaria, y la presencia de la gran compañía Bracale en la coyuntura que vivía el país, fue aprovechada por el gobierno para difundir su ideología con símbolos culturales 'comunes', para reforzar la aceptación a su propuesta de modernización; en medio de una elite conservadora y poco receptiva. Por consiguiente, se proyecta un discurso ideológico, intentando un vínculo entre arte, poder e ideología.

En 1920, el papel del Estado fue fundamental. El gobierno estuvo interesado en la puesta en escena de *Ollanta*, auspiciando a la compañía Bracale, en un apoyo estatal que se confirma a través de los diarios, revistas, resoluciones del Consejo Municipal, Boletín Municipal, y las memorias del Ministro de Justicia y culto Alberto Salomón. La prensa describió la relación entre el reestreno y las autoridades, y todos sin excepción, incluso los diarios no leguiístas como *La Prensa,* apoyaron el evento por el tema patriótico y nacionalista. La víspera del reestreno, se mencionaba:

> Justo es recordar también **al progresista gobierno** que facilitó con todos los medios y espontáneamente el advenimiento del suceso y que tanta resonancia va a tener aquí, y si no inmediatamente, por cierto en el extranjero[612].

Al día siguiente La Prensa hizo una remembranza de los años que Valle Riestra pasó pidiendo favores a los gobiernos para representar su obra, hasta que fue precisamente el gobierno leguiísta el que le dio el apoyo:

> En 1915 fue a Nueva York, donde se intentó poner la obra en el *Metropolitan*, pero hizo falta dinero. Resignado, volvió a Lima. Renovó su intento cerca de los gobiernos, pero nada logró. Y llegó la Compañía Bracale, y al frente de la orquesta el maestro Padovani. El maestro Valle Riestra fue llamado por el **actual ministro de Justicia, Alberto Salomón. Le ofreció que "Ollanta" sea representada por la compañía Bracale, subvencionada por el gobierno.** El ministro cumplió su palabra. La obra ha sido cuidadosa y escrupulosamente ensayada (...) con extraordinario aparato escénico[613].

[612] *El Comercio,* 21 de setiembre de 1920, resaltado nuestro.
[613] *La Prensa*, 22 de setiembre de 1920, resaltado nuestro.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Esto es ratificado por *El Tiempo* el mismo día del reestreno:

> Al iniciarse la temporada actual el ministro de justicia, doctor Salomón, llamó a su despacho al señor Valle Riestra, y en nombre del presidente, señor Leguía, le manifestó la complacencia con que vería estrenada su ópera y que le expusiera lo que le convenía hacer para llevar a cabo tal cosa. En una reunión posterior en ese despacho, con el empresario señor Bracale, quedó todo acordado, y empezaron los ensayos bajo la disposición de Alfredo Padovani[614].

El ministro Alberto Salomón, en Resolución Suprema, plasmó su apoyo a Valle Riestra en la representación e impresión de libreto y partituras[615]. Por otro lado, el oficialismo dio a la empresa Bracale una subvención en libras peruanas, y el Consejo de Inspección de Espectáculos la eximió del pago de derechos por función. Esto se confirma al revisar el Acta de Sesiones del Consejo Municipal de la sesión del 14 de setiembre, donde la Comisión de Espectáculos, con venia del alcalde Pedro Mujica, acordó la exoneración del pago[616]. En *El Tiempo* del *15* de octubre de 1920 se refiere que la subvención del Estado —gubernativa, Municipal y excepción de gabelas— sumaba 6.000 libras peruanas. Lo repite el *Boletín Municipal*:

> Finalmente y previa lectura de los informes favorables de la inspección de espectáculos y de la sindicatura se acordó este último informe por lo que se acuerda la subvención de L.P. 400.0.00 a la compañía de ópera que actúa en el Forero[617].

Todos estos acuerdos se dieron poco antes del reestreno. El interés del Ejecutivo en *Ollanta* influyó en ellos. De esta manera la coyuntura política era propicia para que Valle Riestra pudiera volver a poner en escena su obra. El oficialismo esperaba el éxito, y en sesión del 21 de setiembre del Concejo Municipal, Guzmán Vera, de la Comisión de Espectáculos, solicitó:

---

614 *El Tiempo,* 22 de setiembre y 15 de octubre de 1920.

615 *Memorias del Ministro de justicia y culto, instrucción y beneficencia al Congreso ordinario de 1920*. Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1921. P. 636. AGN.

616 Consejo Provincial de Lima, sesión del 14 de setiembre de 1920. Folio 351. La exoneración también consta en el Boletín Municipal Año XX, N 978, p. 7349.

617 Boletín Municipal, año XX, n° 978, p 7349. 18 de setiembre de 1920. la cifra esta puesta igual al texto original. Dicha subvención se acordó en sesión. Véase Consejo Provincial, sesión del 14 de setiembre de 1920. Folio 353.La cifra de las L.P se ha puesto tal como se halla en el boletín.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> …que el concejo como un estímulo al maestro Valle Riestra y en recuerdo de la fecha del estreno de la ópera 'Ollanta' de que es autor y que sería representado el 22 del presente, le otorgase una medalla de Oro[618].

La propuesta de Guzmán Vera, como era de esperarse, se aprobó. La medida es señalada también en el *Boletín Municipal de Lima*[619]. La ayuda del gobierno respondió a intereses políticos claros: difundir su proyecto cultural. El tema incaico y la música andina estilizada eran símbolos de identidad a una nación, y respondían a la coyuntura de fomento indigenista peruano y americano. Esta ópera resultaba útil al gobierno, y si bien el teatro no es en sí mismo un espacio del poder político, en él se expresan relaciones de poder. Eso nos lleva a preguntarnos sobre el vínculo de Valle Riestra, Blume y Cisneros con el leguiísmo, sus simpatías y sus intenciones políticas. El compositor y los poetas pertenecían a la elite intelectual de nivel medio alto, con amplio horizonte cultural (habían vivido y recibido educación en Europa)[620], y en su obra plasmaron lo que consideraban un arte genuinamente nacional, que coincidía con parte del discurso leguiísta; pero eso no significó necesariamente que ellos simpatizaran, avalaran o quisieran incorporarse al leguiísmo.

Cisneros y Valle Riestra, que arreglaron la ópera para el reestreno (el primero en texto y el segundo en música), no tuvieron intención de complacer al Estado, ni lograr fama; solo eran nacionalistas con sensibilidad artística. Con *Ollanta* probablemente tenían intención de reivindicar y fomentar un arte que fuera, desde el punto de vista estético, musical y de contenido, digno representante de la cultura nacional, y que a su vez fomentara un desarrollo de la identidad nacional. Valle Riestra no era leguiísta ni quería acercarse al régimen en busca de favores, pero tampoco era opositor. Tras el reestreno, solo logró un puesto modesto de profesor en la Escuela de música, con una economía muy sobria; sin embargo, su trabajo como docente le restaba tiempo para sus composiciones, y en unos cuantos años enfermó, falleciendo en 1925. Fernán Cisneros trabajaba en *La Prensa*, diario de oposición a Leguía, dirigido por su tío Alberto Ulloa, y al ser éste exiliado

[618] Consejo provincial, sesión del martes 21 de setiembre de 1920. Folio 355-357.
[619] Boletín municipal de Lima, Año XX, p. 979. 25 de setiembre de 1920.
[620] *Diccionario Enciclopédico del Perú Ilustrado*. pp. 324-325. El haber estado en Inglaterra (Valle Riestra), Francia (Valle Riestra y Cisneros) y EE. UU (Blume y Valle Riestra) les había permitido reflexionar sobre la conciencia nacional, el nacionalismo y el capitalismo; y sobre todo el apoyo y desarrollo a un arte representativo de una nación. En la biografía de Valle Riestra se señala que desde que él estuvo en Francia, incorporó la idea francesa de que todo país puede y debe tener una música nacional.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

asumió la dirección; mantuvo una inicial oposición sutil al gobierno, que aumentó ―en lugar de cesar― tras el reestreno; por lo que fue apresado, deportado y *La Prensa* clausurada en marzo de 1921, apenas cinco meses después del reestreno de *Ollanta*. Sobre Blume, autor del libreto para el estreno de 1900, fue profesor de inglés en el Colegio Guadalupe de 1902 a 1930, trabajo que no tuvo ninguna relación con el gobierno, pero es muy probable que su nombramiento como docente de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 1922 (hasta 1930 en que cayó Leguía) estuviera relacionado con el leguiísmo en su etapa autoritaria[621].

Veamos ahora un fenómeno real: la *expectativa* de Lima entera ante el restreno. A diferencia de 1900, el apoyo de la prensa en 1920 fue total, al margen de su posición frente al gobierno donde la mayoría era conciliadora, si exceptuamos a *La Prensa.* En julio ya se sabía de los ensayos y empezaban los comentarios:

> Hemos asistido al ensayo general; y fue para nosotros una impresión de puro y profundo deleite artístico el escuchar la inspirada y sugerente música de tanto sabor nacionalista (…) vive y palpita en "Ollanta" toda el alma y espíritu poético, apasionado de nuestra Raza[622].

En setiembre, mes del reestreno, el entusiasmo era evidente. Figuras del mundo limeño formaron una comisión cultural de apoyo al acto: Miguel Miró Quesada, Fernando Ortiz de Zevallos, el mismo Luis Fernán Cisneros; y se informaba del "entusiasmo provocado en los intérpretes de la obra"[623].

Como parte del entusiasmo podemos mencionar los comentarios de *Mundial*:

> Pronto la orquesta de la compañía de ópera Bracale dejara oír el preludio de la ópera 'Ollanta' del maestro Valle riestra (sic). De antemano vemos ya el teatro lleno… y sentimos la emoción del triunfo del maestro… para nosotros, la representación de 'Ollantay' es el primer esfuerzo musical de nuestra raza. Y es, además, la resurrección de un pasado de esplendor y heroísmo[624].

---

[621] TAURO, Alberto. *Diccionario Enciclopédico del Perú*, Juan Mejia Baca, Lima, 1975, p 193. TAURO, Alberto. *Enciclopedia ilustrada del Perú. Sintesis del conocimiento integral del Perú, desde sus origenes hasta la actualidad*, Tomo II, Lima, PEISA, 1987, p.307.

[622] *Variedades*, 18 de setiembre de 1920.

[623] *El Comercio,* 9 de setiembre de 1920.

[624] *Mundial*, 10 de setiembre de 1920. El cronista confundió el título de la obra con "Ollantay".

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

El 16 de setiembre *El Comercio* anunció un preestreno privado para el día 21, seguido de anuncios diarios, de ensayos y de una conferencia de la escritora Zoila Cáceres, hija del héroe de La Breña, parte de un Comité de "distinguidas damas" de una comisión de propaganda[625]. *Mundial* comentó:

> Al fin, en los primeros días de la semana próxima será presentada 'Ollanta'… Después de muchos años este estreno llega a nosotros casi inesperadamente y llega en medio de una sensación expectante, única en los anales de nuestro teatro[626].

Los días 18, 19 y 20 *El Comercio* anunciaba el estreno para el 21, y los precios. Una nota del día 19 fue muy sintomática:

> Continúan los preparativos para el estreno de la ópera nacional 'Ollanta', gran acontecimiento artístico nacional. Ha despertado entusiasmo de nuestra mejor sociedad, que realzará… el éxito de esa evocación de la raza autóctona. Hemos tenido oportunidad de asistir a uno de los ensayos y podemos asegurar la excelencia de la música. La demanda de las localidades ha continuado. **Las más connotadas familias** de **Lima** y **balnearios** han solicitado palcos y plateas en gran número[627].

Como vemos, la obra despertaba la expectativa de la oligarquía limeña, que asistió a las primeras funciones del evento. Hubo una nota de prensa el 20 de setiembre, y otra muy ilustrativa el 21:

> Dan a su término los preparativos para el gran suceso artístico que dentro de pocas horas presenciará Lima. Con la lista que damos a continuación se han agotado los palcos, siendo muchas las personas que han tenido decepción al no conseguir estas localidades. El empresario señor Bracale ha decidido que al ensayo general no concurra público. C. F. Blume. Pedro de Osma. Tomás Marsano. Pablo Nosiglia. Luis Miró Quesada. Javier Prado. Justo Barrenechea. Mariscal A. Cáceres. F. Moreyra y Riglós[628].

Las figuras de renombre y la prohibición del ingreso al ensayo, crearon un ambiente de expectativa. La periodista y escritora Elvira García y García escribió apenas un día antes del reestreno:

---

[625] *La Prensa,* 13, 15 y 17 de setiembre de 1920. *El Comercio*, 17 de setiembre de 1920.
[626] *Mundial*, 17 de setiembre de 1920.
[627] *La Prensa*, 19 de setiembre de 1920. Subrayado nuestro.
[628] *El Comercio*, 21 de setiembre de 1920.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> La puesta en escena y la indumentaria le dan carácter local que tanto aproxima el acontecimiento a la realidad. A 'Ollanta' se le da un alto valor histórico. Vencidos todos los prejuicios, podemos asegurar que contamos con una ópera nacional de la que podemos enorgullecernos con justa razón todas las personas que por lo mismo que amamos el suelo en que nacimos, acariciamos con íntimo regocijo nuestras glorias nacionales. Aseguramos un triunfo que marcará época a nuestro admirable artista[629].

La víspera del reestreno, fue anunciado por *La Prensa como* "el más grande acontecimiento que puedan registrar los anales teatrales de Lima". *El Tiempo* no se quedó atrás y comentó con entusiasmo patriótico:

> Vamos a asistir hoy a uno de los más grandes sucesos del arte patrio. Esta fecha quedará marcada con caracteres brillantes en los anales de la cultura nacional. El estreno de la ópera 'Ollanta' (…) marca una época, como que es la primera manifestación de esta naturaleza que en el Perú se presenta. Debemos rodear, por lo tanto este acontecimiento con los más grandes homenajes y debemos de darle el verdadero carácter que tiene, relievándolo en un doble significado honroso para el patriotismo y para el prestigio del arte Americano[630].

El Comercio también avisó que las entradas estaban agotadas. El mismo día 22, *La Prensa* anunciaba la venta de un texto con el argumento de la ópera, y mostraba el cartel publicitario principal. Los carteles en *La Prensa*, *El Comercio* y *El Tiempo* muestran además los precios, que ilustran sobre el público de la época: luneta 15 soles, galería 6, cazuela 2, palco 100[631].

Para esas fechas, los comentarios en la prensa utilizaban las palabras raza, nación, historia, patria, autóctono, peruano, pasado glorioso; vocabulario muy utilizado, aunque no exclusivo del discurso leguiísta, como generador de identidad.[632] Lo peruano, lo autóctono era representado simbólicamente[633] por el Tahuantinsuyo, considerado

---

[629] *La Prensa*, 21 de setiembre de 1920. Sección "Crónicas".
[630] *El Comercio*, 21 de setiembre de 1920.
[631] *El Comercio*, 22 de setiembre de 1920.
[632] En aquellos tiempos los términos "nación" y "pueblo" se usaban como sinónimos, aunque 'nación' podía ser considerada como una entidad mayor.
[633] De acuerdo al antropólogo Durand, el imaginario se comprende dentro del dominio del simbolismo, como una manera de representar todo lo que no puede representarse de forma directa o percibirse a través de los sentidos; como lo inconsciente, metafísico y lo sobrenatural. Ver la citada DURAND, *La*

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

civilizado, creador de un imperio donde se encontrarían las "raíces culturales" de la nación peruana.

En resumen, en la víspera del reestreno hay un apoyo inusual de la prensa, muy distinto a la coyuntura de las compañías cusqueñas, y los medios, antes silenciosos, fueron entusiastas ante *Ollanta*. Es indudable que el régimen que le dio la espalda al teatro quechua, se apoyaba ahora en la ópera, y el resultado fue un ambiente expectante por parte del público principal, la oligarquía limeña.

Fue un exitoso reestreno, el 22 de setiembre de 1920 en el *Forero* a las 9:30 de la noche, con lleno total y presencia del jefe de Estado[634]. Estuvo a cargo de la compañía italiana Bracale, el bajo fue José Nicolich (Pachacútec), la Mezzosoprano Martha Klinger (sacerdotisa Mama-Illa), el notable barítono español Ricardo Stracciari (Rumiñahui), el tenor italiano y estrella de la temporada Giuseppe Pasquini Fabri (Ollanta), el bajo Giuseppe Zonzini (Orco-Huaranca) y el segundo tenor Finzi; el papel de Cusi Coyllur originalmente sería de la soprano italiana Nerida Lollini, reemplazada a último momento por la mexicana María Escobar, quien tuvo gran acogida[635]. La dirección musical y de coros la hizo el célebre maestro Padovani, y hubo una llamativa parafernalia incaica de cinco escenografías con decorados y dibujos hechos por el escenógrafo Infante, basándose en bocetos del pintor indigenista José Sabogal.

Los precios de las entradas muestran, a excepción de los palcos, funciones más cómodas que otras compañías líricas, y que las anteriores de la misma compañía[636]. El precio aún era muy alto para los sectores populares. Si tomamos como referencia el jornal diario de un obrero portuario del Callao, veremos que quizás en algunos casos pudieron comprar entradas: por ocho horas de labor más una hora extra de almuerzo, recibía seis soles[637]. Si el precio más barato de la entrada era la cazuela de dos soles, el costo de la función estaba al alcance de los sectores medios y trabajadores, al menos en cazuela. Estos precios

imaginación simbólica. En este sentido, ni la nación ni la patria ni lo peruano o autóctono pueden ser percibidos a través de los sentidos.

634 *La Crónica*, 23 de setiembre de 1920.

635 *El Comercio*, 22 de setiembre de 1920. *La Crónica*, 22 y 23 de setiembre de 1920.

636 La misma compañía Bracale, en su primera presentación de inauguración del *Forero* el 28 de julio, cobró precios elevados: palcos con 4 entradas a 250 libras y luneta a 35 libras. La compañía Salvati en octubre-noviembre de 1920 cobró en libras, y el precio más barato fue de 1 libra.

637 Exposición del Gremio de Jornaleros del Callao, *La Prensa*, 8 de junio de 1920.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

probablemente se debieron al auspicio del gobierno al reestreno; por lo general, los precios de ópera, incluido el de la cazuela, eran prohibitivos para los sectores populares e incluso sectores medios, sobre todo al inicio de una temporada.

De las 1900 localidades del Forero, 800 eran de cazuela, un 40%. El 60% restante se repartió en luneta, galería y palco. Los sectores medios y populares podían tener acceso al reestreno, pero las primeras fechas eran para los sectores altos, en especial la primera noche del reestreno, debido a la expectativa generada; incluso los palcos, galerías y lunetas pudieron haber sido reservados. Los sectores medios fueron a la cazuela.

Al día siguiente se comentó sobre "el público selecto y numeroso que llenó totalmente la amplia sala del teatro Forero"[638]. La palabra "selecto" era usual para referirse a las elites. Obviamente las localidades para la noche inicial del reestreno se agotaron, y la cazuela no fue ocupada necesariamente por sectores populares.

Con este éxito, se consagró Valle Riestra, llegando a ser catalogado como "el mejor compositor de Sudamérica"[639]. La prensa limeña coincidió en el éxito total y en catalogar el entusiasmo del público de aquella noche como "nunca visto antes en Lima con ningún otro espectáculo". A los dos días del reestreno, *La Crónica* sacó como título de portada "gran suceso artístico" con la siguiente fotografía:

[638] *La Crónica*, 23 de setiembre de 1920.
[639] Ibíd.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Imagen 8

Primera Plana del diario *La Crónica*, 24 de setiembre de 1920



Sobre la respuesta positiva del público, fue sugerente un comentario en *La Crónica*:

> Suenan aún los acordes sabios y maestros de la ópera peruana (…) un público selecto y numeroso que llenó totalmente la amplia sala del teatro Forero (…) nunca se ha visto en Lima igual entusiasmo desbordante en el público, igual magnificencia, igual grandiosidad en el homenaje (…) Desde este punto de vista ha sido una de las más amplias, sonoras y rotundas manifestaciones de la cultura musical, no ya de un pueblo, **sino de una nación entera** a través de toda la partitura de Ollantay, **plena de carácter local, de sabor autóctono** (…) de entusiasmo y ardor patriótico, **sintiendo las inflexiones de esta música admirable que encierra, todo el patrimonio de una raza (…) y el orgullo soberbio de los incas peruanos, y de la tristeza honda(…) de los que fueron los más altos representantes de un pasado hermoso y viril**[640].

Por lo señalado por el cronista, se deduce que ya se consideraba que una nación podía ser formada por más de un pueblo, aunque en aquellos años se solía emplear ambos términos como sinónimos. El término 'patriótico' se entendía como amor al lugar donde uno había

[640] *La Crónica*, 23 de setiembre de 1920. Resaltado nuestro. Nuevamente observamos la confusión de los cronistas al llamar a la ópera *Ollantay*. También se solía llamar al personaje central de la ópera "Ollantay" y no con el correcto de "Ollanta" de la ópera.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

nacido. Y la música de *Ollanta* fue catalogada de "admirable patrimonio de la raza de los antiguos peruanos".

Mundial , como si no recordabr sus ataques al teatro nacional, dijo dos días después:

> triunfo brillante y estruendoso que contemplamos… y nuestro más sincero nacionalismo porque habría que dejar de ser bien peruano, para no exaltarnos en estos momentos… los fatales amores de Ollantay son a manera de símbolo, de un trazo vigoroso donde se confunden todos los sentimientos de una época grandiosa y de una civilización desaparecida, revelada a nosotros por sus ruinas y el sentir de una raza que le sobrevive… nunca concurrió mayor fervor ni más grande júbilo en un público que el de aquella noche[641].

Variedades comentó:

> Fue la del miércoles 22 una noche de emoción artística, honda y purísima y de emoción Patriótica, José María Valle Riestra era en esos momentos el símbolo y espíritu mismo del arte peruano. Nosotros que no nos conmovemos -confesamos ni con himnos guerreros, ni procesiones cívicas, ni discursos- **hemos sentido en el estreno de Ollantay el amor y orgullo de nuestra raza: vibraba en nuestra alma… la suntuosidad del pasado legendario de la patria peruana y como nunca la fuerza de nuestras tradiciones** imperó en nuestro espíritu… estado psicológico que no era más que un reflejo… de esa alma de la muchedumbre[642].

Un cronista de *La Prensa* comentó emocionado:

> Nunca… ha palpitado nuestro público con entusiasmo más cálido ni más hondo, con espontaneidad más entusiasta y fervorosa… Ha sido una legítima apoteosis… que Lima entera debía al músico egregio… dentro de **los aires autóctonos de la raza** se ha inspirado esta obra primera de aliento y de belleza que la imaginación fecunda de un virtuoso inmaculado que lega para la posteridad y para el orgullo **de la historia y del arte nacional** [643].

Como se puede observar, todos los comentarios coinciden en una notable acogida social a la obra, en la que el público entendió ser parte de una "comunidad imaginada", compartiendo pese a sus diferencias una identidad cultural, al transmitirse símbolos supuestamente comunes, que en realidad fueron parte del discurso de la Patria Nueva. Unitario, puesto que reciclando el viejo discurso de las elites criollas sobre el pasado inca,

[641] *Mundial,* 24 de setiembre de 1920. Subrayado nuestro.
[642] *Variedades,* 25 de setiembre de 1920. Resaltado nuestro.
[643] *La Prensa*, 23 de setiembre de 1920. Subrayado nuestro.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

se pretendió tender un puente entre esos sectores hacia lo indígena, aunque desgajado de su existencia real; pero también contradictorio porque se exaltaba el nacionalismo cuando al mismo tiempo había una real penetración del capital norteamericano.

Muchos de los comentarios mencionaban la palabra 'raza', en esa época de definición imprecisa y negociable, culturalista o biologista[644]. Pensamos que en los comentarios del periodo era empleada de forma culturalista. Los peruanos son herederos de sus antepasados los antiguos incas:

> un trazo vigoroso donde se confunden todos los sentimientos de una época grandiosa y de una civilización desaparecida, revelada a nosotros por sus ruinas y el sentir de una raza que le sobrevive… hemos sentido en el estreno de "Ollantay" el amor y orgullo de nuestra raza[645].

Es interesante observar que en ningún comentario se hace referencia a los indios actuales, ni se utiliza la palabra 'indio' para referirse a los incas. Pero, emocionalmente, el hispanismo criollo cedía como símbolo predominante de la identidad nacional ante lo incaico[646]. Papel importante en esto lo tuvo la ópera y momentos como el segundo yaraví del segundo acto o el dúo final de Cusi y Ollanta, catalogados de "dulce y desgarradora melancolía"[647].

Los yaravíes andinos habían sido despreciados en 1877 en el estreno de la ópera *Atahualpa*, pero ahora eran enaltecidos por Valle Riestra. Citemos una nota de Abelardo Gamarra en *Mundial*: "Ya el maestro Pasta en su ópera 'Atahualpa' había llevado el yaraví al teatro, pero todavía era mirado con desdén y hasta con menosprecio por la "sociedad culta"[648]. El escritor costumbrista indicaba que el yaraví se hizo conocido gracias a la escritora Manuela Gorriti:

> Fue el gran Goschatk , el pianista más excelso que nos ha visitado, quien en el teatro Principal, al pedirle el público un "yaraví", se excusó de ejecutarlo disertando profunda y

644 Al respecto véase DE LA CADENA. *Indigenas y mestizos*

645 *Variedades*, 25 de setiembre de 1920.

646 Esto era lo relativo y negociable, pues al observar las celebraciones y comentarios por el Día de la "raza" en octubre de ese año y los siguientes del Oncenio en la prensa de la época, se destacaba con orgullo la herencia de la *Madre patria* española, pese al indigenismo oficial.

647 *Variedades,* 25 de setiembre de 1920. Recordemos que el público fue indiferente a los yaravíes de los dramas quechuas.

648 *Mundial*, 7 de noviembre de 1921.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> sabiamente sobre las condiciones del medio ambiente y del artista que eran necesarias para producir, comprender y ejecutar un "yaraví". Terminó solicitando se permitiera a un discípulo suyo, arequipeño, interpretar una de las composiciones de Melgar. El público aplaudió entusiastamente y la escritora Juana Manuela Gorriti dedicó una de sus célebres baladas al discípulo de Goschatk. Desde ese día penetró el yaraví en los salones de Lima[649].

Hay que recordar que, si bien desde la fundación de la República en 1821 las elites reivindicaron la herencia incaica, no hubo obras teatrales reconocidas como representantes de la nación. Por ello tuvieron poca recepción la ópera *Atahualpa* en 1877, el drama *Hima-Sumac* en 1888, y el propio estreno de *Ollanta* en 1900. Aunque fueron realizadas en el género lírico y dramático, con indígenas "estilizados" de un incanato representativo, no despertaron interés ni entusiasmo; ello solo ocurrió en 1920[650]. Por eso la ópera *Ollanta* fue calificada de:

> … única hasta ahora en el arte peruano y dentro de nuestra cultura… obra de arte peruana, bajo todos los conceptos, lo es por el carácter de la bella leyenda incaica de Ollanta y Ccosi Coillor y lo es por el carácter de la música…[651].

Entonces, para los estratos altos que representaba la revista *Mundial*, esa ópera fue la primera muestra de arte con una influencia autóctona aceptada como parte del arte nacional. Pero además, *La Crónica* refirió al día siguiente del reestreno que era "una de las más americanas en el sentido estricto de las palabras", y que superaba incluso a la famosa ópera brasileña *El Guaraní* en sabor autóctono.

Un dato fundamental es la carta que Fernán Cisneros dirigió a Valle Riestra, y que apareció en *La Prensa* el 23 de setiembre de 1920:

> Lleno de emoción por la apoteosis de que acaba de ser usted objeto por parte del gran público, pídole que me vea en primera fila, entre los más entusiastas por su obra y entre los más rendidos a su talento artístico: ha simbolizado usted anoche el arte nacional, menospreciado y pretérito años y años y al fin triunfante con los aplausos, gritos y lágrimas de arrepentimiento de todos.

---

649 Ibíd.

650 En 1917 la Compañía *Cuzco* tuvo una gira exitosa en el *Municipal* de Lima, pero no al nivel de la ópera *Ollanta*, ni al grado de difusión periodística. Hasta donde sabemos, los medios solo fueron unánimemente positivos en el caso de *Ollanta*. Sobre la gira de 1917, ITIER, T II.

651 *Mundial*, 3 de setiembre de 1920.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Esto sugiere que, si primero la sociedad limeña no reconoció el talento de Valle Riestra, en 1900, ni valoraba el arte nacional con influencias andinas, veinte años después muchas de las personas que antes rechazaban este arte, aplaudían emocionadas. La coyuntura política era otra. Por eso *El Tiempo* catalogó el evento de "acto de Justicia patriótica" para el maestro Valle Riestra:

> Entre las clamorosas ovaciones de anoche, en el fragoroso estallido de la admiración para el ilustre maestro triunfante, el Perú ha pagado una deuda que hacía tiempo tenía contraída para un hombre que quiso **ennoblecer el arte patrio, que quiso arrancarlo a la vulgaridad ambiente para elevarlo** a las más altas esferas, a las más nobles expresiones y a los más bellos conceptos. He allí el significado verdadero de la obra y del arte de José Maria Valle Riestra, en este momento. El que durante más de treinta años, decepcionado y abatido casi desesperaba ya, ha conocido el minuto del triunfo el homenaje fervoroso de un público y ese triunfo máximo de la patria para quienes muestran su historia y dan brillo a su cultura[652].

No hay razones para no suponer que la noche del 22 de setiembre de 1920 fue, por los aplausos y el reconocimiento, la más feliz en la vida del maestro Valle Riestra. También hubo críticas, por supuesto, sobre los coros de las últimas partes, los vestuarios de las vírgenes del Sol y los utensilios que no parecían de la época[653]. Pero la misma nota decía que la obra "puede figurar en honor al lado de las producciones de la lírica europea contemporánea".

Las representaciones de *Ollanta* por la compañía Bracale en 1920 fueron totalmente exitosas desde su primera hasta su última representación, y fue la ópera de la temporada. Toda la prensa fue favorable. A partir de la segunda semana de octubre los precios fueron populares, por fin de temporada, y sobre todo por estar subsidiados: luneta cinco soles, galería tres y cazuela un sol. Se buscaba que la obra llegara a todas las clases sociales: "la empresa a fin de que esta obra sea apreciada por todas las clases sociales, ha rebajado considerablemente los precios"[654].

[652] *El Tiempo,* 23 de setiembre de 1920. Resaltado nuestro.
[653] *La Crónica*, 23 de setiembre de 1920.
[654] *El Comercio,* 8 de octubre de 1920.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Estuvo también dentro de los planes gubernamentales, lograr que la obra fuera vista por grupos institucionales y organizaciones con presencia en la sociedad y la opinión pública: colegios, cuarteles, sindicatos. En relación con esto, el cronista de espectáculos de *Mundial* comentó que el gobierno compró las últimas funciones, "destinadas a las escuelas fiscales, fuerzas armadas y grupos de obreros"[655]. A estas funciones también asistió Leguía.

El 13 de octubre hubo una función gratuita para las escuelas fiscales e instituciones obreras, financiada por el gobierno, y el propio Leguía asistió con su gabinete y casa militar. El diario *La Crónica* menciona: "Mañana miércoles en la tarde, a las 5.30 p.m. será ofrecida al pueblo trabajador, esta gran producción nacional… quedan invitadas todas las instituciones obreras a esta función extraordinaria y absolutamente gratuita"[656].

El interés gubernamental en la difusión de la obra en escuelas fiscales y para la clase obrera, se puede observar el Acta de Sesiones del Consejo Municipal de 1920. En la sesión del 28 de setiembre se menciona:

> El señor Herrera y Vera de la comisión de espectáculos, pide que el consejo acuerde proporcionar a las **escuelas fiscales…** y a las **sociedades obreras,** una función gratuita de la ópera "Ollanta" El señor Carreño dice que el **señor presidente de la república con la cultura y patriotismo** que le distingue, ha obsequiado ya a las escuelas fiscales un número determinado de boletos para la entrada a la función en que se representa la citada ópera[657].

Luego en la misma reunión se señala:

> El señor Pro y Mariátegui ofrece hacer las gestiones necesarias para ver con qué rebaja de precios podría dar la empresa las funciones para la clase obrera. El señor Herrera y Vera dice tiene la seguridad del éxito que en sus gestiones obtendría el señor Pro y Mariátegui[658].

La función para la clase obrera fue, según *La Crónica,* a pedido de la confederación de artesanos "Unión Universal" por medio de su concejal obrero Víctor Herrera, y

[655] *Mundial*, 29 de octubre de 1920.
[656] *La Crónica,* 12 de octubre de1920.
[657] AHML, Acta de sesiones del consejo provincial de Lima. Folio 262. Resaltado nuestro.
[658] AHML, Acta de sesiones del consejo provincial de Lima. Folio 262.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

fueron invitadas todas las instituciones obreras sin distinción; sus entradas estaban disponibles en la Secretaría de la Confederación. Un día antes, *La Crónica* anunció dicha función: "*Ollanta para el pueblo*"[659].

Esa presentación fue un éxito, siendo ovacionado el jefe de Estado y todo su gabinete junto con Valle Riestra, quien recibió una medalla y un diploma de los obreros de Lima[660]. Los entreactos fueron amenizados por una banda de músicos del Ejército. Al respecto comentó *El Tiempo*:

> Una fiesta de arte, una fiesta de patriotismo y una fiesta de democracia, ha sido la realizada ayer en el Teatro Forero, organizada por el Municipio de Lima y contratada por el gobierno para ser ofrecida gratuitamente a los obreros y sus familias, a fin de que nuestra gente de trabajo, que no podía hacer el gasto que significa la adquisición de billetes de localidades a los precios corrientes pudieran conocer y aplaudir la genial ópera… El señor Leguía fue saludado… en el palco, recibiendo momentos después la visita de diversas comisiones de obreros con los que departió amablemente… La fiesta de ayer en el Forero ha dejado la más viva impresión en el público[661].

La Crónica comentó:

> La sala estuvo repleta. Asistieron alumnos de las escuelas fiscales, de las escuelas nocturnas para obreros y respetable número de artesanos que gozaron lo indecible con este espectáculo magnifico y cultural. En los entreactos y al final de la obra el maestro Valle Riestra y los intérpretes fueron objeto de grandes demostraciones cariñosas y se les ovacionó repetidamente. Asimismo, la llegada y salida del presidente de la república, acompañado de su gabinete militar, dio lugar a que la numerosa concurrencia que llenaba con exceso la amplia sala del elegante teatro lo aplaudiera ruidosamente. Una banda de música amenizó los entreactos de esta función que ha dejado muy gratos recuerdos[662].

Esto es importante porque, en esas fechas, había una tensa relación con los trabajadores, fábricas en huelga y reclamos reivindicatorios de conductores, pasteleros, los del ferrocarril central, de la fábrica de madera Sanguinetti, la fábrica Estrella, y los obreros

[659] Hay que recordar que Herrera era de la Comisión de espectáculos, participando de las sesiones del Consejo municipal de Lima. *La Crónica*, 12 de octubre de 1920.
[660] *El Tiempo*, 14 de octubre de 1920.
[661] Idem.
[662] *La Crónica*, 14 de octubre de 1920.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

textiles; el gobierno había nombrado juntas de conciliación para solucionar los reclamos, y los obreros se dividieron entre los conciliadores con el gobierno y los intransigentes[663]. Para entonces el gobierno había solucionado algunos reclamos salariales, como el de los buzoneros y el de los trabajadores de los tranvías[664]. Pero la situación obrera continuaba siendo compleja, y el 2 de octubre de 1920 el obrero Eloy Ruiz murió baleado en la cabeza por la Policía, como lo señaló *La Crónica* del 3 de octubre.

Entonces, con dicha función gratuita el gobierno buscaba conciliar con los obreros e intentar un consenso social en momentos de tensiones laborales. No es menos cierto que los nacionalismos siempre se exaltan en época de tensiones sociales, buscando atenuar dicha situación. Y se continuaba con el esfuerzo de inculcar a los sectores populares la lealtad al régimen de manera sutil, a través del sentido de pertenencia hacia "una nueva comunidad peruana"[665].

Ollanta fue oficialmente presentada por última vez el domingo 17 de octubre, con igual éxito, y sobre todo con precios bajos: cazuela un sol, platea cinco soles, galería dos soles, y palco para cuatro personas 30 soles[666]. Luego, el 18 de octubre hubo una "función exclusiva" para el Ejército a iniciativa del ministro de Guerra Antonio Castro. Fueron invitados los oficiales, los soldados y sus familias, *"sobre todo de los departamentos serranos"*; y los jefes del Ministerio de Marina, además que las localidades fueron repartidas entre todos los cuerpos del Ejército de guarnición en Lima, Callao, Chorrillos y Magdalena[667]. Dos días antes se anunció "Ollanta para el ejército":

> Este rasgo del Ministro de guerra ha sido muy bien comentado en los círculos militares y sociales, por tratarse… de hacer más conocida la obra del maestro Valle Riestra, la que no podría haberlo sido por muchas familias de oficiales y clases subalternas en razón de lo elevado de los precios que naturalmente tiene que cobrar la ópera… El Forero presentará la

[663] *La Crónica*, 19 de octubre de 1920.
[664] *AHML,* Acta de sesiones del Consejo Provincial de Lima, folio 375.
[665] Balandier señala que el objetivo de todo poder es no mantenerse por la dominación brutal ni por la justificación racional, sino por la transposición, la producción de imágenes, la manipulación de símbolos y su ordenamiento en un cuadro ceremonial; esto se lleva a cabo según modelos variables de presentación y legitimación. BALANDIER, George. *El poder en escenas: De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona, Paidós, 1994. Esto se expresó en el reestreno de *Ollanta*. Para el tema del poder y sus manifestaciones, Michael Foucault en *Microfísica del poder* y *La Voluntad de saber*.
[666] *La Prensa*, 18 de octubre de 1920. *El Tiempo* lo repite.
[667] *La Crónica*, 16 y 18 de octubre de 1920.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> noche del lunes un aspecto brillante por la pompa vistosa de los uniformes que llenarán la sala. Todas las clases y muy en especial los soldados, procedentes de los departamentos andinos, asistirán a la fiesta… los alumnos de la división superior asistirán todos… para hacer más factible la asistencia no está **exigido el traje de teatro para las señoras… en pro de la cultura y el relieve social del ejército**[668].

La víspera, *La Crónica* comentó el evento como "fiesta del soldado nacional*"*, y el mismo día del evento, *El Tiempo* señala que asistirían el Presidente del país y el ministro de Guerra. Además, se anuncia para el segundo acto un homenaje a Valle Riestra y a la compañía Bracale. Efectivamente, el 18 de octubre se realizó la función para el ejército, exitosa y emotiva: tras el primer acto, el militar Luis Galloso entregó a Valle Riestra una Medalla de Oro, homenaje que simbolizó la valoración del ejército por el maestro[669].

Si observamos todas las presentaciones, vemos que asistieron primero las clases altas, luego los sectores medios y al final ciertos grupos populares y grupos institucionales; habiendo asistido así todos los sectores, habiendo surgido un cierto conocimiento de lo andino, a través del género lírico.

La compañía Bracale se despidió de Lima el 19 de octubre con una función de gala en honor de la prensa y de la sociedad limeña, para luego embarcar en el vapor *Urubamba*[670]. Lima estuvo así expuesta al mensaje de la obra[671]. Directamente a través de la asistencia masiva a las 12 presentaciones con lleno total, con un aproximado de 3.000 personas por función; e indirectamente a través del público que leía una prensa con opinión favorable unánime.

Ver cómo se asimiló el mensaje de la ópera es complicado. Pero es muy probable que dada la cobertura y las representaciones se haya asimilado el mensaje: aceptar lo incaico como elemento cultural al menos de manera retórica. Podemos afirmar que la difusión de esta ópera en la prensa, las fotografías y comentarios dieron a los limeños referentes de un

---

668 *La Crónica*, 16 de octubre de 1920.

669 *El Tiempo*, 20 de octubre de 1920.

670 *La Crónica*, 20 de octubre de 1920.

671 Lima, frente a otras capitales, no era muy grande ni poblada. Las personas frecuentaban dos o tres teatros. Según un cronista de *Mundial* en "El amor en Lima"*,* si uno veía pasar una chica que a uno le gustaba, y no la conocía, sería muy fácil hallarla nuevamente: "Poseemos lugares donde cada cierto tiempo va medio Lima, y que son dos o tres teatros, donde es seguro encontrar a la persona buscada". *Mundial,* 11 de noviembre de 1921.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

incanato idílico como parte del *imaginario* nacional.[672] Los incas eran considerados como parte de la base de la nación. Y es la propia prensa de la época la que sugería que *Ollanta* debía considerarse "símbolo y espíritu del arte peruano".

Recordemos que la identidad nacional está vinculada al proceso de construcción de una nación, de comunidad y con ello del imaginario nacional; éste a su vez se construye sobre hechos o tradiciones reales, reciclados o inventados. Esta construcción parte del Estado y las elites, y en nuestro caso, el Estado leguiísta reincorporó lo incaico a la identidad nacional. Porque un aspecto primordial en la identidad nacional es el componente cultural: toda identidad se expresa en dos niveles, en la esfera pública como forma de discursos articulados, altamente selectivos y construidos desde arriba por varios agentes e instituciones sociales (elites intelectuales, medios de comunicación, organizaciones estatales); y en estilos de vida y sentimientos socialmente compartidos no necesariamente bien representados en las versiones públicas de la identidad[673].

Otro punto inherente a una identidad nacional, pese a las múltiples definiciones, es el compartir un sentimiento de pertenencia a un territorio determinado[674]. Porque precisamente la identidad nacional surge en el proceso de formación de los Estado-Nación; y en el Perú ello se concretó por primera vez en el segundo gobierno de Leguía, del cual hay que reconocer que tuvo una proyección más nacional que los anteriores, aun con sus contradicciones; además, tuvo mayor presencia territorial que anteriores gobiernos.

Aquella importante ópera peruana fue repuesta en diciembre de 1920, y en agosto de 1921. Otra Compañía, la Salvati, en el Forero, el 9 y 10 de diciembre en funciones nocturna y vespertina, bajo la dirección del maestro Julio Falconi, director de orquesta

---

[672] Entendemos por imaginario al conjunto de imágenes mentales producidas en una sociedad a partir de herencias, creaciones y transferencias consientes o inconscientes que permiten a una sociedad o a un grupo de ella pensarse, percibirse y proyectarse; no tendría con la realidad una relación de oposición, sino de variabilidad, en el sentido que el imaginario se construye o se inspira sobre una realidad. Ver de ESCOBAR, el citado *Lo Imaginario.* El imaginario nacional es la representación (es) que los grupos de una sociedad se hacen de la nación.

[673] DURANT-COGAN M. F. *National Identities and Sociopolitical Changes in Latin America*. Nueva York, Routledge, 2001. Citado en ROTTENBACHER Jan y Agustín ESPINOSA. *Revista de Psicología*, Vol. 28 (1), Lima, 2010, p. 151.

[674] RADCLIFFE Sarah y WESTWOOD Sallie. *Rehaciendo la nación. Lugar, identidad y política en América Latina*, Quito, Abya-Yala, 1999, p. 35.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

por dos años en el teatro Colón de Buenos Aires. Las presentaciones fueron exitosas, aunque no superaron a la temporada Bracale, tanto en número de presentaciones como en calidad, a pesar que la compañía Salvati era más completa[675]. Sobre este punto las fuentes no son claras. Ollanta también se presentó como romanza el 21 de diciembre en beneficio de la Confederación de artesanos "Unión Universal", destacando Carmen Mellis y Merida Llolini, figuras de la compañía Salvati; cantaron el yaraví de "Ollanta", que "hubo de repetirse ante la insistente demanda de los espectadores"[676]. Los trabajadores apreciaron este tipo de arte mestizo, a la manera de romanza. Luego la compañía Salvati inició una gira a Trujillo, donde se sabe que provocó "la admiración y el más desbordante entusiasmo de la concurrencia"[677].

Al año siguiente, *Ollanta* debía presentarse de nuevo, porque la Temporada lírica del Centenario de la Independencia estuvo a cargo de la Compañía Bracale, que tenía nuevos artistas para los papeles principales. La empresa argumentó que se necesitaba tiempo de ensayos para poder presentar *Ollanta* con el esmero que se requería[678]. Pudo ser una excusa, pero la compañía Bracale ya no contaba con los artistas del año anterior y los nuevos requerían conocer aquella ópera.

Sin embargo, el gobierno estaba interesado en mostrar a embajadas y cuerpos diplomáticos que habían llegado a Lima por las fiestas del Centenario, aquella ópera ya famosa, símbolo nacional; por lo que el gobierno compró las localidades para una función en honor del cuerpo diplomático, para el 1 de agosto. El presidente Leguía exigió al empresario que se pusiera en escena *Ollanta*, y no tuvo más remedio que hacerlo antes de tiempo. Por ello se presentó, efectivamente, otra vez en el *Forero*, el 1 de agosto de 1921, pero solo en un acto y "de manera apresurada" según *El Comercio*, porque los artistas no tuvieron tiempo para su preparación.

Pese a ello, al público le gustó "la primorosa música de 'Ollanta' y aplaudió a los interpretes centrales, las señoras Agostinelli, Bensanzoni y el señor Salazar"; el famoso yaraví fue repetido y el maestro Valle Riestra fue requerido por el público al escenario en

[675] *El Comercio*, 9-10 de diciembre de 1920, *Mundial,* 10 de diciembre de 1920. *La Crónica*, 10 y 12 de noviembre de 1920.
[676] *La Crónica*, 21 de diciembre de 1920.
[677] Diario *La Reforma* de Trujillo, 5 de enero de 1921.
[678] *El Comercio*, 20 de agosto de 1921.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

donde fue aplaudido, terminando la función a las dos de la mañana, porque en aquella función se presentó antes la ópera *Madame Buterfly*[679].

Ollanta ya había calado en el público limeño, como un arte "genuinamente peruano", por lo que era requerida para ser puesta de manera íntegra, incluso en el mismo Centenario[680]. Por ello sería repuesta al público el 21 de agosto:

> Esta noche se realizará en el Forero una de las funciones más interesantes de la presente temporada. En torno a esta velada ha existido una verdadera expectación como tuvimos oportunidad de manifestarlo, recogiendo los sentimientos del público, ahora días. Se trata de la reposición de la ópera nacional "Ollanta", reclamada para los días del centenario y que no fue dable representar en aquellos días porque se quiso dar a los ensayos mayor amplitud a fin de presentar la obra con todo el esmero que se requiere. En estas condiciones va a ser representada hoy… la música nacional puede enorgullecerse de esta producción que da una alta idea del valor de nuestro arte y el autor que ha conseguido más firmes y más sólidos triunfos.[681]

Lamentablemente esta función se suspendió y el dinero abonado debió ser devuelto. Recién fue llevada a las tablas, en el Forero de siempre, al día siguiente 22 de agosto de 1921. Y otra vez fue un éxito:

> Anoche la representación de 'Ollanta', como lo auguramos, tuvo un gran éxito. Significó en primer término la revalidación del triunfo del maestro Valle Riestra, autor de esta ópera que es un timbre de orgullo para el arte nacional. Y en segundo otro muy fuerte para los intérpretes. La Agostinelli, que tiene un dominio absoluto sobre su voz alcanzó los aplausos más justos y más calurosos de la concurrencia. Salazar y Fanticanti, quienes contribuyeron al gallardo triunfo de la obra. La orquesta y los coros, muy bien[682].

La compañía Bracale presentó una última vez la obra en Lima el 30 de agosto en función popular, con precios muy accesibles: palcos 30 soles, butacas 5 soles y cazuela 1 sol[683]; así las clases medias y populares pudieron, otra vez, asistir.

---

[679] *El Comercio*, 1 y 2 de agosto de 1921.

[680] En los anuncios de representación del repertorio italiano de la compañía, se señalaba: "Ollanta próximamente*"* (*El Comercio* 9-18 de agosto de 1921).

[*681*] *El Comercio*, 21 de agosto de 1921.

[682] *El Comercio*, 23 de agosto de 1921.

[683] *El Comercio*, 30 de agosto de 1921. Los precios eran los mismos de la función popular que tuvo *Ollanta* en su última función oficial en 1920.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Por último, la compañía Bracale hizo una única representación extraordinaria en el puerto del Callao, el 27 de agosto, en el teatro Ideal, organizada por la Municipalidad del Callao, que indicaba un evento de la misma calidad que en Lima y a precios populares, siempre como homenaje al maestro: "Todo el Callao debe de asistir a la Glorificación del maestro Valle Riestra". La función fue otro éxito final, con público numeroso y correcta puesta en escena; asistiendo autoridades locales, el comandante Tassi y el doctor José León Suarez, y público de los diversos estratos sociales del Callao[684].

Estas sucesivas puestas en escena evidencian la amplia convocatoria que tenía la obra y la impresión que dejaron sus anteriores representaciones en la sociedad limeña y del Callao. Sin embargo, tras el año del Centenario de la independencia, 1921, la obra ya no volvió a ser puesta en escena durante el Oncenio de Leguía, al menos de manera integral, y solo algunos conjuntos "líricos" o de músicos interpretaron algunos yaravíes o extractos de la ópera. Porque, tras la temporada lírica de 1921, el género operístico decae, siendo así que el resto del Oncenio llegaron solo conjuntos "líricos" incompletos y genéricos que solo presentaban operetas y conciertos de música, sin representar óperas en el sentido estricto.

13.2. *Los Conquistadores* de Chocano, 1922

Con esta obra, el tema de la conquista volvió a escena en el teatro histórico del Oncenio, aunque sin superar el tema incaico o independentista. Pero llama la atención que aquella temática no fuera representada desde 1879 en que en la coyuntura de inicios de la guerra se representan *Pizarro* de Carolina Freyre o de "Chabot", si exceptuamos la reposición excepcional de *La Conquista del Perú* de Salaverry en 1884, a inicios de la República Aristocrática.

Entonces, si exceptuamos esta última representación, desde la guerra en 1879 hasta 1922 en que se presentan *Los Conquistadores*, el tema de la conquista estuvo ausente del teatro histórico, que pese a su debilidad presentó obras de tema incaico (1917), colonial e independentista durante los años de "crisis o caída". ¿Por qué esa ausencia durante tantos años? Es muy probable que se deba al debate sobre la nación y la identidad que se dio

[684] *El Comercio*, 25, 26, 27 y 28 de agosto de 1921. *Variedades*, 21 de setiembre de 1921.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

tras la guerra, donde se buscó exaltar la nación a través del pasado más autóctono o sin interferencias: lo prehispánico y la independencia, dejándose de lado la conquista.

Esto a su vez tiene relación con el inicio y desarrollo del indigenismo y el fenómeno de nacionalización simbólica de la sociedad, que se dio en el Perú y América Latina a través de lo autóctono: la conquista española significaba la pérdida de ello. Sin embargo, cuando llegó Leguía al poder por segunda vez, manejó un discurso nacionalista de identidad nacional "no sectario" al dar cabida a todos, considerando al Perú como nación mestiza, donde lo español era fundamental[685], o considerando a la identidad cultural como una síntesis de culturas con lo español e indígena como ejes culturales de la nacionalidad[686].

Es este contexto de discursos muy amplios sobre la identidad nacional a inicios del Oncenio, vuelve a escena de la temática de la conquista, y con ello la reivindicación de los valores hispánicos. Esto se expresó en la representación de dos piezas que tuvieron diferente acogida: *Los Conquistadores* de Chocano, estrenada con notable éxito en 1922[687]; y *La Conquista del Perú* de Federico Flores-Galindo, que formó parte de un intento de poner en escena obras históricas en castellano por compañías cusqueñas. El análisis de estas piezas, el contexto de su creación y representaciones, su alcance social, ilustran cómo se expresó el tema de la conquista y del choque de mundos tan presente en el tema del mestizaje. También un breve análisis comparativo entre estas piezas con las de periodos anteriores nos van a dar una idea de la evolución de la percepción del pasado histórico y de la nación.

Los Conquistadores llama poderosamente la atención por dos razones: fue hecha por el polémico poeta José Santos Chocano, el de mayor renombre en aquellos años, artista estrechamente ligado al régimen leguiísta en los años iniciales del régimen[688]; y la obra

[685] Lo hispánico y occidental estaban muy presentes en la sociedad y el oficialismo del Oncenio, pese al indigenismo. En la Escuela de Bellas Artes, su director Daniel Morales Morillo, pintor de influencia francesa, se mantuvo en el cargo todo el Oncenio, pese a haber sido nombrado en el gobierno de Pardo al fundarse dicha escuela. El indigenista José Sabogal asumió la dirección *después* de la caída de Leguía. Y la poesía de moda no era indigenista, sino de síntesis cultural.

[686] Esta concepción ya había sido planteada años atrás por civilistas como Riva Agüero, exiliado durante el Oncenio.

[687] *El Comercio*, 8 y 9 de marzo de 1922. Libro del Consejo Provincial de Lima, 1991, p. 154.

[688] Luego, al desgastarse el régimen entre 1928 y 1929, empieza a distanciarse de manera oportunista, pues percibió que el régimen acabaría mal.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

(como el resto de la producción del poeta) es una muestra de las diversas concepciones y discursos de nación de aquel entonces: elitista, proincaico unas veces, e hispanista otras veces. Basta con ver los recitales y conferencias de Chocano por el Día de la Raza en los años que vivió en Lima durante el Oncenio, a los cuales asistía el propio Presidente de la República y diplomáticos.

No se sabe cuándo Chocano comenzó a escribir este drama, probablemente de manera paralela a *Alma América* en 1906. Esto lo confirma Luis Alberto Sánchez, fruto de una investigación: *Los Conquistadores* es contemporáneo de *Alma América*, ya que el poema *La Ñusta* lo revela; ese mismo año se imprime *Los Conquistadores* en Madrid, donde se estrena en el teatro Princesa el 7 de abril de 1906, cuando el poeta tenía una vasta producción y reconocimiento[689].

Para poder entender mejor la obra, la figura de Chocano y el contexto del estreno de la obra, revisemos la vida del autor hasta 1906, año del estreno en Madrid[690].

Hijo de un militar español y de la hija de un minero enriquecido, nacido en Lima en 1879, transcurrió su infancia bajo ocupación chilena, lo que le impulsó luego a escribir poemas patrióticos en referencia a la Guerra. Estudió secundaria en el Instituto de Lima y en el Colegio de Lima, y desde 1891 en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos para estudiar derecho, aunque no concluyó sus estudios. A mediados de la década de 1890 se inició en el periodismo. Mariátegui señala que no perteneció a la plutocracia capitalina.[691] Durante el segundo gobierno de Cáceres fue colaborador del periódico *La Tunda*, que se oponía al militarismo cacerista, publicando escritos contra éste, por lo que fue encarcelado:

[689] SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Aladino o vida y obra de José Santos Chocano*.Universo, Lima, 1975. Entre su producción señalemos *Las estrofas de Selva virgen* editado en 1898 y 1901. En 1899 *La epopeya del Morro*, que ganó un concurso auspiciado por el Ateneo de Lima, el poema *El derrumbe* y *El canto del siglo*; y las *Poesías completas* en 1901 con prólogo de González Prada. Comisionado especial del Perú a Guatemala, en este país escribe y publica una obra teatral poco estudiada, *Hombre sin mundo* (1903). Los dos volúmenes de *Alma América* (1906) son su obra fundamental, y *Fiat Lux* (1908) lleva pie de imprenta de Madrid y París. BASADRE, t. XVI.

[690] *Variedades* y *Mundial* (1906), BASADRE, T XVI, pp 224-231. TAURO. *Enciclopedia Ilustrada*. SÁNCHEZ, *Aladino o vida y obra de José Santos Chocano*.

[691] MARIÁTEGUI. *7 ensayos,* p 273.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> La actitud de Chocano es, en su juventud, de protesta… de acento anárquico. Tiene un tinte de protesta social. Pero carece de concreción. Se agota en un delirante y bizarra ofensiva verbal contra el gobierno militar de la época. No consigue ser más que un gesto literario[692].

Lo que dice Mariátegui es que la confrontación de Chocano con el régimen militar no pasó de la pluma. Para suerte suya, triunfa la revolución contra Cáceres en 1895, y sale libre. Logra el apoyo del Estado pierolista primero, y civilista después. Es un Chocano liberal y antimilitarista, interesado en política, con vínculos al poder civilista, con cuyo apoyo edita sus obras. Luego recorre América en misiones diplomáticas en los gobiernos de Candamo y López de Romaña, "incorporado a la clientela intelectual de la plutocracia, y admirador del positivista Javier Prado"[693].

El primer gobierno civilista de José Pardo lo nombra secretario de la misión especial para discutir los límites peruano-ecuatorianos ante el Rey de España en 1905, razón por la cual viaja a este país desde Montevideo. Traba amistad con Benito Pérez Galdós, Jacinto Benavente, Emilia Pardo Bazán, Miguel de Unamuno; y con el máximo exponente del modernismo latinoamericano, Rubén Darío. Chocano logra fama con *Alma América*, prologado por Rubén Darío, donde condensó sus composiciones más conocidas sobre un continente mestizo con fuertes vínculos con España. Aunque hacía referencia a los incas, admira a los conquistadores, por lo que Mariátegui lo catalogaba de extranjerizante:

> José Santos Chocano pertenece, a mi juicio, al periodo colonial de nuestra literatura. Su poesía grandílocua tiene todos sus orígenes en España. Una crítica verbalista la presenta como una traducción del alma autóctona. Pero este es un concepto artificios, una ficción retórica. Su lógica, tan simplista como falsa, razona así: Chocano es exuberante, luego autóctono, ha asentado casi todo el dogma del americanismo y el tropicalismo esenciales del poeta del Alma América.[694]

En Madrid, dada su vinculación con el movimiento modernista en torno a Gregorio Pueyo, le dedica *Alma América* al rey español de turno:

[692] MARIÁTEGUI, Op.cit., Idem.
[693] Ibíd., p 274.
[694] MARIÁTEGUI, *7 ensayos*, p 270.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

DEDICATORIA

A. S. M. C. Don Alfonso XIII

¡Oh Rey de las Españas! Este es el Nuevo Mundo
que conquistara un día la ibérica legión;
este es al que le dieron, por sobre el mar profundo,
el Genio fantasía, la Reina corazón.

Yo que ni exploro bosques ni otras ciudades fundo,
os quiero dar la América intacta en mi canción;
que os puede hacer más dueño de nuestro Edén fecundo
la lengua de Cervantes que el barco de Colón….[695]

No obstante, hay también un afán por destacar la cultura autóctona, sin dejar nunca de lado la hispana. Véase en "Blasón" de este poemario:

> …cuando me siento inca, le rindo vasallaje
> al Sol, que me da el cetro de su poder real;
> cuando me siento hispano y evoco el coloniaje
> parecen mis estrofas trompetas de cristal.
> Mi sangre es española e incaico es
> el latido; de no ser poeta, quizás
> yo hubiera sido un blanco aventurero o un indio emperador.

Dicho poema es entonces un símbolo de la síntesis cultural incaico-española, desde una visión elitista que exalta lo aristocrático nobiliario del antiguo Perú, no el indio común. "Lo indígena, lo inkaico [sic] es fundamentalmente sobrio", lo indígena sirve para estilizar las cosas a través de "un sintetismo y un primitivismo hieráticos… lo inkaico, autóctono o indígena carece de emoción"[696].

Estas características se encontrarán también en su obra *Los Conquistadores*. Obra que se presenta mientras el poeta continuaba en España, en un contexto favorable: auge del modernismo, reconocimiento a Chocano por sus pares españoles, simpatía entre las elites y el gobierno por el "poeta de América". ¿Cómo podemos definir la ideología de Chocano al momento de escribir este drama? Mariátegui lo califica de "individualista jerárquico",

[695] CHOCANO, José. *Alma América, poemas indo-españoles*. París, Librería de la viuda de C. Bouret, 1906.
[696] CHOCANO, *Alma América*, p, 271.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

pues no es el individualista liberal que ama la libertad, al contrario, la desdeña. Donde la jerarquía que dice respetar no es la que crea el espíritu, "es la jerarquía precaria que imponen la fuerza, la tradición y el dinero"[697]. Es decir, es conservador, más que moderno y liberal.

La obra de Chocano fue estrenada en Madrid en 1906, el mismo año que la escribió, según Sánchez; el mismo año que *Alma América.* Era normal que todo literato fuera tentado por un éxito teatral. "La tentación del público y sus aplausos atraían al poeta"[698].

El estreno fue el 7 de abril de 1906 en el teatro *Princesa* de Madrid. El drama era calificado de heroico e histórico. Fue recibida con aplausos, y se llamó a Chocano al escenario, fue un estreno discreto, debido a su situación diplomática y recientes reconocimientos, caso contrario su obra hubiera sido abucheada como era común en los teatros madrileños de la época: *"*La situación diplomática del autor y el haber ganado tan recientemente los laureles de la Velada del Ateneo, paralizaron la censura, que de otro modo se habría producido"[699].

En la carátula del mismo texto se señala que fue un estreno aplaudido[700]. El diario *El Comercio* en Lima señaló: "El éxito fue bueno y Chocano fue llamado repetidamente al escenario"[701]. Acierta entonces Sánchez, porque la obra no se volvió a representar, y en Madrid las obras con éxito se volvían a estrenar. En conclusión, la obra no impactó en el público madrileño, e incluso un sector de la prensa madrileña atacó al poeta, como el periodista U.A. Guerra, reputado crítico teatral del diario *El Globo*[702]:

> El autor de 'Los Conquistadores' es un mediano poeta, pero nada tiene de dramaturgo. Triunfar en tan malas condiciones artísticas era imposible, y la bondadosa cortesía no pudo salvar los límites de la justicia ovacionando al señor Santos Chocano. Es mejor la verdad desnuda que la lisonja caritativa. Por eso declaro que el estreno de 'Los Conquistadores 'fue un fracaso en toda regla. Se salvaron los generosos respetos al huésped, se aquilataron

[697] CHOCANO, ibíd., p, 275.
[698] SÁNCHEZ. *Aladino*. p 180.
[699] Ibíd., pp. 180-181.
[700] CHOCANO, José. *Los Conquistadores. Drama heroico.* En tres actos y en verso, estrenado el 7 de abril de 1906". Madrid, librería de Gregorio Pueyo, 1906.
[701] *El Comercio*, 10 de abril de 1906.
[702] *El Globo*, Madrid, 10 de abril de 1906. SÁNCHEZ, *Aladino*, p. 183. Los comentarios fueron de respeto ante el estreno del poeta.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> los relativos méritos del escritor y se demostró con toda franqueza que no llama Dios, y mucho menos las musas, al autor de "Los Conquistadores" por el camino del teatro".

Sánchez señala que la prensa española fue reticente con el dramaturgo, aunque al poeta ya le daban espacio hasta en páginas tan severas como las de *Blanco y Negro*, e incluso la revista *Renacimiento*, emporio del modernismo peninsular, insertaba un reportaje auspicioso para Chocano. Pero en España no todos fueron favorables al poeta, quien fue consciente que el estreno de *Los Conquistadores* fue fallido. En carta a su amigo el poeta español Miguel de Unamuno, señala que fue una derrota, y reconoce su fracaso[703].

¿Por qué no fue exitoso el estreno en España a pesar de la fama del poeta y los aplausos corteses? Entre varias razones, a la calidad literaria, la poca originalidad del argumento y lo inadecuado de éste para el público madrileño. Sánchez señala que el argumento es casi igual a una de las primeras tradiciones de Ricardo Palma, "El último beso". Tampoco se diferencia mucho de la trama de *Tabaré* y de *Lucia de Miranda*, episodio de la conquista del Río de la Plata:

> Don García (de Peralta), español, se enamora de una Ñusta, prometida del Inca Toparpa, que fue Inca confeccionado por el conquistador Pizarro, con fines de proselitismo. Don Rodrigo y don Alonso, dos españoles, se oponen al amor de don García. El Villac Umu o gran sacerdote anuncia que la muerte está mezclada a esta pasión. El general Calcuchímac prepara una rebelión. La Ñusta para librarse de tantos enredos, imaginados por su remoto cantor, resuelve untarse los labios con un veneno y besar a don García, el cual muere a consecuencia del beso. El Inca pretende entonces ser también besado, para perecer con ella, que claro, fallece emponzoñada.[704]

A esto hay que agregar que la Ñusta ama al Inca Toparpa y rechaza al español. Un argumento inadecuado para un público de Madrid, pese a que había regresado el género de capa y espada que dio éxitos a Francisco Villaespesa, Fernández Ardavin y Eduardo Marquina. También se señala que la escenografía no fue de calidad. Por otro lado, el tema era peruano, a pesar de que se habla de la bravura de los españoles. La geografía es

[703] Carta de Chocano a Unamuno, 8 de abril 1906, Archivo cit. Salamanca. Citado en SÁNCHEZ, *Aladino*, p. 186.
[704] SÁNCHEZ. *Aladino*, p, 181.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

peruana, y había sido escrito por un peruano. Al público español no le debe de haber entusiasmado un suceso que no trataba de sus reyes.

Creemos pertinente, para perfilar más la poca receptividad del drama de Chocano, citar a David Mauricio Solodkow: existió una pobreza temática americanista en la literatura española durante los siglos XVI al XVII". Pensamos que aquello se mantuvo en los siglos siguientes; y Ruiz Ramón, Morínigo y Renstrom señalan que esta falta de presencia del tema de la conquista o americanista en España se debió al insuficiente prestigio heroico de la Conquista, es decir que el enfrentarse a indios semidesnudos y en inferiores condiciones bélicas no era muy heroico, lo cual no ocurría con la reconquista, tema muy español y con enemigos en condiciones de igualdad[705]. Además, el insuficiente prestigio del linaje de los conquistadores de Perú y México. En *Los Conquistadores* hay una parte en que se observa eso claramente, e incluso se destaca el noble linaje incaico sobre el de los españoles en un diálogo de la escena VII cuando la Ñusta rechaza al enamorado Don García:

> Oídme aventurero: yo soy hija del sol; la sangre mía de estirpe clara y de nobleza pura solo con otra igual se mezclaría. Id si queréis al monarca hispano y pedidle una hija. ¿Es gran locura? ¡Pues locura es también desear mi mano sin ver mi sangre ni medir mi altura!

A lo cual don García contesta:

> ¿Con qué derecho me desprecias? ¿Vos noble? ¡Eso es mentira! ¿Yo aventurero? ¡y bien, yo con mi mano en heroica actitud- vos lo habéis visto-fijé en las tierras el pendón hispano y alcé en los templos el pendón de Cristo. ¿Cómo pues me insultáis?[706].

Este diálogo no debió gustar a los madrileños, que veían a héroes hispanos rechazados por las mujeres de la nobleza inca. Y aunque no hay en la obra escenas de guerra, se habla de Pizarro y de la derrota de los indígenas. Esto significa que al margen de la calidad de

[705] SOLODKOW, David. La Conquista de América en el teatro del siglo de oro español. Actas selectas del XVI Congreso Internacional, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2015. RUIZ, Francisco, *América en el teatro clásico español*. Pamplona, U de Navarra, 1993.
[706] CHOCANO, *Los Conquistadores*. pp 34-35.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

la obra de Chocano, a inicios del siglo XX el tema de la conquista de América no era bien recibido en España[707].

En el Perú, el tema de la conquista no se representó casi desde el fin de la guerra con Chile, pero a diferencia de España, cuando se estrenó sí fue bien recibido. En 1922, en el contexto del inicio del Oncenio de Leguía. *Los Conquistadores,* con el mismo texto de 1906, se puso en escena en Lima en marzo de 1922.

Tras 17 años de ausencia del Perú, y conocer España, Colombia, Guatemala y México, Chocano vuelve al Perú en diciembre de 1921, siendo recibido por multitudes como "hijo predilecto de la ciudad de Lima" y "El cantor de América" como refiere la prensa de la época. En la cúspide de su fama, era el poeta de moda, amigo del presidente Leguía e invitado —como se ve en revistas y periódicos— a la mayoría de veladas oficiales patrióticas a recitar poemas o alegorías, ocupando el lugar que en el periodo romántico tuvo Salaverry, pero con mayor fama internacional. Y meses antes de presentar *Los Conquistadores* en Lima, tuvo un contundente éxito en su recital poético de diciembre de 1921.[708]

Si bien Chocano fue consciente de su fracaso español de 1906, consintió que la misma obra se pusiese en escena en 1922, dado el contexto favorable que le hacía disipar dudas ante otro fracaso teatral. La recepción del público y el apoyo estatal eran seguros debido al reconocimiento nacional e internacional al poeta, a que tenía cercanía al régimen, y a que éste manejaba un discurso identitario elástico, ambiguo, como la propia obra del poeta y el drama teatral. Hay que agregar también la presencia de una buena compañía española, la Sánchez Osorio en Lima que ofreció presentar la obra:

> El beneficio en su deseo de rendir homenaje de admiración al gran poeta de América, don JOSÉ SANTOS CHOCANO, ha elegido para su función de gracia, el genial poema dramático "LOS CONQUISTADORES"; el cual será puesto en escena, con todo el aparato que su delicado argumento requiere.

[707] *La Prensa* del 8 de marzo de 1922 señala que *Los Conquistadores* se presentó 25 noches consecutivas en el teatro *Princesa* de Madrid. Esto se contradice con Sánchez, quien refiere que fue una sola vez en España, sin éxito. Es probable que *La Prensa* diera un dato erróneo para generar expectativa.
[708] Libro del Consejo Provincial de Lima, Museo del Teatro Forero, 1991, P, 227.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Así, en beneficio del primer actor español Sánchez Moreno, se estrenó la obra el 10 de marzo de 1922, y en cierta forma en homenaje a Chocano, nombrado además "poeta laureado" por el gobierno Municipal de Lima[709]. Los ensayos se hicieron con esmero, según la prensa de la época, contratándose a reputados actores latinoamericanos y españoles, recién llegados a Lima.

La dirección estuvo a cargo del propio Santos Chocano, y obviamente la representación debía ser pulcra y profesional. La prensa insistía en que era "un selecto grupo de artistas". Esta idea de Sánchez Osorio era muy ingeniosa, pues dada la popularidad de Chocano, el éxito estaba asegurado. El drama, llamado "soberbio poema dramático" tenía un programa completo:

> 1º Sinfonía por la orquesta.
> 2º Por deferencia al beneficiado, el gran poeta JOSE SANTOS CHOCANO, recitará el hermoso prólogo de 'Los Conquistadores'.
> 3º ¡Estreno! ¡Estreno! Del grandioso poema en 3 actos y un prólogo, original de D. JOSÉ SANTOS CHOCANO, estrenado en el Teatro de "La Princesa" de Madrid, con gran aplauso.

[709] Libro del Consejo Provincial de Lima, Museo del Teatro Forero, 1991, P, 160.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

La representación de 1906 es tomada como símbolo de prestigio. Veamos otro ejemplo.

Imagen 9

Transcripción de anuncio publicitario. *La Prensa*, 9 de marzo 1922

Teatro Forero

VIERNES 10 DE MARZO DE 1922

\- A LAS 9 Y 30 P.M. -
Espléndida Función de Gala a Beneficio del

Notable 1er. Actor Nacional

Enrique Sánchez Osorio

En honor al culto y distinguido público Limeño

ESTRENO del soberbio poema dramático en 3 actos, original del gran poeta.

D. José Santos Chocano

Los Conquistadores

Los precios de las entradas del estreno fueron 15 soles el palco con 5 entradas, 3 soles la luneta, 2 la galería primera fila, 1.50 la galería de otras filas, 3 soles la entrada a palco y 0.50 la cazuela. Aparentemente eran baratos, pero tendrían el recargo del 10% por Impuesto Municipal. Y una nota indica: "Habrá carros para los balnearios después de la función. Las localidades están de venta en el Palais Concert"[710]. El mismo 10 de marzo *La Prensa* publicó la introducción a la obra.

[710] Libro del Museo del Teatro Forero, p, 160. Lima, 1991.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

El estreno fue un éxito, según *La Crónica* y *La Prensa*. La sala se llenó, varias de las escenas fueron aplaudidas, y Chocano fue llamado al final para ser calurosamente aplaudido.[711]

> …recitó el prólogo de la obra, siendo entusiastamente ovacionado por la enorme concurrencia que llenó la amplia sala del teatro Forero. Los artistas merecieron aplausos. El excelentísimo ministro de Colombia doctor Fabio Lozano, obsequio al poeta una hermosa corona de laureles[712].

Dada la popularidad de Chocano, y estando presente el ministro de Colombia[713], el público debió ser de las clases altas. Los palcos fueron tomados por diplomáticos y "las familias principales de la capital"[714]. Las lunetas y las galerías pudieron ser tomadas por los sectores medios y de pequeña burguesía. Una recepción muy buena, con toda seguridad debido a la exaltación del hispanismo y los valores heroicos de la conquista. Veamos un extracto de la introducción que fue muy aplaudida:

> Y frente a los tres nombres de aquella alma española, que triunfo sobre el Ande como sobre la ola, el alma de los indios irguiese en la porfía; y así hoy se ven en medio de tanta poesía, la Cruz toda tristeza y el sol toda alegría…[715]

La recepción de la obra era consecuencia, entonces, de la fama del autor, y de no rechazar la influencia de la "madre patria", revindicada como una herencia identitaria: los indios eran gente digna pero vencida, aunque de manera lamentable. Y este imaginario llegó a todas las clases sociales. Al estreno asistió un grupo selecto de la elite, y en las funciones siguientes las "principales familias de Lima" [716], y luego los sectores medios y bajos, ya que la obra se presentó en el Teatro Mazzi el 19 de setiembre de 1922[717].

La puesta en escena de *Los Conquistadores* es ejemplo de la articulación de los diversos discursos sobre la nación que manejaba el leguiísmo. Chocano era el icono del momento,

[711] *La Crónica* y *la Prensa*, 11 de marzo de 1922.
[712] *El Comercio*, 11 de marzo de 1922
[713] El Ministro de Colombia estaba presente, pues se discutían los problemas fronterizos.
[714] *La Prensa,* 10 marzo de 1922.
[715] CHOCANO. *Los Conquistadores*. p 6.
[716] *La Prensa*, 10 de marzo de 1922.
[717] *El Comercio*, 19 de marzo de 1922

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

cuya numerosa poesía expresaba también un discurso sobre el pasado nacional, destacando lo inca, pero teniendo lo hispánico como eje. Veamos solo la introducción:

> Volved, volved el alma sobre el pasado. El Coro de los siglos alaba las épocas de oro de nuestra raza. Ante ellas, se yergue el pensamiento como un soldado, sale de la tumba el acento de un clarín, en las sombras se adivinan fragores y comienza el desfile de los conquistadores[718].

Aquí se percibe la identificación de la nación para Chocano. Si bien en aquella época "raza" tenía una connotación biológica, también hacía referencia a la nación[719]. La raza aludida es la española, pero separada de los Andes. Chocano pudo acomodar esto para el público español en 1906, pero la introducción fue leída igual en Lima en 1922, lo cual indicaría la verdadera noción de raza y nacionalidad que tenía el autor: hispanismo incuestionable, cierta admiración por lo incaico, pero sobre todo por las virtudes del pueblo español, y ello agradó a los espectadores limeños, como se lee en *La Crónica* del 11 de marzo: "En varias escenas del drama, en que tan gallardamente se exaltan las heroicas virtudes de la raza hispana, se traza vigorosamente el choque de dos civilizaciones".

La obra, romanticista como los antiguos dramas de capa y espada, tiene diversos toques modernos, y el propio autor señala la influencia de Zorrilla y Quintana.

La pieza se desarrolla en el *Imperio del Sol*, sin mencionar la ciudad, aunque se supone que es Cusco. Los Andes caracterizan al territorio peruano y americano. En años posteriores a la muerte de Atahualpa, Pizarro elige a Toparpa nuevo Inca. El personaje de Don Alonso representa al hidalgo español, valiente pero magnánimo, y su discusión con el personaje Rodrigo ilustra la polémica sobre la ejecución de Atahualpa. Pizarro no aparece en el texto, pero se expresa respeto por él, eximido siempre de toda responsabilidad en los excesos de la Conquista. Incluso el inca Toparpa lo respeta y lo llama sin adulación "gran capitán".

---

[718] CHOCANO. *Los Conquistadores*. Introducción.

[719] En aquella época se hablaba de raza como una nacionalidad en el tiempo, jerarquizado por sus cualidades, estando en el estrato inferior los mestizos, indígenas y negros. LEDEZMA. *Los programas hispanoamericanistas*, p, 55. No obstante, lo indígena en la obra de Chocano no tenía significado peyorativo, era lo incaico, pero siempre por debajo de lo español.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

En el texto, el término 'raza' es entendido como una nación: cuando los españoles recelan de Toparpa, a quien consideran poco fiable, Rodrigo dice: "quién traiciona a su raza, bien podría traicionarnos también"[720]. Para los españoles, el inca ya había traicionado a su pueblo al apoyar a los hispanos, pero Toparpa solo esperaba el momento preciso para iniciar la resistencia. Otro ejemplo es cuando Alonso señala: "Olvidáis don Rodrigo, que mi raza es también generosa. Hay en su pecho más que el rigor y la amenaza".[721] Hay un significado étnico y nacional, sobre todo de la "raza española", sin señalar cualidades de la "raza vencida". Toparpa es mostrado como orgulloso, pero reconoce su derrota: "si ha sido grande vuestro valor, tenéis a tal grandeza una compensación: es vuestro el Ande. Si ha sido vuestra audacia en el siniestro trance de gran belleza, esa belleza encontró su laurel: el bosque es vuestro".[722] Sin embargo, hay ligeros diálogos entre el Inca y García, donde éste considera a los indios como felones: "Las delaciones son propias del indio. Sangre, lodo, hay en sus menguados corazones".

Un tema distinto es el romántico. En un diálogo por el amor de la Ñusta, entre Toparpa y don García, éste busca batirse en duelo con Toparpa de la manera más tópica, pero al inca eso la perece inconcebible: es el Inca, no debe rendir cuentas a nadie de sus amores, y la Ñusta lo ama solo a él. Y para añadir romanticismo, a don García le obsesiona el amor por la Ñusta, pero también el amor a la patria española. Los españoles mencionan la palabra 'patria', los indígenas no. La palabra 'raza' es omnipresente. "Preocupado estoy ya, pero no solo por este amor: mi amor es siempre menos que mi raza", dice el Inca. La nación por encima del amor: "…Dios hallara modo de evitarlo; él también quiere a su raza". Es algo sagrado para españoles e incas[723].

Hay una idea muy vaga de una nación mestiza, pues no se consuma el amor entre Don García y la Ñusta, quien prefiera a Toparpa. Sin embargo, don Alonso y Sumac, dama de la Ñusta, tienen un amorío correspondido, aunque no son personajes principales y su amor es señalado de manera tangencial. Es el único atisbo de una intención de unir lo indígena con lo hispánico.

[720] CHOCANO. *Los Conquistadores*, p, 14.
[721] CHOCANO. Id.
[722] Ibíd., p 21.
[723] CHOCANO. *Los Conquistadores*. p 28.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Por otro lado, los hechos de la Conquista son vistos como una tragedia para los vencidos, siendo desgarradora la parte en que la Ñusta cuenta la masacre de Cajamarca, donde incluso muere su madre a manos de García, al lado de mujeres, niños y ancianos; lo que es negado por don García, pero la propia Ñusta se reafirma como testigo presencial. No se niegan estos hechos en la obra, pero solo referencias a dos hechos específicos de Cajamarca, la mencionada por la Ñusta y otra por García de una emboscada en la que "los españoles se defendieron con valor".

Lo que se muestra es entonces el triunfo de una nación más fuerte sobre una débil, idea muy en boga en esa época de Darwinismo social, con una nación poderosa y una raza vencida simbolizada por la Ñusta en un conmovedor diálogo, donde afirma que el rey de España no puede ser dueño de algo que es suyo, refiriéndose a sus sentimientos:

> Vuestro Rey y señor será muy grande; más no me ha de vencer vuestra amenaza. De él podrá ser el mar, la selva, el Ande; y también si deseas toda mi raza: de él podrá ser la luz por la que os miro, el suelo en que mi pie graba su huella… ¿Qué mi vida también? Pues también ella… Hasta mi libertad y hasta mi aliento suyos serán ¡Pero mi amor, es mío![724].

Este diálogo es muy poético, como el referido a la tristeza de la raza vencida en el siguiente diálogo del Inca y la Ñusta:

> …porque ese algo es la tristeza de los Andes. ¿No veis cual nuestra gente inclina resignada la cabeza? ¿No os aflige mirar como la altiva casta del Sol se rinde sin grandeza? La cadena de mi pie fija está a un clavo…Dejadme, pues, que sufra mientras viva, con la resignación despreciativa[725].

Pese a todo, el Inca no es sumiso, prepara un levantamiento con Calcuchímac y quiere la libertad de su pueblo, pero es descubierto y condenado a muerte, aunque antes la Ñusta rocía veneno en sus labios, el inca la besa y se supone que mueren; pero antes de esto, la Ñusta busca repetidamente a don García para salvar al Inca. El español se niega por lealtad a su país, recibiendo la admiración del propio inca: "yo estoy perdido hispano, pero dejad que me asombre de vuestro corazón"[726].

[724] CHOCANO. Id., p 38.
[725] CHOCANO. *Los Conquistadores*. p 48.
[726] CHOCANO. Id. p, 60.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

En síntesis, la imagen del indígena es muy heterogénea: una raza triste y sometida, pero digna, simbolizada por la ñusta y el inca, quien dice no conspirar sino solo reclamar su derecho y sin cobardía: "¿Quién se atreverá? Tengo esta mano; y en el cinto… ya veis tengo esta espada"[727]. Sin embargo, y esto es resolutivo, el haber sido amigo de los españoles y luego querer rebelarse lo aleja de las virtudes hispánicas caballerescas. Solo don Alonso justifica al inca sin juzgarlo como felón: "Yo os digo que la traición de ese hombre no es tanto merecedora al fin. Es enemigo y, como tal, juzguémosle: si fuera nuestro, tal vez lo que nos causa espanto nos diese admiración"[728].

Don Alonso es precisamente el nexo entre incas y españoles, novio de la dama de la Ñusta, y de mente abierta para comprender " al otro": aprueba la muerte del Inca, pero admira su heroísmo "al inmolarse por su raza y sacrificar su honra".

Desconocemos qué fuente cronística usó Chocano, aunque Sánchez refiere que más bien se inspiró en la tradición de Ricardo Palma "Oderay o el último beso"[729]. Alonso y García no son personajes históricos, y Pizarro y Hernando de Soto que sí lo son, no aparecen, siendo solo mencionados. La obra los muestra de manera positiva. El Inca Toparpa, históricamente, fue el primer inca nombrado por los españoles, pero murió rápidamente, siendo su sucesor Manco Inca. Las crónicas refieren que murió por envenenamiento, hecho que inspiró a Chocano. Históricamente, durante la marcha al Cusco, Túpac Huallpa murió envenenado en Jauja en octubre de 1533, cuando Calcuchímac iba prisionero, razón por la cual lo quemaron vivo. Por otro lado, en el texto de Chocano hay una cercanía entre Calcuchímac y Toparpa, pero ambos en realidad eran enemigos: el primero era general de Atahualpa y el segundo, hermano de Huáscar y Atahualpa, en la guerra civil estuvo de parte de Huáscar. Lo único cierto es que Calcuchímac y los demás presos acompañaron a los españoles en su marcha hacia el Cusco.

En esa misma época se representaron otras dos obras, con temática parecida pero también con fuertes diferencias.

[727] Ibid. pp 47-48.
[728] Ibid. p 53.
[729] SÁNCHEZ. *Aladino,* p, 189.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

13.3. La Compañía Lírico-Dramática "Cuzco", Lima 1923[730].

El Comercio la llamó "Incaica Cuzco de Opereta y Dramas Históricos"[731]. Su importancia radica en dos aspectos: estaba "bajo la protección del presidente de la República Sr. Augusto B. Leguía y el auspicio del Honorable Consejo Municipal"[732]; y representaba exclusivamente dramas considerados históricos, de allí su nombre. Fue la primera vez que funcionó una compañía exclusiva del tema histórico en Lima, y en el *Forero*. No lo hicieron en quechua ni presentando obras de dramaturgos cusqueños, aunque la música y arreglos fueron de músicos cusqueños; a diferencia de la compañía de teatro quechua de Luis Ochoa que estuvo en Lima en 1920, era una compañía considerada profesional, tanto en el aspecto artístico como en las obras:

> La compañía Cuzco, tiene un repertorio de obras históricas esclusivas por los mejores historiadores, un cuarteto lírico, compuesto de tenor, barítono y bajo un selecto cuerpo de baile, orquesta típica incaica, donde se lucen las quenas del poronguito, es la mejor orquesta organizada, la que presenta sus obras con la más grande corrección, con lujoso vestuario y precioso decorado; fiel reproducción de las fortalezas que existen en el Cuzco.[733]

Sus miembros eran al parecer de Cusco y Arequipa[734]. Se presentaron dos veces en Lima: una en 1922 de la cual no hay casi información, y la otra en julio de 1923, de la cual hay un poco más de datos. Y pese al auspico, no se le dedicó mucha atención en los medios, ni permaneció mucho tiempo en el *Forero*, acaso por estar solo de paso por Lima en una gira internacional[735].

El análisis de las temporadas de esta compañía cusqueña nos indica, empero, que no necesariamente toda obra de tema histórico tuvo éxito o recibió cobertura de la prensa.

---

730 *El Comercio* y *La Prensa* de marzo de 1922 y julio y agosto de 1923. *Mundial*, julio de 1923. Libro del Consejo Municipal de Teatro. Museo del teatro, espectáculos de 1920-1924, Lima, 1991. En algunos casos la prensa llama a la compañía "Cusco" y en otro "Cuzco".

731 *El Comercio*, 14 de marzo de 1922.

732 Libro del Consejo Municipal de Teatro. Museo del teatro, espectáculos de 1920-1924, Lima, 1991, p. 80.

733 Íbid.p, 80.

734 Ningun miembro de la compañía tenía apellido andino. Músicos: Alberto Villanello (tenor), Carlos "Black" (Contralto), Hermelinda Vera (Contralto), A. Arguelles (bajo), Desiderio Rojas (soprano), etc. Actrices: Maria Torres, Felicita Mancilla, Goméz Morón, etc. El director de escena era Goméz Morón.

735 Libro del Consejo Municipal de Teatro. Museo del teatro, espectáculos de 1920-1924, Lima, 1991, p. 61.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

En 1922 puso en escena varias piezas, entre ellas la extraña obra *El Machay Puito*, y en 1923 un drama histórico importantísimo de doble título, *La Mancha de Sangre o la Conquista del Perú*. Luego se le pierde el rastro, pues no hay información sobre sus representaciones en la prensa de la época.

En 1922 la compañía se presentó tres días en el *Forero* y en 1923 solo dos. No lo hicieron en quechua, al sacar lección de la gira de sus paisanos en 1920, en donde se demostró que el quechua, pese al contexto indigenista, era extraño a los limeños; entendieron que en Lima había que usar el español.

La presentación de 1922 parece haber sido relativamente exitosa, al poner en escena *El Machay Puito* escrito por German Leguía, primo del presidente del país. La compañía anunciaba un selecto grupo de baile, un cuarteto lírico, una orquesta típica incaica, y rigurosidad en motivos incaicos y decorados "tal como eran en el Cuzco"[736]; además de tener los mejores elogios de los diarios cusqueños, y a la respetable soprano Esmeralda Vera. La obra era catalogada de "leyenda histórica", y por ello la incluimos en el teatro histórico. Fue calificada por *La Prensa* de "grandiosa obra" y se puso en escena en presencia de su autor, miembro de la elite política y cultural de la capital; ministro de Relaciones exteriores provisional y reconocido hombre de letras. La representación fue probablemente fruto de esa influencia.

Se señaló que la compañía representó *"*dignamente la obra, obteniendo sus esfuerzos merecida recompensa*"*. La frase indica que no fue necesariamente perfecta, tal vez aceptable; en los entreactos se ejecutaron quenas y variados bailes incaicos, y el autor fue aplaudido varias veces; la soprano sobresalió en su rol de Ana Sielles, el amor del sacerdote; así como el autor de la música, Cordero[737]. Los precios no fueron populares, pero tampoco caros: el palco 20 soles y la galería un sol. No hay información sobre el público, pero dada la categoría del autor y sus vínculos, con toda seguridad asistió la oligarquía vinculada al leguíismo.

Lo que la prensa llamó "precioso drama lírico de leyenda histórica" [sic] estaba dividido en tres actos, simplificándose para su presentación, ya que era un drama muy extenso,

[736] *La Prensa*, 18 de marzo de 1922
[737] Ibíd.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

como un pequeño cuento. La obra trascurre en Yanaquihua, Arequipa, antes parte del obispado del Cusco, en el periodo colonial. German Leguía se basó en una antigua tradición cusqueña difundida por Ricardo Palma con el mismo nombre, y que el investigador sobre teatro, Ugarte Chamorro, resume en una cita extensa pero necesaria:

> En un indeterminado año del siglo XVIII, el hasta entonces virtuoso cura de Yanaquihua, doctor Gaspar Angulo de Valdivieso, se sintió perdidamente enamorado de una hermosa doncella de veinte años, Anita Sielles, que correspondió a su amor, con pasión no menos encendida. Al volver a Yanaquihua después de un breve y forzoso viaje a la ciudad de Arequipa, Gaspar se encontró con la terrible noticia de que Anita había enfermado y muerto sorpresivamente y acababa de recibir sepultura de la iglesia del lugar. Trastornado por el dolor, don Gaspar desenterró el cadáver, lo cargo hasta su aposento y lo vistió con ricas galas. Tomó luego una quena, la colocó dentro de un cántaro y le arrancó los acentos más tristes imaginables mientras improvisaba la música y la letra de un impresionante Yaraví que el pueblo cuzqueño bautizo con el nombre quechua 'Machay Puito', que quiere decir infierno aterrador"[738].

La obra y su representación nos permiten ver la evolución del interés por el pasado también andino, de un sector de la elite urbana. El autor nacido en Lambayeque en una familia acomodada, tuvo buena educación, dedicándose a la docencia, periodismo y política; pero desde muy joven había criticado a los gamonales y las relaciones con el poder, y en Cajamarca editó un diario donde denunciaba los vínculos entre gamonales y poder político, siendo amenazado y debiendo huir. Este antigamonalismo lo compartió con su primo Augusto B. Leguía. Sumado a eso, el haber vivido en la sierra, explica la elección del tema.

Ugarte asegura que *El Machay Puito* fue escrito durante la Guerra en 1880, cuando su autor de apenas 18 años de edad estaba en Quito como adjunto de la legación peruana que buscaba evitar que Ecuador tenga un acercamiento a Chile. El texto, compuesto así ante la trágica situación del país, expresa cierto patriotismo, y escribir dramas históricos era considerado patriótico. Si bien los personajes centrales no son indios, se representa el interior del país, y los yaravíes andinos. La obra pasó la censura para representarse cuando

[738] UGARTE, G. *Centenario de autor teatral Germán Leguía Martínez*. Serie IV, N° 21, Estudios de teatro peruano, 1971, p, 2.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

el censor era Ricardo Palma, quien la aprobó en calidad de ensayo[739]; pero esta no llegó a representarse, dada la situación del país, y la necesidad de mucho equipo técnico y artístico necesario.

Sin embargo, Ugarte asegura que la obra se representó cuarenta años después, en 1919, en el teatro Mazzi, que daba apoyo a los elementos nacionales. Pero fue una puesta informal y era necesaria una puesta oficial y formal, que ocurrió en el Forero recién en 1922. ¿Por qué la demora? La obra era fuerte, podía herir las susceptibilidades de los católicos conservadores ante el amor necrófilo de un sacerdote; es un símbolo de anticlericarismo del autor. Pero en todas las épocas ha sido común que los curas tuvieran amoríos, sobre todo en la región andina. Tampoco el pasado *andino* era un tema apreciado cuando se escribió el texto.

Es en el Oncenio cuando la obra tuvo oportunidad: en Lima ya había una elite menos conservadora y más liberal, una política indigenista, cierto laicismo que no rechazaba el tema de los amoríos de un cura; y personajes no precisamente indios, aunque los secundarios son indígenas arequipeños. Y el importante factor de que debían usarse instrumentos andinos para el tristísimo yaraví final. Por otro lado, se necesitaba una compañía de características apropiadas. El factor político no es nada despreciable: el presidente del país era primo del autor, que además era ministro[740].

No hay mucha información sobre las demás presentaciones de la compañía en 1922, solo del *Machay Puito*, cuya representación se debió casi exclusivamente a la influencia de su autor.

Volvamos a la temporada de 1923 que se realizó en Fiestas Patrias y con apoyo estatal, lo cual posiblemente fue también para la temporada de 1922.

Se anunciaban las piezas *Ollanta*, *Huascar* y *Atahualpa*, *La Conquista del Perú*, *El loco de las punas*, *Manchay Puyto* y *Sangre incaica*. Se inicio la temporada con la obra de

[739] LEGUÍA, Germán. *El Manchay-puito: infierno aterrador: leyenda dramática en tres actos, original y en verso*, Tipografía El Lucero, Lima, 1908. UGARTE, G. *Centenario de autor teatral Germán Leguía*, p, 1.

[740] En octubre de 1922 renunció a su cargo por estar opuesto a tratado Salomón-Lozano y a la reelección de su primo. Por ello fue exiliado a Panamá, regresando enfermo en 1927, para morir al poco tiempo. Basadre, T XI. TAURO. *Enciclopedia Ilustrada,* 9, 2001.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Federico Flores-Galindo *La mancha de sangre o la conquista del Perú*. Este drama impreso originalmente en 1905 dividido en cuatro actos[741] fue adaptado al género lírico con música de Pedro Cordero, y su autor fue Federico Flores-Galindo, chalaco de clase media que vivió entre 1846 y 1905; estudió en el Convictorio de San Carlos, en Chile (1860-62 y en 1872), Guayaquil (1867-69) y Cartagena (1881). Fundó el diario *El Porvenir* (1865-67)[742] y fue periodista de *El Comercio* y *El Callao*. Escribió poemas satíricos en *El Correo del Perú* con el seudónimo de "Dalmiro". Su obra comprende títulos patrióticos y costumbristas, y pertenece a la generación de escritores nacidos entre 1837-1851, que tras la Guerra se volcó a los temas patrióticos.[743] Ejemplo de ello son los dramas y poemas *Los mártires de la patria: apropósito dramático en un acto* (1887), *El libro de la patria* (1897) de versos sobre el hogar, *Notas perdidas* (1896) y *La mancha de la sangre o la conquista del Perú* (1905). El drama de 1905, referido a la conquista, también fue concebido desde una óptica patriótica. Escrito probablemente durante la Reconstrucción Nacional, e impreso el mismo año de fallecimiento del autor, recién se representó 18 años después, en 1923, también en el teatro Forero, a cargo de la Compañía Incaica Cuzco de Pedro Cordero.

Es una obra muy extensa, pero bien documentada históricamente, ya que el autor consultó varias crónicas, y se escribió a fines del siglo XIX, pues su lenguaje es tradicional, arcaico, decimonónico y con una excesiva rima forzada. ¿Por qué esta obra no fue representada anteriormente? Por tres razones: por la falta de una compañía que contara con actores y materiales necesarios, lo que solo lo pudo hacer la Compañía Cuzco; compañía nacional especializada en temas históricos que no tendría problemas en representarla, mientras compañías dramáticas y líricas extranjeras no estaban dispuestas a ensayar una obra nueva, y sin saber si sería exitosa; y por el contexto del Oncenio, receptivo a las obras artísticas con discurso histórico.

¿Cuál es la imagen de la Conquista que se representa? Aquí tenemos un ejemplo de ese complejo fenómeno cultural en el cual los dramaturgos buscan interpretar la historia para

[741] FLORES-GALINDO, Federico. *La Mancha de Sangre o la Conquista del Perú*. Lima, Tipografía El Lucero, 1905.
[742] VARILLAS. *La literatura peruana del siglo XIX*, p. 227.
[743] VARILLAS. Id., pp. 225-227. RUIZ ZEVALLOS, Augusto. "AFG: marco sociopolítico, fronteras teóricas y proyecto político", en *Histórica*, XXXV/1. Lima, PUCP, 2011.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

proponer su propia visión de la patria, de su pasado y presente; pues en el teatro histórico hay un diálogo entre los hechos pretéritos y la actualidad, permitiendo ver la imagen de Nación construida por las elites intelectuales. En este caso, identificamos tres aspectos que el autor busca señalar en esta obra específicamente.

En primer lugar, que la conquista fue un hecho sangriento y cruel no por culpa de España ni de su Rey, eximidos de responsabilidad como Estado y Nación: los responsables son los malos españoles como Almagro, Riquelme y el cura Valverde, principal responsable de la muerte de Atahualpa y símbolo de la Iglesia. Solo ellos son considerados por Atahualpa "enemigos de mi raza". Llama la atención que es la segunda obra histórica donde se siente este discurso anticlerical. También se responsabiliza a Felipillo, quien pide la muerte del Inca por celos, pues pretendía a la esposa del Inca: representa así a los indios desleales e hipócritas de la época de la obra. La esposa del Inca lo llama "traidor a nuestra raza". Pizarro es mostrado como inseguro, débil, no responsable de mucho, que al final termina cediendo el pedido de ejecución de Atahualpa, al que no quería matar; aprueba su sentencia, pero sufre de remordimientos y señala que "lleva una mancha de sangre", lo que nombre a la obra. Es un gran cambio frente a la visión que de la Conquista tiene el *Atahualpa* de Salaverry, donde se idealiza la figura de Pizarro frente a un Atahualpa débil. La obra de Flores-Galindo, en tanto, ha tratado de alterar menos los hechos del pasado.

En segundo lugar, si bien no hay una crítica abierta a la Conquista, se enfatiza que no debió actuarse de manera tan brutal, por la natural superioridad de la civilización hispánica, y lo inevitable de la conquista, lo que hacía innecesaria toda violencia y exceso.

En tercer lugar, a diferencia de la obra de Chocano, se propone una idea de nación conciliada, mestiza, reivindicándose los valores incas en la figura de Atahualpa y su esposa: un buen gobernante y una mujer leal. Las cualidades españolas son destacadas en Hernando de Soto, personaje clave, articulador de ambos mundos. En *Los Conquistadores* este personaje es mencionado como epítome de caballerosidad. En *La Mancha de sangre* condena la ejecución de Atahualpa: "*muerte inmerecida, porque era digna de vida*", y desaprueba a sus compatriotas: "*Un soldado leal del rey de España no hace caso a verdugos*", en referencia a Pizarro. Soto cree en la probidad de los indios, que "*al leal no*

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

oprimen", y si aprueba la conquista, desaprueba sus métodos: "*la conquista se pierde por el crimen de la fe*", refiriéndose no al cristianismo sino a Valverde.

Por otro lado, el amor a la patria es catalogado de sublime, referido a ambas naciones, que se intentan así conciliar en la figura de Soto, lo que no es marcado en la obra de Chocano por su admiración a España; en cambio Flores-Galindo, nacido antes que Chocano, hubo vivido la guerra y desarrolló un sentimiento patriótico en el periodo de posguerra, donde surgió cierta valoración del indígena.

En síntesis, tanto la obra de Chocano como la Flores-Galindo lamentan los excesos de la conquista, pero sin criticar el hecho histórico, sobre todo en el texto de Chocano; actitud representada con algunos personajes españoles: Soto en *La Mancha de Sangre*, Alonso en *Los Conquistadores*. Sin embargo, en Chocano hay una mayor exaltación española, y una nula conciliación de ambos pueblos.

La Mancha de Sangre, con el nombre de 'La Conquista del Perú', fue representada por la compañía cusqueña anteriormente citada, esta vez con apoyo del Concejo Municipal, durante Fiestas Patrias, cuando al arte y el espectáculo en Lima mezclaba el tema 'histórico' con el patriotismo oficial, algo que se exacerbó aún más en el Oncenio. Veamos el anuncio respectivo.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Imagen 10

Transcripción de anuncio, *El Comercio*, 27 de julio, al día siguiente del estreno

Teatro Forero

Empresa: CORDERO MUÑIZ

HOY VIERNES 27 DE JULIO – 1923

Éxito DE LA COMPAÑÍA Incaica

CUZCO

Lírico – Gramática, bajo la dirección del Maestro

PEDRO A. CORDERO

DIRECTOR DE ESCENA — DIRECTOR DE BAILE

P. GOMEZ MORON D. GARCÍA ROJAS

Director de Orquesta: PEDRO A. CORDERO

Revelador de la música Imperial en el Continente S.A.

NOCHE A LAS 9 Y 30 P.M.

1º Sinfonía por la orquesta

2º Por 2ª ver el precioso drama lírico en 4 actos, de Federico Flores Galindo, música de Pedro A. Cordero, titulado

LA CONQUISTA DEL PERÚ

REPARTO

Atahualpa (Tenor)	ESTRELLA DE LA COMPAÑÍA Sr. Alberto Villanello
Calcuchímac (Bajo)	Sr. E. Meriment
P. Pizarro (Batiroro)	C. Black
H. Pizarro	E. Motero
Fray V. Valverde	G. Rojas
Felipillo (Tenor)	E. Arguelles
Diego de Almagro	H. Berdejo
Riquelma	Ñ. Lucía
F. de Soto	Gómez Morón

NOBLEZA INCAICA – SOLDADOS ESPAÑOLES – INDIOS –CORO GENERAL-

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Los precios fueron populares, al alcance de todas las clases sociales, ya que contaban con la reducción del impuesto municipal y otras exoneraciones. Las localidades, que se vendieron en el Palais Concert, fueron de 15 soles el palco, 3 las plateas, 2 la media platea, 2 la galería y 1 sol la cazuela. La empresa

> … no ha omitido esfuerzo alguno para reorganizar su Compañía completa, compuesto de 25 artistas y 25 profesores de orquesta, sin alterar los precios, para los días de Fiestas Patrias. Esta compañía cuenta con un personal selecto de señoritas para todos los bailes en su género.[744]

Además, se señalaba que la compañía tenía *"*un personal selecto de señoritas para todos los bailes en su género", para un repertorio de "obras históricas exclusivas, por los mejores historiadores". Con esta afirmación se le da la categoría de fidelidad histórica a estas piezas.

Para 1923 la Compañía estaba de paso en Lima tras una exitosa gira por el sur del Perú, y las Fiestas Patrias eran una excelente manera de aprovechar la estadía en la capital, donde se vivía el ambiente patriótico y cultural de turno:

> Esta Compañía, después de una brillante gira por el Sur y hoy, antes de emprender su última gira por los Estados Unidos, ha preparado sus últimas funciones de despedida deseando dar a conocer en esta Capital la grandiosa obra lírica 'La Conquista del Perú' del malogrado poeta peruano Federico Flores-Galindo".

La Revista *Mundial* comentó en las vísperas de manera extensa:

> El barítono infatigable maestro Pedro Cordero ha logrado formar un bien seleccionado conjunto para la representación de las obras incaicas durante los días de Fiestas Patrias. Base del conjunto es el tenor Villanelo, recientemente llegado de Estados Unidos, país donde actuó en lucimiento poco común, además figuran el barítono Black y la Soprano Ermelinda Vera. Se pondrán en escena cuatro dramas liricos: 'La conquista del Perú', 'El Machay Puito', 'Loco de las Punas' y 'Ollantay'"[745].

[744] *El Comercio* y *La Prensa*, 26 de Julio de 1923.
[745] *Mundial*, 20 de Julio de 1923.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Según *Mundial*, Cordero y Villanelo eran artistas profesionales y consagrados. El debut fue el jueves 26 de julio de 1923[746], y el título *La Mancha de Sangre* fue suprimido en la prensa, aunque en los textos conservó los dos. Es difícil determinar la reacción del público y el alcance de la obra, al no haber casi información, salvo uno: "Anoche debutó en este teatro una compañía de **aficionados**, formada por el maestro Pedro Cordero, quien con todo entusiasmo dedica sus energías al fomento del teatro lirico nacional"[747]. Extraño apelativo para una compañía promocionada como profesional por un sector de la prensa. Es posible que las expectativas del publico sobre la calidad de esta compañía fueran superiores a la realidad, y que una vez presenciada pese al auspicio oficial, no se atrevieron a lapidarla, para apoyar el arte nacional, pero tampoco a elogiarla, optando el resto de la prensa por un discreto silencio. Pero se sabía que los músicos, los mismos del año anterior, no eran debutantes, y que uno estuvo en Estados Unidos. ¿O acaso la critica se referia al resto de actores y bailarines? La obra requería extras, y ellos pudieron ser los aficionados. No hay comentarios posteriores, e incluso su debut tuvo un solo aviso.

Imagen 11

Aviso de debut de *La Conquista del Perú*, 26 de julio de 1923



[746] FLORES-GALINDO. *La Mancha De Sangre*.
[747] *El Comercio*, 27 de julio de 1923. Subrayado nuestro.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

No hay datos sobre la presentación de *La Conquista del Perú* los días 28 y 29, pero ya no actuaron el 30 pues ese día hubo una exitosa presentación de la Filarmónica de Lima. En *El Tiempo* no hay datos de la compañía para el 28 de Julio, ni una nota del *Forero*. En el libro de registros del Forero y en *Mundial* consta que la compañía presentó cuatro obras: *La Mancha de Sangre*, *El Machay Puito*, *Loco de las Punas* y *Ollantay*, pero solo hay evidencia de la primera. Si el jueves 26 se presentó *La Mancha de sangre*, la función del 27 y 28 debió ser del resto de las piezas.

¿Por qué no hay más información? ¿Se suspendieron las funciones por falta de público? No hay pruebas de ello, pero hay que considerar que la compañía, si nos atenemos a la publicidad, solo pensaba estar unos días en Lima, estadia obligada para irse a Nueva York[748]. Es muy posible que no tuviera gran éxito ni mucho público dado el silencio de la prensa[749]. ¿Habría influenciado la crítica de *El Comercio*? Creemos que sí, dada la enorme variedad de espectáculos por las fiestas: nadie pagaría, incluso precios accesibles, por una obra de aficionados habiendo otros espectáculos de aparente mayor calidad. La asistencia de público siempre ha sido importante. Diarios y revistas informan de otras compañías, pero no de la cusqueña, ni siquiera en Fiestas Patrias. Luego la Municipalidad apoyó a la compañía Conti Podestá del *Municipal*, que dio una función gratuita para el 28 de julio, asistiendo el propio presidente Leguía el 29, y el 30 a una función de la Sinfónica en el Forero[750]. El público colmó esos días dichas funciones:

> Durante las Fiestas Patrias fue el teatro Municipal que 'reventó' de público con las piezas cómicas "de Novión" y "en un burro tres baturros… Las funciones de los días patrios por la compañía argentina que actúa en el Municipal, se ha realizado con llenos completos anteayer (29 de julio), tanto en la vermuth como en la noche respectivamente: si hubiera habido más localidades, también se hubieran agotado… y ayer (30) se repitió ese caso (…) Igual fue para el concierto del 30 en el Forero que dio la filarmónica, donde asistió el

[748] No hemos podido comprobar el viaje de esta compañía a Nueva York, posterior a los datos consignados, pero tampoco su cancelación.
[749] Los espectáculos exitosos siempre reciben atención de la prensa, aunque no era una regla general.
[750] *El Comercio*, 30 de Julio y 1 de agosto de 1923.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

presidente Leguía. Se señala que estaba repleto, la gente llenó todos los pasillos donde "tuvieron que escuchar de pie el concierto"[751].

Si en esas fechas 28 y 29 la compañía cusqueña presentó dramas, lo más probable es que el público fuera reducido, y sus presentaciones poco exitosas, pese a que las temáticas encajaban en las fechas de aniversario patrio, dado que lo histórico era asociado a lo patriótico.

Sin embargo, al margen de si tuvo éxito o no, es interesante la presencia de una compañía especializada en dramas históricos, y dentro de ello, la puesta en escena de *La Conquista del Perú.* El tema volvía a cobrar interés, y una compañía se atrevía a representarla en un contexto cultural de interés en divulgar la doctrina del mestizaje, tomando a la conquista como primera etapa de ese proceso. Influenció posiblemente también la puesta en escena de la obra de Chocano en 1922, gran suceso, en la puesta en escena de la obra del poeta Flores-Galindo.

13.4. Reposición de *El mártir Olaya* y revaloración del indígena

A inicios del Oncenio resurgió en el teatro la temática independentista que, al igual que el tema de la conquista no se observaba desde los años de entusiasmo patriótico a inicios de la Guerra, en 1879. Esta temática se expresó, esta vez, en la puesta en escena de dos piezas: *El Mártir Olaya* en junio de 1923, y *El Sol de Ayacucho* en setiembre de 1924. Ambas representaciones se ubican cronológicamente en los inicios de la etapa autoritaria del Oncenio[752], cuando Leguía se consolida en el poder tras neutralizar al civilismo y controlar la actividad política de artesanos y obreros; no obstante, si bien el civilismo había sido desmantelado, Leguía aún luchaba por neutralizar a la oposición, que surgió incluso entre sus propias filas, como el caso de su primo Germán Leguía quien debió ser finalmente exiliado a Panamá en 1923. Era aún importante la transmisión del discurso de la *Patria Nueva* a la población limeña.

[751] *El Comercio*, 31 de Julio de 1923.También se señala que, por los días que sabemos con seguridad que actuó la compañía Cuzco en el Forero, se presentaba con éxito una compañía nacional de comedias y revistas costumbristas en el teatro Colón, incluso los días de fiestas.
[752] CARAVEDO, Baltazar. *Clases, Lucha política y gobierno del Perú* (1919-1933). Lima, Retama, 1977. Basadre llama a ese periodo "Los años de Lucha".

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

La representación de *El mártir Olaya* está en relación directa con una coyuntura específica, el centenario del sacrificio de José Olaya (1923), momento propicio para trasmitir el discurso leguiísta. Su reposición en 1923 ilustra el proceso que ha seguido la interpretación de la gesta independentista y sus héroes, y la reconfiguración de sus imaginarios, desde el discurso oficial y no oficial como parte de la construcción de la Nación: lo que resultó fue la reivindicación de Olaya por el estado leguiísta. Un tal Carlos Wagner escribió en La Prensa del 29 de junio de 1923: "Es un héroe el salido un día de la muchedumbre oscura para realizar una sola acción, pero tan grande y tan bella que le ha inmortalizado*"*.

La puesta en escena del drama *El mártir Olaya*, del español Perrillán Buxó (1848-1889) en 1923, está vinculada a dicho centenario y a la reivindicación de aquellos héroes por el estado leguiísta, para fomentar la identidad nacional. Sin embargo, la recuperación oficial de la memoria de Olaya denota un interés mayor: fue un peruano humilde, indígena, muerto en el martirio. El martirologio surgió tras la Guerra del Pacífico, cuando Grau, Bolognesi y otros entran en el sitial heroico[753], pero hasta el centenario de Olaya, la composición social de los héroes era de clases altas y medias, blancas o mestizas y letradas; las únicas capaces de devenir en héroes y encarnar la virtud cívica del ciudadano modelo. La incorporación de Olaya al panteón rompió esos esquemas[754].

Hubo un proceso de apropiación de Olaya por el Estado leguiísta. Pero ya en el siglo XIX, a los tres meses de fallecido Olaya y fundado el gobierno peruano, se decretó honrar su memoria como héroe sacrificado al servicio de la patria:

1. Por cincuenta años pasará revista el Comisario José Olaya, como subteniente vivo de infantería del Ejército en el Estado Mayor de Plaza.

[753] Antes de la Guerra, los únicos héroes eran los de la Independencia, quienes no murieron en batalla, como Bolívar y San Martín, que además no eran peruanos.

[754] Carlota Casalino en *Los héroes patrios y la construcción del Estado-nación en el Perú* se ocupa de la incorporación de los héroes de la independencia, en el periodo de Leguía: la oficialización de los héroes que fundan la República es un fenómeno del siglo XX iniciado en la Patria Nueva. Observa que los héroes incorporados son gente de las elites, por lo que no se ocupa de los héroes populares (como Olaya) ni de los de la Guerra. Ninguno de los 26 héroes de la independencia incorporados por el leguiísmo, estudiados por Casalino lograron el espacio, convocatoria y atención de la prensa que logró Olaya en el contexto de su Centenario.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

2. Cuando sea nombrado en dicho acto, el Sargento Mayor de dicha plaza responderá: "Como presente en la mención de los hechos, como presente en la mansión de los héroes".
3. En la Municipalidad de esta capital se formulará un libro, en que, con precedente conocimiento y decreto del Gobierno, se escriban los hechos patrióticos dignos de eterna memoria, y en su primera página…
4. La Municipalidad del pueblo de Chorrillos deberá celebrar todos los años, el día 29 de junio, solemnes exequias en la Iglesia de la misma población a beneficio del alma del patriota Olaya; y concurriendo a ellas la misma Municipalidad, tendrá en aquel solo asiento, entre los Alcaldes, el pariente más cercano del referido Olaya[755].

Cuarenta años después del sacrificio de Olaya, el coronel Torrico, deseoso de hacer constar en Acta juramentada el acto heroico, puso ante el juez de primera instancia un recurso fechado el 7 de diciembre de 1861, que transcribimos:

> El Coronel Joaquín Torrico ante S. me presento y digo: que el indígena José Olaya, natural de San Pedro de Chorrillos, después de haber sufrido los más crueles tormentos, fue ejecutado en la Plaza de Armas de esta capital el 29 de junio de 1823, por orden del Brigadier del Ejército Español José Ramón Rodil, a consecuencia de haberse resistido a revelar los nombres de personas a quienes había entregado comunicaciones importantes del general en Jefe del Ejército independiente, Antonio José de Sucre, que ocupaba las fortalezas del Callao. Deseando que la historia del país manifiesta a la posteridad, con la exactitud posible, el patriotismo heroico de Olaya, Ocurro a U.S. a fin de que doña Juana de Dios Manrique de Luna, única persona que existe instruida acerca de los pormenores de ese acontecimiento notable, comparezca y declare sobre lo siguiente: Con qué motivo sabe que el expresado indígena José Olaya fue mandado fusilar por el Brigadier del Ejército Español Rodil; y si no es verdad que Olaya fue conducido al patíbulo después de haberse hecho ofrecimientos halagüeños y de haberle condenado a tormentos, sin haber conseguido que revelase cosa alguna. Diga minuciosamente lo que sepa sobre lo particular. Por tanto, suplico se sirva acceder a lo que solicito. Lima, diciembre 7 de 1861.

No obstante, los homenajes brillaron por su ausencia. Gabriel Ramón señala que el único homenaje público concreto en la "vieja Lima" fue darle su apellido al pasaje en el cual

[755] *La Prensa*, 29 de junio de 1923.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

fue ejecutado, y remitiéndose a Eguiguren, señala que se levantó un busto frente a una "comisaría pueblerina" en Chorrillos[756].

Hasta 1922 este héroe patrio había pasado desapercibido para el oficialismo y para la población limeña. En Chorrillos tampoco se llevaba a cabo conmemoración alguna; y sin embargo, los chorrillanos y sus autoridades nunca dejaron de celebrar las fiestas de sus santos patrones San Pablo y San Pedro, fiestas que coincidían con el aniversario de la muerte de Olaya[757]. En aquella celebración los bomberos de una bomba denominada "Olaya", junto con los de "Garibaldi" levantaban los arcos bajo los cuales se harían las tómbolas[758]. Chorrillos olvidó a su héroe hasta 1923, junto con Lima y el Perú en general.

No obstante, hubo excepciones muy puntuales oficiales y particulares[759]. Si nos atenemos a un texto del Ismael Portal comentado en un diario, en el malecón de la villa de Chorrillos, en 1867, se colocó un busto de Olaya hecho por un guatemalteco, pero fue destruido por las tropas chilenas que invadieron Lima en 1881. Recuperado, fue puesto en la plaza Olaya, asistiendo en la ceremonia la señora Juana Manrique de Luna, ya anciana[760]. En 1899 Portal publica *Morir por la Patria. José Olaya*[761], donde rescataba la figura del héroe peruano, mostrando su sacrificio a la patria y reconociendo su etnia. En 1906, Nemesio Vargas aborda la figura de Olaya, de manera muy breve, tomando como referencia los trabajos de Portal[762]. No obstante, al oficialismo de la época no le interesa

---

[756] RAMÓN, Gabriel. *El neoperuano. Arqueología, Estilo Nacional y Paisaje Urbano en Lima, 1910-1940.* Lima, Municipalidad de Lima/Sequilao editores, 2014. EGUIGUREN, L. *El Mártir pescador José Silverio Olaya y los pupilos del Real Felipe*. Lima, Torres Aguirre, 1947, p, 97.

[757] Su figura y sus honras no tuvieron alcance público en el siglo XIX, algo que habría que estudiarse más. Al revisar la prensa de 1895 a 1922, en las fechas del aniversario de Olaya no hay referencia a celebración alguna, pero sí abundantes fiestas y ceremonias oficiales sobre las fiestas chorrillanas de San Pedro y San Pablo. No hay reseña histórica durante su aniversario, ni en la sección de "Crónicas de antaño" de *El Comercio*. Sin embargo, es probable que durante la Reconstrucción Nacional (1884-1895) haya habido intentos de valorar a Olaya.

[758] *La Prensa* y *El Comercio*, 29 y 30 de junio de 1899 y de 1922.

[759] Hay mucho por estudiar sobre la figura de Olaya en el siglo XIX. Habría que ver si la Sociedad de Fundadores de la Independencia hizo algún homenaje a Olaya en el siglo XIX, y revisar todas las fechas de su aniversario en dicho siglo. Solo hemos revisado los años 1878, 1879, 1884-1888, 1896 y 1899, sin hallar datos de homenaje o reconocimiento a Olaya. Para el siglo XX, hemos revisado los años 1900, 1902, 1910-12, y 1914-1923, con motivo de su centenario.

[760] Juana Manrique de Luna apoyó económicamente la causa libertaria y colaboró con Olaya en su labor de enlace. Véase la nota de Portal en *El Comercio* del 29 de junio de 1923 con motivo de la quinta edición de su texto *Morir por la Patria. José Olaya*. La primera edición es de 1899.

[761] PORTAL, Ismael. *Morir por la Patria. José Olaya.* Lima, Tipografía de El Tiempo, 1899.

[762] VARGAS, Nemesio. *Historia del Perú Independiente, T II.* Lima, Imprenta La Abeja, 1906.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

el héroe, hasta julio de 1910 cuando se coloca una placa en su honor en la Plaza de Armas. Sin embargo, fue un caso aislado y no continuado[763]. Hubo voces en solitario que reivindican al héroe, como la escritora María Alvarado, quien para 1917 publica su quinto artículo de reclamo de un lugar en la memoria oficial para un héroe popular indio; criticando el olvido de los peruanos y del Estado[764].

¿Por qué ese casi nulo interés? En el Perú no había aún una democratización de la sociedad, era abiertamente elitista, sin proyecto integrador; donde, pese a voces intelectuales y sectores progresistas de las elites, un indígena no era considerado capaz de hacer sacrificios por la patria. Olaya no era un indígena alejado del presente como los del incanato que eran revindicados, pues su sacrificio fue en 1823[765]. Por consiguiente, un indígena humilde no encajaba en el estereotipo de héroe decimonónico de mediados del siglo XIX a inicios del XX.

La *construcción* del héroe es fundamental en la representación de un proceso histórico, pues sintetiza los valores de la vida nacional, por lo que su establecimiento como símbolo en el imaginario nacional es producto de acuerdos entre la élite política, la sociedad y los individuos, evaluando su representatividad según los valores que se busca resaltar en una determinada coyuntura; como una negociación entre el pasado y el presente[766].

Es en el régimen de Leguía, iniciado en 1919, donde hubo interés oficial por el héroe, cuando se acercaba el centenario de su muerte: el sacrificio ayudaba como símbolo a la política leguiísta de pretendida democratización de la sociedad de manera inclusiva, al indigenismo de Estado y a la búsqueda de respaldo político. En esa coyuntura se dieron las condiciones para recuperar la figura del héroe indígena en la memoria histórica oficial y popular, y esa es la coyuntura en la cual se estrenó la obra de teatro de Buxó *El Mártir Olaya*, en junio de 1923.

[763] *La Prensa*, 29 de Julio de 1910 y 29 de junio de 1917.
[764] *La Prensa*, 29 de junio de 1917.
[765] El escritor y pedagogo Sebastián Lorente exaltó, por ejemplo, la figura de Cahuide.
[766] LOAYZA, Alex (ed.) *La independencia peruana como representación. Historiografía, conmemoración y escultura pública*. Lima, IEP, 2016. pp 18-19.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

¿Cómo se expresó el reconocimiento oficial del Estado a Olaya? Al menos de seis maneras. En primer lugar, a través de un Decreto Supremo del 28 de junio de 1923, dado por el presidente Leguía, rindiendo honores al héroe:

> Que considerando que el 29 del presente se cumplen cien años del glorioso martirio del ciudadano José Olaya, muerto al servicio de la causa de la independencia nacional; y que tal acontecimiento impone al Gobierno la obligación de rendir homenaje a su memoria en forma excepcional, como excepcionales fueron su actitud, su sacrificio y sus virtudes ciudadanas; Decreta:
>
> 1° El día 29 del actual, a las once de la mañana, hora en que fue ejecutado el egregio patriota, se hará en su honor una salva extraordinaria de artillería de 101 cañonazos, en la capital de la república; y
>
> 2° A la misma hora, se izará en todos los edificios públicos el pabellón nacional, que permanecerá en tal condición durante el indicado día[767].

En segundo lugar, a través de una gran fiesta cívica con ceremonias en Chorrillos, en la plaza Olaya, el 29 de junio, por el centenario de su sacrificio. La celebración fue un acontecimiento, participando el propio presidente, su gabinete, muchas autoridades y "todos los elementos sociales"[768]. Tuvo una gran respuesta por parte de la población, los tranvías estaban repletos, y muchas familias de Lima no pudieron ir a Chorrillos[769]. Dicha fiesta cívica significaba la recuperación de una figura heroica olvidada, y la población participó al lado del oficialismo del proceso de reconstrucción de la memoria de Olaya. El crucero *Grau*, a las 11 am, hora en que fue ejecutado Olaya, dio una salva de 21 cañonazos, y todo Chorrillos fue embanderado[770].

En tercer lugar, a través de la construcción de un monumento, una parte importante del reconocimiento oficial de toda figura heroica. El día de la celebración en la plaza Olaya

[767] *El Comercio* y *La Crónica*, 28 de junio de 1923.
[768] *El Comercio*, 30 de junio de 1823.
[769] Dicha celebración cívica coincidía con la fiesta de San Pedro, patrono de Chorrillos. En la prensa se observa que fue concurrida por autoridades y civiles de todos los sectores sociales.
[770] *El Comercio*, 30 de junio de 1823.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

en Chorrillos, el propio Leguía ante el alcalde de Chorrillos colocó la primera piedra de un monumento a Olaya[771].

En cuarto lugar, en la publicación de notas, artículos y reseñas sobre el héroe en todos los periódicos y medios de comunicación, el día de su aniversario y después de este. Apenas un año antes, en 1922, éstos brillaban por su ausencia. Y en aquellas notas de prensa, Olaya es exaltado en su condición humilde, no presentándosele como un indio estrictamente atemporal, sino en relación con los indígenas actuales. Se difundió la pintura de José Gil de Castro, que recalca un Olaya indio[772]. Y la portada del diario *La Crónica* del 29 de junio de 1923 con la imagen y la frase *Centenario de la muerte de un héroe* daba a muchos habitantes de Lima el primer contacto con su figura.

En quinto lugar, los discursos oficiales sobre Olaya como modelo de virtudes y valores, y ejemplo para los indios actuales. Entre los discursos, resalta el del presidente Leguía ante el alcalde de Chorrillos con motivo de la colocación de la primera piedra de un monumento, mismo que apareció en *La Prensa* el 30 de junio de 1923. Se tituló "El sacrificio de Olaya no ha sido en vano. Su martirio enseña cuánto es posible esperar de la raza indígena"*:*

> Hermosa y especialmente significativa es la conmemoración que realiza hoy la conciencia nacional, recordando el sacrificio de José Olaya, el pescador humilde que, en aras de un principio de lealtad patriótica, supo vencer las debilidades y riquezas del cuerpo, aherrojado por el suplicio y amenazado de muerte, para mantener el secreto que se le había ordenado guardar y para cumplir con la misión que la Patria naciente confiara a su valor y a su destreza… Olaya representa en nuestra historia, sublime ejemplo de entereza y de abnegación… representa más aún, porque entraña una fecunda enseñanza respecto a cuanto es posible esperar de las fuerzas autóctonas de la nacionalidad y de los elementos genuinos de la raza aborigen. Por eso debe mantenerse vivo en el alma nacional el recuerdo de este glorioso episodio y a ello contribuirá este monumento, cuya primera piedra colocamos hoy, y que ha de exteriorizar la veneración del país, y de este pueblo en particular, hacía el modesto pescador que tan brillante página de heroísmo ha grabado en nuestra historia.

[771] *Mundial*, 30 de junio de 1923.
[772] *El Comercio*, *El Tiempo* y *La Prensa*, 30 de junio de 1923.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> La ceremonia que habéis organizado… tiene un alto carácter patriótico y moral, y la participación que el Estado y las clases populares han tomado en ella revelan cómo el sacrificio de Olaya no ha sido vano y cómo su ejemplo varonil merece la admiración de la posteridad[773].

Esa vinculación entre la reivindicación de Olaya y los indígenas actuales como ciudadanos patriotas, y el discurso de propaganda leguiísta, se observa de manera directa cuando un indígena del interior del país, Mariano Chacca, representante de las comunidades indígenas -probablemente llevado de manera expresa a la ceremonia- en una entrevista en quechua manifestó "su satisfacción que sentía de haber presenciado la fiesta, en nombre de las comunidades que representaba, su intenso amor a la patria y su fervoroso cariño por el gobierno del presidente Leguía, protector de la raza indígena"[774].

Nos atrevemos a señalar que Olaya es el primer héroe indígena no incaico apropiado por las elites y el Estado peruano desde mediados del siglo XIX. Lo indígena puede ya ser incluido en el rubro de lo heroico, lo patriótico, lugar antes reservado a los criollos y mestizos, y de manera atemporal a los indígenas nobles del Tahuantinsuyo. Ahora las cualidades de Olaya se extienden a los indígenas que lucharon en la independencia, y a los contemporáneos. Todo ello era reconocido por el Estado leguiísta y la elite vinculada a éste, como la oligárquica revista *Mundial*:

> Representante genuino de esa raza heroica y grande que con Atahualpa soportó con entereza y severa majestad…que con Túpac Amaru indignó a sus verdugos…y que ofreciéndose al holocausto por la salvación de sus hermanos estimulaba el valor de los que, en los campos de la libertad durante la campaña emancipadora, habían de proclamar la suprema apoteosis del soldado indio.
>
> El humilde pescador chorrillano representa algo más: la energía, la entereza del alma y la voluntad firme de la raza, como protesta contra los que creyeron entonces y que aún siguen creyendo, con el malévolo pesimismo del degenerado, que el indio es tipo de servilismo e incapaz de comprender y ejecutar ideales…..La guerras habidas en el Perú desde 1821 HAN REGISTRADO INUMERABLES POSTILLONES HEROICOS… no los han

[773] *La Prensa,* 30 de junio de 1923
[774] *La Prensa*, 29 de junio de 1923.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> obligado a sacrificios tales, el vil interés ni el temor al castigo; los ha motivado algo más grande: el amor a la patria….[775]

Es interesante no solo el reconocimiento —sincero o no— de un sector de la oligarquía ligado al gobierno a los indios actuales como ciudadanos con valores morales y altas cualidades, sino el de reconocer a Túpac Amaru, hasta pocos años antes rechazado por la oligarquía[776].

En sexto lugar, a través del fomento de la figura de Olaya en el sector educativo: los profesores debieron investigar sobre Olaya con motivo del centenario, lo que prueba que no se conocía a Olaya, y la Dirección General de Instrucción fomentó un concurso interescolar en homenaje al "mártir de la independencia nacional"[777]. También se publicitó un libro sobre Olaya en *La Crónica* y en todas las librerías, al precio de 1 sol, durante todo junio y julio, y al parecer el libro se llegó a agotar[778].

La reivindicación de Olaya no era solo de lo indígena, sino también de lo popular urbano. Así lo entendieron la Confederación de Artesanos Universal, presidida por Emilio Quiñe, y la Asamblea de Sociedades unidas, al celebrar una velada patriótica en homenaje al mártir **obrero José Olaya** (énfasis nuestro) a la que se invitó al propio Presidente de la República, asistiendo el edecán mayor Mariátegui; en dicha velada ambos gremios firmaron y refrendaron un pacto[779]. Olaya era considerado "mártir excelso representativo de las clases trabajadoras, en la epopeya de la independencia nacional"[780]. Así, la imagen popular de Olaya era apropiada por los trabajadores de Lima como ejemplo de virtudes que tenían que imitar los trabajadores del Perú: trabajo, honradez, patriotismo,

---

[775] *Mundial*, 30 de junio de 1923.

[776] En el contexto social y excluyente de la República aristocrática, sectores de las élites se negaron a asumirlo como héroe, y en 1917 el Congreso rechazó llamar "Túpac Amaru" a una provincia con el pretexto que el prócer "cometió el error de encabezar una reacción contra la dominación española para hacer revivir la monarquía incásica". En cambio, se propuso nombres de héroes más recientes "que hayan sucumbido defendiendo los fueros de la república". *Cámara de Senadores, Diario de Debates*, Congreso Ordinario de 1917, pp 494-495.

[777] *La Prensa*, 1 de Julio de 1923.

[778] *La Crónica*, junio-Julio de 1923.

[779] *La Crónica*, 29 de junio de 1923. *La Prensa*, 29 y 30 de junio de 1923. Hubo también en dicha velada una conferencia histórica de Ismael Portal, autor de *El mártir Olaya*. No se ha confirmado la presencia del presidente. La velada coincidía con la puesta en escena de *El Mártir Olaya*.

[780] *La Prensa*, 29 de junio de 1923.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

cristianismo. En ese contexto se volvió a poner en escena *El Mártir Olaya*, de P. Buxó, después de 36 años, pues había sido leído en 1878 y representado en 1887.

Aquí debemos hablar, sobre todo, de la ***reposición*** o reestreno de *Olaya* o *El Mártir Olaya* en Lima en 1923, en el contexto del Centenario del sacrificio del héroe, 37 años después del primer estreno. Era el cuarto año del Oncenio de Leguía, y se escogió el teatro *Forero*, con una compañía nacional, dirigida por los actores Castillo y Hernández, que habían "desenterrado el drama de P. Buxó". La representación formaba parte del programa oficial de festejos de dicho centenario[781]. Se empezó a anunciar dicha obra desde el 23 de junio[782].

El gobierno escogió la obra de Buxó, entre otras razones, por el nuevo contexto político, donde se difundió por todos los medios un discurso de unidad nacional apelando incluso al arte y la estética. Si bien la obra era de 1878, su contenido engarzaba con la retórica identitaria de la *Patria Nueva*[783]. Encontramos al menos cuatro razones del apoyo leguiísta a esta obra teatral:

1. Se reivindica la participación popular e indígena en la independencia a través de la figura de Olaya. Los indígenas pueden hacer actos de sacrificio por la patria. Esto va acorde con el indigenismo del Estado leguiísta. Olaya es héroe popular que se puede vincular a los indígenas contemporáneos.

2. Se exalta el patriotismo peruano, y a la vez una conciliación con España, porque el discurso leguiísta era elástico: indigenista, hispanista y mestizo. La emancipación no era vista como traumática sino como una vía al progreso, realistas y patriotas son caballeros "románticos" que se respetan mutuamente. En la obra, Canterac admira a Olaya, le estrecha la mano y le dice: "El Perú será fecundo en grandeza si logra dar al mundo hombres como tú". Esta conciliación llega a su clímax con el indulto virreinal. Ese "hispanoamericanismo" se explica porque Perillán Buxó, siendo español, vivió en

[781] *La Crónica*, 28 de julio de 1923.
[782] *La Crónica*, 23 de junio de 1923.
[783] Llama la atención que no se hizo ninguna modificación al texto tras 45 años respecto a los hechos históricos, pese a las críticas que recibió Buxó por ello en 1878, o que se conozca más del tema. En aquella época se acababa de publicar la biografía de Olaya, del historiador Portales. Y el texto, tal como estaba, se prestaba para el proyecto leguiísta. Además, como en el teatro histórico -y hoy el cine- se agrega ficción para efecto dramático, y hacerlo atrayente al público.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

América Latina, falleciendo en Cuba en 1889 cuando aún era dominio español. Ese nacionalismo a la vez "hispanoamericano" se hallaba en el discurso del régimen leguiísta.

3. El texto de Perillán Buxó es más ágil y menos pesado que el de Corpancho, menos romanticista, más acorde al público de inicios del siglo XX, pese a su origen en 1878, no requiriendo además escenografía ni personajes, como la obra de Corpancho que requería música, escenografía de batallas y muchos actores.

4. Finalmente, un posible aspecto económico. P. Buxó había fallecido en 1889 sin familia en Lima, y la obra podía usarse sin pagar derechos de autor; no así la de Corpancho, a cuyos descendientes había que pagar derechos.

Por otro lado, la obra de P. Buxó contiene al menos dos mensajes. En primer lugar, que el sacrificio por la patria debe ser hecho por los peruanos de todas las clases sociales, poniendo los intereses de la nación sobre los personales o familiares; el civismo y los modelos de conducta de 1823 se transmitían a la sociedad del tiempo presente. Y, en segundo lugar, el autor construyó un héroe popular antes desconocido que podía identificarse con los artesanos y obreros, lo que encajaba en la coyuntura leguiísta de democratización de la sociedad.

Veamos este *indigenismo* con más detalle. Se desconoce si P. Buxó tuvo la intención de revindicar a los indígenas, pero en 1923 la pieza tenia este mensaje: los indios y los sectores populares han hecho actos heroicos al servicio del país, y lo pueden volver a hacer. Recordemos que, pese a los grandes debates tras la Guerra con Chile, seguía fresca la imagen del indio indolente por cuya culpa se perdió la guerra. Pero en 1923 esa puesta en escena tenía un mensaje político: el reconocimiento de los indios como parte del país. Leguía explicitó eso en diversos discursos, en actos públicos de instituciones como el Comité Pro Derecho Indígena, o en el agresivo discurso que da la delegada María Alvarado:

> Ignorados en la capital de la república entre la multitud que se agita ávida de fortuna…existe un grupo de hombres, indígenas-delegados de las provincias, desterrados del suelo natal, que vienen a la metrópoli de portavoces de la esclavitud que aún pesa cruel e implacable, sobre su raza estoica…estos hombres, sabiendo que mi voz se elevó siempre en defensa su raza y pidió insistentemente, año tras año, la glorificación de Olaya, cuando

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

su sacrificio permanecía aún ignorado del país, me ha nombrado delegado del Comité Pro Derecho Indígena, para que en representación suya traiga al mártir en este día de su glorificación nacional el homenaje de admiración y gratitud de su raza…"[784]

Había además una *vinculación con los sectores populares urbanos*, a través de la Confederación de artesanos "Unión Universal" y las "Sociedades Unidas" que reivindicaron a Olaya como representante de los sectores trabajadores[785]. Así, el héroe simbolizaba a las clases populares.

Lo anterior hacía a la obra "vendible" para usar el teatro, medio importante para difundir la imagen de un héroe aun poco conocido. Así, *El mártir Olaya* fue anunciado para el 29 de junio de 1923 a las 9.30 de la noche con asistencia del Presidente de la República[786]. En la segunda parte de la velada se presentaba la estrella del cuplé Carmen Flores, asociada a la compañía nacional que montaba *El mártir Olaya*, y que actuaba con éxito en el teatro Colón con comedias costumbristas nacionales. Esta asociación dio buenos resultados publicitarios en el Colón, de clases medias, y ahora esta compañía debutaba en el Forero de la elite.

No hemos confirmado la asistencia del Presidente de la República, pero dado el anuncio es muy probable que sí, ya que Leguía solía asistir al teatro, y en este caso era importante el centenario como momento político: la prensa llamaba a la obra "grandioso drama histórico"[787]. El diario *La Prensa* anunció el 29 de junio: *"*Esta noche tendrá lugar una gran función extraordinaria en homenaje a José Olaya, patriota chorrillano, cuyo primer centenario de su muerte se conmemora hoy… esta obra será presentada con todo lujo y propiedad histórica*"*.

Diversos comentarios insisten en la "rigurosa exactitud histórica" y en los decorados pintados por los mejores escenógrafos[788]. Para *La Prensa* fue un acontecimiento social *exitoso,* pese a ciertos defectos que fueron *perdonados*, dada la temática patriótica: *"*El

[784] *La Crónica*, 30 de junio de 1923.
[785] *La Crónica*, 29 de junio de 1923.
[786] *Libro del Consejo Municipal de Teatro*. Museo del teatro, espectáculos de 1923, Lima, 1991. *La Prensa*, 29 de junio de 1923, *El Comercio*, 30 de junio de 1923.
[787] *La Prensa*, 30 de junio de 1923. La compañía tenía actores nacionales y el papel central fue del brillante actor nacional Rebolledo en el papel de Olaya.
[788] *La Prensa*, *La Crónica* y *El Tiempo*, 30 de junio de 1923.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

público que siente por la compañía nacional, aún consiente de sus defectos y deficiencias intenso cariño, supo alentarla con su aplauso generoso"[789]. Otros medios lo catalogaron de "*franco éxito*", con artistas peruanos "simpáticos y esforzados…que día a día progresan", y cuya labor era "digna de toda alabanza y de los mejores aplausos". Los artistas más aplaudidos y esforzados fueron Rebolledo en el papel de Olaya, Castillo, Fernández y la señora Navarro. "Las demás partes, cumplieron debidamente con sus roles"[790].

La Prensa utilizó la palabra *mártir* más que *héroe*. *La Crónica* a su vez comentó:

> Con esta obra, Revolledo (Olaya), y los artistas nacionales, dieron buena cuenta de su capacidad para actuar en cualquier teatro de categoría (El Forero). La presentación fue buena y como el drama se defiende con parlamentos escritos con gran conocimiento de la escena, el éxito fue completo.[791]

No hubo ninguna crítica a la calidad de la obra y el aspecto histórico, solo de manera discreta se señala que la compañía no lo hizo como debería haberse interpretado. Y todas las funciones fueron con teatro lleno.

Al no haber ninguna crítica al contenido, que con toda seguridad fue aceptado por el público, vemos que el criterio liberal de Buxó de 1878 fue aceptado en la Lima de 1923. Entonces, ¿cuál fue el alcance social de la obra? No se buscaba un éxito, era un homenaje oficial y se representó tres veces: dos en el *Forero* y una en el *Colón*. Las dos primeras iban dirigidas a las elites, por los precios el día del estreno: Palcos con 4 entradas 15 soles, galería 2.50, entrada a palco 3 soles, galería y otras filas 2 soles, platea 3 soles, cazuelas 0.80 y 0.60.

La segunda función tuvo alcance social más amplio, con dos horarios: vermouth a las 6.30 pm (donde entraban niños y adolescentes) y noche a las 9.30. La función de vermouth era más accesible que la nocturna: palco de 4 entradas a 10 libras frente a 15, galería a 1.5 frente a 2.5, palco 2 frente a 3,

[789] *Variedades*, 7 de Julio de 1923.
[790] *La Prensa*, 30 de junio de 1923.
[791] *La Crónica*, 30 de Julio de 1923.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Imagen 12

Escenas de *El mártir Olaya o José Olaya*



Mundial, 6 de julio de 1923

Finalmente, tras una exitosa temporada, la compañía nacional pasó a presentar obras costumbristas, pero volvió a presentar *Olaya* el 5 de julio de 1923 en el *Colón* en función nocturna[792]. Esto garantizó un alcance mayor, al ser una sala de clase media. Así, la obra y su mensaje llegaron a todos los grupos sociales[793].

13.5. *El Sol de Ayacucho*, en el centenario de la Batalla de Ayacucho, 1924

Esta pieza teatral se estrenó en Lima el 11 de diciembre de 1924 en el Centenario de la Batalla de Ayacucho. Dado el contexto en la cual se representaba, hubo gran expectativa y publicidad, ya que era considerada la mejor obra escrita por el español Francisco Villaespesa, y su puesta en escena se consideró de las más interesantes del programa de festejos. Los decorados y vestuario fueron encargados por el propio Villaespesa a artistas en España. Se señalaba que el estreno sería "un gran acontecimiento artístico" en cuya

[792] *El Comercio*, 5 de Julio de 1923.

[793] *Mundial*, 6 de Julio de 1923. La revista destaca que cierta elite exclusiva del *Forero* no iba al *Colón*.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

representación, el Forero estaría como en "sus mejores días". La obra fue catalogada de "drama histórico… epopéyico… que conmemora nuestra independencia nacional"[794].

Lo fundamental es que la obra se escribió por encargo *directo* del gobierno leguiísta, y su puesta en escena contó con todo el apoyo oficial[795]. La celebración se daba en un contexto de positivismo, fomento de la identidad nacional y pretendida democratización de la sociedad, punto culminante del proceso de modernización dirigido por el régimen; dicha celebración tenía que homologar los centenarios nacionales de los países modernos. Por ello, el gobierno de Leguía construyó e inauguró muchas obras públicas y monumentos, a la vez que celebraba la independencia con una fastuosidad "moderna" nunca antes vista en Lima, superando a la celebración de 1921[796]. Un entusiasmo que alcanzó por cierto a todas las clases sociales, como consta en las fuentes de la época.

También era una gran ocasión política y simbólica para que Leguía se reafirmase en el poder tras su polémica reelección de octubre de 1924. El Centenario de la batalla de Ayacucho era la oportunidad de mostrar lo que la propaganda llamaba la *Patria Nueva*[797]. Además, la asistencia de diplomáticos extranjeros venidos para la celebración, permitía un escenario americanista y cosmopolita[798]. Las delegaciones que llegaron fueron treinta, más numerosas que las llegadas para el centenario de la independencia, en 1921.[799] Es de destacar que no llegaron representantes de Chile, por el problema pendiente de Tacna y Arica. En ese contexto se estrenó *El Sol de Ayacucho* de Villaespesa en el Forero:

---

[794] *La Crónica*, 22 de diciembre de 1924.

[795] *La Crónica*, 11 y 12 de diciembre de 1924.

[796] Basta ver la prensa durante ambos centenarios. También BASADRE, t XIV; y OTEMBERG, Pablo. "Los centenarios de 1921 y 1924, desde Lima hacia el mundo: ciudad capital, experiencias compartidas y política regional" en: LOAYZA, *La independencia peruana*, p. 153.

[797] Las celebraciones de los centenarios fueron centralistas, en el Perú y Latinoamérica. Sobre el Perú, Guillemette Martin "El centenario de la independencia peruana en Arequipa" (167-192), de Carlos Hurtado "La conmemoración del centenario de la independencia peruana en el espacio local. El caso de la ciudad de Jauja (193-226)", y de Iván Caro "La historia como pretexto. El pasado y el presente durante la conmemoración del centenario de 1924 en Ayacucho" (227-258); todos en LOAYZA, *La independencia peruana como representación historiografica.*

[798] Los diplomáticos, en ceremonia de la Municipalidad de Lima el 6 de diciembre fueron declarados "huéspedes ilustres de la ciudad", y su séquito e invitados "huéspedes distinguidos". Los diplomáticos eran europeos y latinoamericanos. De Bolivia llegó su propio presidente. *Boletín Municipal de Lima,* N° 1080, 31 diciembre de 1924, AHML, p.338-340.

[799] BASADRE, T XIV, p. 101.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

En el palco oficial presidian las fiestas los presidentes de las repúblicas de Bolivia y Perú, señores Bautista Saavedra y Augusto B. Leguía, acompañados de sus respectivas casas militares. En el palco del frente estaba el alcalde de Lima, doctor Pedro José Radas y Gamio, luciendo las insignias correspondientes a su alto cargo, acompañado por los miembros de la comisión de espectáculos. En los demás palcos del teatro se encontraban los miembros de todas las embajadas acreditadas de nuestro gobierno para las fiestas del centenario, acompañados por distinguidas damas"[800].

Dada la oficialidad del acontecimiento y la presencia de tan ilustres personajes, las elites limeñas colmaron el teatro aquel día, pero fuera de los palcos e incluso las plateas, pues éstos fueron tomados por el Supremo Gobierno, quedando suprimidas todas las entradas de oficio y favor, sin excepción[801].

Imagen 13

El presidente Leguía en el Palco presidencial junto a sus ministros durante la representación de *El Sol de Ayacucho*



Mundial, 12 de diciembre de 1924

[800] *La Crónica*, 12 de diciembre de 1924

[801] *El Comercio*, 10 de diciembre de 1924.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Imagen 14

Público selecto en el teatro Forero, el día del estreno de *El Sol de Ayacucho*



Mundial, 12 de diciembre de 1924

El discurso de la obra estaba dirigido a las elites nacionales y extranjeras, principalmente a las de España y las repúblicas hispanoamericanas. Dado el tema y el acontecimiento social en que sería representada debió ser escrita con un discurso flexible sobre la independencia, que incluyera nacionalismo, hispanismo, hispanoamericanismo y panamericanismo a la vez; algo que Leguía sabía articular. La pieza "fue escrita por encargo del supremo gobierno para colmar el magno acontecimiento de nuestra independencia" [802], por lo que debió pasar necesariamente por el visto bueno del régimen. Estaba, pues, en juego el prestigio de Leguía e incluso las buenas relaciones con los otros países, por ello la pulcritud y calidad de la representación, a cargo de la compañía profesional española Villaespesa (del autor) que incluía elementos españoles y latinoamericanos de prestigio con apoyo total del oficialismo[803]. Villaespesa era hábil en manejar un discurso elástico, ya había escrito varias obras de tema histórico que vinculaban a América Latina con España: *Los Conquistadores*, *Hernán Cortez* y

[802] *La Crónica*, 12 de diciembre de 1924.
[803] *La Crónica*, *La Prensa* y *El Comercio*, 11 y 12 de diciembre de 1924.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Bolívar[804]. Así elegido, Villaespesa cumplió los objetivos discursivos del Leguiísmo sobre independencia, nación y americanismo.

La obra es un extenso poema dramático de 222 páginas dividido en tres actos. En el primero, en Quito, Bolívar recibe a los embajadores peruanos que lo invitan a doblegar el poder español en estas tierras. En el segundo acto Bolívar está en Pativilca, sumido en la fiebre, de la que surge su fe en el triunfo final. En el tercer acto, y ya en Lima, recibe la noticia de la victoria de Ayacucho.

Un aspecto destacable es que en todas las obras históricas desde 1821 hasta 1924 la figura de Bolívar nunca había sido exaltada, siendo San Martín el único protagonista, pero este texto exalta al venezolano, presentado casi como una deidad superior a los grandes generales de la historia, idolatrado por sus subordinados no solo colombianos, sino por Faustino Sánchez Carrión y el argentino Bernardo Monteagudo. Todos le tenían una admiración suprema:

> Monteagudo: ¡Bolívar no es un hombre!... ¡Es más, es toda la Naturaleza hecha carne mortal!! …La vida en llamas!
> Comandante Medina: ¡Su voz es un rayo y su mirada centellea!...
> Joaquín Olmedo: ¡Pues ni Pirro, ni Mario ni Alejandro tuvieron en sus ojos la potencia dominadora que Bolívar tiene! ¡Júpiter mira, y el Olimpo tiembla!

Quizás Leguía, egocéntrico, se sentía de la talla de Bolívar, al parecer tuvo más simpatías por Simón Bolívar que por José de San Martín. El libertador es presentado como un mesías salvador del Perú, única esperanza del país:

> José Sánchez Carrión: "Todo el poder humano y el 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!..."[805]

[804] GOTTLIEB, Marlene. "Villaespesa en Latinoamérica" en: ANDÚJAR, José y José Luis BRETONES (eds) *Villaespesa y las poéticas del modernismo*. Almería, Universidad de Almería / Fundación Unicaja/ Ayuntamiento, 2004.
[805] VILLAESPESA, Francisco. *El Sol de Ayacucho: poema dramático en tres actos y en verso.* Editorial Nacimiento, Santiago de Chile, 1925, p 29.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

La figura del Libertador está así hiperbolizada, convertida en efigie épica a la que el Congreso peruano pide ayuda, con la libertad como ideal supremo, y la patria como símbolo movilizador. El país salvador es, por supuesto, Colombia:

> Bolívar: ¡Y a romper las cadenas de sus nobles hermanos hacia el Perú volaron mis bravos colombianos! ¡Saldrán más… os lo ofrezco!… ¡Y si preciso fuera, a prestarle su auxilio ira Colombia entera!... Soldados colombianos, mis bravos compañeros; ¿por Colombia, y la santa cruz de vuestros aceros, juráis por vuestra sangre hacer al Perú libre?". Los soldados responden : ¡juramos![806]

Se percibe, entonces, cierto panamericanismo o solidaridad latinoamericana. La obra fue representada cuando el Perú le había cedido a Colombia parte del trapecio amazónico con la ciudad de Leticia, acto que generó fricciones en la elite leguiísta. El primo del presidente, Germán Leguía Martínez, autor del *Manchay Puito* criticó duramente al presidente por ello cuando era ministro suplente de Relaciones Exteriores, oponiéndose a su reelección, por lo que fue exiliado a Panamá en diciembre de 1923. Creemos posible que uno de los objetivos de dicha presentación era dar a la elite política el mensaje de una deuda del Perú con Colombia en independencia, para atenuar las tensiones ante el desfavorable Tratado Salomón-Lozano. No obstante, si se destaca el papel de Colombia, también se cita el valor de los peruanos representados por Sánchez Carrión: *"*...porque al Perú le quedan hombres de corazón, políticos expertos llenos de patriotismo... uno al menos ¡…Sánchez Carrión!...[807]

Y se cita el valor de los limeños con los realistas a las puertas, y Sánchez Carrión pregunta: "¿dónde están los patricios que juraron morir en su defensa?" a lo cual Monteagudo responde: " Su palabra cumplieron, como buenos, sucumbiendo por Lima, en el fragor de las batallas¡… ¡Y el mar del Sur que enrojeció su sangre llora su muerte y su heroísmo canta¡"[808]

Para exaltar al Perú y a Colombia al mismo tiempo, y dar emoción patriótica al fin del primer acto, Villaespesa termina con la emotiva arenga de Bolívar:

---

[806] VILLAESPESA, Id., pp 27 y 78.
[807] VILLAESPESA, *El Sol de Ayacucho*, p. 28.
[808] VILLAESPESA, Id., p. 86.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

"¡al Perú mis leones¡…y todos gritan ¡viva el libertador¡, después de lo cual, entre el clamor de la multitud y el estruendo de los clarines desciende el telón, mientras las banderas del Perú y de Colombia se enlazan desplegadas"[809].

El drama termina con la noticia de la victoria en Ayacucho, la exaltación del Perú, de América, y de la figura de Bolívar cuando una muchedumbre canta:

"Ya levanta orgullosa la frente
el Perú que gimió en la opresión ¡…
Es ya libre todo el continente:
¡Loor eterno al invicto Simón¡…" [810]

Bolívar es entonces un creador de naciones, talentoso, magnánimo cuando las circunstancias lo ameritan, como los héroes homéricos, pero no todo es gloria divina, también se incluyen los amores de Bolívar con la quiteña Manuelita Sáenz, casada con el inglés Jaime Thorne, y con la Marquesa de Lorite, peruana; así, Bolívar es humanizado para encajar en los inicios del siglo XX: virtudes supremas que no evitan sucumbir ante las grandes mujeres[811]:

Monteagudo: "Cada campaña suya, cada pueblo que su espada flamígera liberta, puede ostentar un nombre femenino ¡…Josefina le sigue en Venezuela, en el destierro le acompaña Luisa, y a su lado Isabel, triunfal, penetra entre lluvias y palomas, …en Bogotá …Y, ahora tenéis en esta casa la que será libertadora del Perú…Doña Manuela Sáenz"[812].

Lo cual no recibe ninguna crítica de nadie, pues se trata de Bolívar, y todos le respetan, al igual que la figura de Manuela Sáenz que a pesar de ser la amante, y ser infiel a su marido, es muy respetada:

Olmedo: ¿Qué me decís? …la bella esposa de Míster Thorne?
Monteagudo: ¡Inteligente y bella como ninguna! …la elección es justa!
Olmedo: "…pues aquí viven juntos y no hacen de tal amor ni la menor reserva!

[809] Ibid., p. 79.
[810] Ibid., p. 222.
[811] FIX. *L'histoire au Théatre.*
[812] VILLAESPESA, *El Sol de Ayacucho*, p. 23-24.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> Monteagudo: En voz baja murmuran, por doquier, las malas lenguas, pero luego, después, ante su paso se inclinan cortésmente y la respetan¡ Los soldados la adoran, porque, a veces, cabalgando los arenga, con su traje de húsar…."[813]

Al parecer la infidelidad no hiere el orgullo masculino del público, no hay ninguna crítica de ningún cronista. Los comentarios tras la presentación afirman que presentar a los grandes hombres de la independencia en toda su esencia los enaltece más[814]. Incluso creemos que se reivindica la figura de Manuela Sáenz, pese a los prejuicios de la época, por ser el amor verdadero de Bolívar, por ser una mujer de valor y devoción a Bolívar que se ganó el respeto de los soldados, e incluso porque su esposo no es latinoamericano sino inglés; y porque a éste parece interesarle solo que Bolívar "se la devuelva": *"*Los conceptos ajenos no me importan ¡…Torne a verla a mi lado, aun cuando caigan sobre mí los dicterios más soeces que ha proferido la estulticia humana¡". Sin embargo, Thorne no es mostrado como cobarde[815].

Otro punto que acerca a Bolívar al ideal humanizado, es la duda tras la victoria de Junín sobre aceptar el título de "Emperador de América hispana" a sugerencia de Monteagudo, quien argumentaba que si América hispana quería ser firme, soberana e independiente necesitaba un gobierno fuerte como único medio por el cual América lograría el reconocimiento de todas las naciones, incluso hasta de la misma España:

> Los pueblos la reclaman y la tropa la ansía" …" Bajo el dosel del cielo mostraos soberano de todo un Continente, y asombrar a la Historia, envuelto en los relámpagos de vuestra propia gloria, con el globo de un Mundo, como Dios, en la mano!".

Sin bien Bolívar duda al final, rechaza la sincera propuesta de Monteagudo:

> "¡Callaos, don Bernardo!....No tentéis mi ambición que siento que en mi alma se despierta un León, y su invencible garra tendiendo en el vacío, apresa, en ella, al Mundo, y ruje: -El Mundo es mío¡ Más ni reinos ni imperios ¡…No hay título mejor para mi altivo orgullo, que el de libertador¡[816]".

[813] VILLAESPESA, Id., p 24-25.
[814] *La Crónica*, 13 de diciembre de 1924.
[815] VILLAESPESA, Id., p 214.
[816] VILLAESPESA, op.cit., pp 177-178.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Hay que recordar que los discursos oficiales del leguiísmo eran apologéticos y verborreicos hacia Bolívar, como el pronunciado por el ministro de Guerra, al lado de Leguía, con motivo de una ceremonia en la plaza de la Inquisición, dirigido a los embajadores en Lima en el centenario, que citamos *in extenso*:

> Vengo a rendir, en esta conmemoración solemne de la épica jornada de Ayacucho, el homenaje del ejército peruano al invicto Libertador que dio vida autónoma al continente americano… La gloria de Bolívar esplende luminosa por encima de todas las glorias humanas. Los grandes capitanes de las edades heroicas sojuzgaron a los pueblos y emplearon su pericia militar y la prepotencia de sus ejércitos, para imponer su predominio, su ambición o su capricho. Bolívar, vidente de las grandes conquistas democráticas que después de él han enorgullecido a la Humanidad, desplegó sus admirables capacidades de soldado, estrategia, legislador y filósofo para redimir a una raza de la servidumbre y para integrar un continente al rol de los pueblos civilizados y libres. Nadie, pues, lo ha superado ni nadie encontrará la más pequeña mácula en aquel directo espíritu de Apóstol, Vidente y Creador Humano… Su nombre es el símbolo del americanismo; su vida de abnegación y sacrificio es el ejemplo deslumbrante, constelado de virtudes, que jamás será por nadie igualado. Su espada, victoriosa en cien batallas, escribió en la historia de las luchas humanas las únicas páginas empurpuradas de sangre de las que nunca se avergonzará la humanidad[817].

Un libertador mencionado varias veces es Antonio José de Sucre, cuya figura es exaltada por Bolívar. Cuando el marqués de Solana le ofrece a Bolívar una espada, el Libertador señala que es para Sucre, "insigne varón" y autor de la victoria de Ayacucho:

> Desde el alto de Pichincha le contempló la Gloria superar las homéricas luchas de los titanes, y en su honor, anunciando al mundo su victoria, en salva de relámpagos tronaron los volcanes … ¡No hay alma más valiente, más noble y más honrada! … ¡Sólo su mano pura es digna de esta espada… El nueve de Diciembre ¡En ese día Sucre sus sienes coronó de gloria![818]

Nos interesa, en esta obra en particular, la relación entre las ideas de *Patria, independencia e historia*. La palabra *nación* es rara vez mencionada en el texto, pero *patria* abunda, y nación es mencionada un par de veces y en plural. Bolívar sería el

[817] *La Crónica* y *El Tiempo*, 11 de diciembre de 1924.
[818] VILLAESPESA, *El Sol de Ayacucho*, pp 77-78 y 221.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

creador de las naciones Americanas, la madre patria es España y la madre final, el ideal bolivariano panamericanista[819].

> Bolívar: Entonces, sin cadenas, por el Sol Coronada, con un abril de rosas y espigas en las manos, la escultura divina de su carne velada por los pliegues azules de los dos océanos, con una enseña única y con un alma sola, majestuosamente, la América Española, se erguirá bajo el palio de las constelaciones, para que la proclame, por su regia hermosura, a través de los siglos, la humanidad futura, ¡madre de las Repúblicas, Reina de las naciones!

Todos los personajes -Olmedo, Monteagudo, Sánchez Carrión- son partidarios del panamericanismo y fueron históricamente leales a Bolívar, al menos en el momento que sitúa la obra. A Bolívar se le considera el creador de países que en esa época eran la Gran Colombia y el Perú[820]; y destacar eso era vital en 1924 ante los embajadores de dichos países en la representación de la obra.

Desde el punto de vista cultural, la nación americana tendría una profunda herencia hispánica, y en la obra ese elemento se simboliza en la marquesa de Lorite, criolla blanca, rubia, fruto de España y los Andes; "descendiente de Cora, hija de Huáscar Inca, y Pedro de Castilla que desciende del soberano español Pedro el Justiciero, llevando así doble sangre real, inca y española"[821]. Es decir, doble alcurnia, y única referencia a lo incaico y al mundo indígena.

Entonces podemos ver una *particular visión* de la independencia, de España y de la realidad histórica. Siendo español el autor de la pieza, y dada la fecha y los invitados, la reconstrucción del pasado debía ser juiciosa, y al recibir el encargo gubernamental Villaespesa solucionó la disyuntiva destacando la herencia de los valores españoles: la religión, el honor, la libertad como proceso natural, la tutela innecesaria. Veamos aquello, en palabras del propio "Bolívar":

> Oh, madre España…Homérica matrona
> ¡de hondo pesar y de sentir profundo!
> ¡Tu propia gloria tu cansancio abona!...

[819] VILLAESPESA, Id., pp 31 y 33.
[820] Ibíd., pp 72 y 73.
[821] VILLAESPESA, Ibid., p 129.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

¿Cómo no estar exhausta la leona
que en un parto inmortal dio a la luz un mundo? …
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 en España le debemos!"

Solo se critica de España su mal gobierno, y se busca no la ruptura, sino "dar a los españoles una segunda Patria" y ser independientes:

Bolívar: "Odiamos sus gobiernos, más 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
(…)
(Queremos una patria) digna del heroísmo y la arrogancia…
de los que, al ver su libertad pedida,
tiñeron con la sangre de sus venas
los muros de Sagunto y de Numancia!...
¡Oh, España!… De tus glorias herederos,
para emular tus épicas acciones
desnudamos al viento los aceros,
pues no pueden vivir como corderos
los que llevan tu sangre de leones…
¡Heredamos tu historia! ...Y, porque vibres
de orgullo maternal en nuestros brazos,
libres queremos ser, aun de tus lazos,
para amarte mejor siendo más libres¡[822]".

Hay muchos ejemplos más del respeto de Bolívar hacia España. Cuando un espía realista es descubierto, éste habla mal de España para escapar del castigo, pero eso indigna aún más a Bolívar:

Si hablando sigues de tu patria en mengua, para escarmiento, con mi propia mano he de arrancarte, de raíz, la lengua ¡….Mas, con razón reniegas, porque España jamás su nombre

[822] VILLAESPESA, Ibid., pp 161-162.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

maternal te ha dado, porque nunca nutrió su noble entraña un hijo tan cobarde y tan menguado.[823]

El texto muestra los valores españoles, que históricamente se encarnaron en la figura de Rodil, que resistió dos años en el Callao; la obra no toca el hecho, pero construye un plan de asesinato de Bolívar que es rechazado por Rodil, por no ser digno de las normas de la guerra:

Los asesinos fueron al Callao
de su nefasto plan a darle cuenta!...
Las cartas de Olañeta le mostraron…
Rodil las hizo trizas, sin leerlas,
y arrojando a sus rostros los pedazos, repuso en un arranque de fiereza:
-Exponedle este plan a un caballero
que lleva al cinto la espada, es una afrenta!...
Bolívar enemigo es de mi patria,
y en medio del fragor de la pelea,
cara a cara la muerte le daría
si al alcance del brazo se pusiera! -
Y a los juramentados asesinos
al punto mandó echar de su presencia;
¡y para que su plan no se realizase
¡En prisiones los tiene, con cadenas!

Bolívar responde: "Es digna de Rodil acción tan noble"[824]. Así los españoles son reivindicados y la obra teatral no incomodaría al embajador español.

En resumen, *El Sol de Ayacucho* conciliaba las visiones liberal y conservadora sobre la independencia: un proceso nacional natural, no una ruptura; y elementos de la visión de Sebastian Lorente de la tiranía española y su sistema político no acorde a los tiempos modernos[825].

[823] Ibid., p 161.
[824] VILLAESPESA, p. 165.
[825] Sobre estas dos visiones, LOAYZA, Estudio introductorio, en LOAYZA (ed). *La independencia peruana*. p, 27. También LOAYZA, Alex. *La Segunda generación liberal. Transiciones hacia nuevas formas de participación política en la sociedad civil limeña, 1850-1857*. Tesis de magister en Historia. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005, cap. 2.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Más interesante nos resulta en la obra la participación peruana, sin cuestionar el rol de Bolívar y Sucre, como el papel de Sánchez Carrión. Así, Villaespesa intentó una visión lo más histórica posible, con personajes reales -el poeta ecuatoriano Joaquín Olmedo, Manuelita Sáenz, los grancolombianos Medina, Mosquera y Heres-; a excepción de la Marquesa de Lorite, personaje de ficción.

¿Cómo fue representada ante la sociedad limeña esta obra y qué alcance social tuvo? Hubo expectativa, y la prensa anunció entusiasmada la representación. El diario *El Tiempo* del 10 de diciembre comentaba:

> Mañana, en la noche, en gran función de gala con asistencia de los presidentes del Perú y Bolivia, Embajadores, Ministros, etc, se estrenará "El Sol de Ayacucho" drama en tres actos, en verso, original de Francisco Villaespesa, escrito especialmente para esta solemnidad centenaria…tanto decorado, mueblaje y vestuario, han de agradar, especialmente el último, verdaderamente fastuoso y ajustado a la época.

El día del estreno, 11 de diciembre, *El Tiempo* comentó:

> Esta noche tendrá lugar en el Teatro Forero un gran acontecimiento artístico con el estreno, en función de gala, de "El Sol de Ayacucho", segunda parte de la teatrología bolivariana empezada con bastante entusiasmo por el insigne poeta don Francisco Villaespesa. Por referencias de las personas que han tenido la fortuna de escuchar esta notable obra dramática, sabemos que se trata de una de las mejores producciones del bardo granadino, nuestro huésped" … Sin duda alguna hoy será una de las más brillantes noches en la historia teatral limeña, por asunto y autor, más la solemnidad que se conmemora.

Imagen 15

Foto de aviso de estreno de gala en el *Forero* de *El Sol de Ayacucho*


EL COMERCIO.—LIMA, JUEVES 11 DE DICIEMBRE DE 1924

TEATRO FORERO

Compañía Española de Dramas y Comedias

Francisco Villaespesa

Hoy jueves 11 á las 9 y 30 p. m.

Gran función de gala, con asistencia del Sr. Presidente de la República, del Sr. Presidente de Bolivia y de todas las Embajadas

ESTRENO ESTRENO

EL SOL DE AYACUCHO

NOTA IMPORTANTE — Todas las localidades de palcos y platea han sido tomadas por el Supremo Gobierno, quedando suprimidas, por esta razón, todas las entradas de oficio y favor, sin excepción de ninguna clase.

Precios para la localidad vendible: GALERIA, S. 5.00 — CAZUELA, S. 1.50.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Se señalaba que el Forero estaría "como en sus mejores días", y la función era anunciada como "de gala"[826], por la presencia de las autoridades. Aquella noche, antes del debut, "el poeta Villaespesa adelantó sobre las candilejas para decir cuatro palabras sobre la importancia de dicho estreno y referir que ello se debía en primer lugar al apoyo que le había prestado el jefe de la nación"[827]. Comenzó la representación ante sala llena, terminó a la una de la mañana, y efectivamente fue un acontecimiento social: "El público se puso de pie al final de cada acto para aplaudir al vate que había sabido crear una acción bella con verso nobiliario"[828].

> La presentación escénica de esta obra y el notable trabajo artístico de todos sus intérpretes desde el más alto hasta el más insignificante… es algo que ha asombrado al público que no está acostumbrado a ver conjunto tan bien disciplinado y con elementos de tanto prestigio… Hermoso triunfo del Poeta Francisco Villaespesa[829].

La repercusión llegó hasta provincias, siendo comentada en Arequipa por los diarios *El Deber* y *El Pueblo* del 12 de diciembre de 1924.

Las presentaciones en el Forero se dieron hasta el 23 de diciembre, todas con éxito, y con funciones populares; en todas las funciones estaba presente el autor. A partir del 12 hubo función en vermouth y en noche "para que todo el público pueda verla"[830]. Luego la compañía pasó con la obra al *Colón*, donde inauguró una corta temporada de *El Sol de Ayacucho* los días 25 y 26 de diciembre, y además en funciones populares. Además, a pedido de distinguidas familias de Barranco, entusiasmadas por el suceso en el Forero, lograron que el drama de Villaespesa se presente la noche del 19 de diciembre en el cinema teatro de Barranco a precios medios, como lo prueban los afiches aún existentes[831].

Hagamos una transcripción del programa visto en la prensa del día, donde se comprueban las funciones; y luego una fotografía sobre la representación en Barranco:

---

826 *El Tiempo*, 10 de diciembre de 1924.
827 *La Crónica*, 12 de diciembre de 1924.
828 *Mundial*, 12 de diciembre de 1924.
829 *La Crónica*, 13 de diciembre de 1924. Reproducimos algunos comentarios. Todos los diarios de la época coinciden en señalar que la velada fue un éxito.
830 *La Crónica*, 12 de diciembre de 1924
831 *La Crónica*, 19 de diciembre de 1924.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Imagen 16

Transcripción de aviso detallado de funciones

Vermouth 6 y 30 – Noche 9 y 30

SUCESO – ÉXITO – SUCESO

Del drama en 3 actos y en verso, original de Don Francisco Villaespesa:

EL SOL DE AYACUCHO

Escrito expresamente por encargo del supremo Gobierno para conmemorar el magno acontecimiento de nuestra Independencia:

Manuelita Saenz	Prudencia Griffell
Marquesa de Lorite	Concepción Olona
Altagracia	Pilar Ezquerra
Esclava 1ª	Salud Posadas
Esclava 2ª	Amparo Martinez G.
Simón Bolívar	Rafael Victorero
Jaime Thorne	José Palacios
Don José Sánchez Carrión	José Rupert
Don Bernardo Monteagudo	Nicolás Carreras
Don José Joaquín Olmedo	José Ojeda

Generales, oficiales, patriotas, cabildantes, soldados, esclavas, gente del pueblo.

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

PALCOS con 4 entradas	S/. 15.00
PLATEA	3.00
GALERÍA 1ª FILA	2.00
GALERÍA OTRAS FILAS	1.50
ENTRADA A PALCO	3.00
CAZUELA	0.50

Más el 10% de Impuesto Municipal

Las localidades están a la venta en el Palais Concert

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Imagen 17

Aviso sobre estreno de *El Sol de Ayacucho* en el balneario de Barranco


Cinema Teatro Barranco
Compañía Española de Dramas y Comedias
Francisco Villaespesa
Hoy viernes 19, á las 9 y 30 — Debut de la Compañía — Estupendo Estreno:
— EL SOL DE AYACUCHO —
Enorme éxito — Gran suceso por única vez en el Barranca
Palcos con 4 entradas $ 15. Platea $ 3. Galería $ 1.50. Cazuela 0.50 — No pierna Ud. la oportunidad de ver esta gran obra dramática.

Esto significó que la obra fue un suceso, símbolo de estatus social, pues aquella obra había sido vista por las autoridades supremas en el Centenario. Lo mismo ocurrió en el Callao, en el Teatro Ideal los días 21 y 22 de diciembre de 1924[832]. En todas las presentaciones destacó la calidad y el éxito de público[833]:

> La presentación escénica de esta obra y el notable trabajo artístico de todos sus intérpretes desde el más alto hasta el más insignificante racionista es algo que ha asombrado al público que no está acostumbrado a ver conjunto tan bien disciplinado y con elementos de tanto prestigio[834].
>
> Cuantas veces ha subido a escena el poema teatral de Villaespesa, ha conseguido llegar al último espectador, los aplausos cortan escenas y paralizan parte de los parlamentos, sin contar con que en el final el telón se ha descorrido infinidad de veces[835].

Y también, hubo elogios a la obra y a su autor, como en la siguiente extensa cita:

[832] *La Crónica*, 22 de diciembre de 1924.
[833] *La Crónica*, *El Tiempo*, *El Comercio* y *La Prensa* de los días 12 al 26 de diciembre de 1924.
[834] *La Crónica*, 14 de diciembre de 1924.
[835] *El Tiempo*, 15 de diciembre de 1924.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

> Es pues un bello poema el de Francisco Villaespesa… en que situándose a través de las distancias en un punto feliz, le permite volcar toda su fantasía de poeta para adornar la trama con un verso castellano fiero y rugiente o ya como rosas deshojadas cuando se trata de la gracia de un madrigal en boca de mujeres hermosas que lo rodean.
>
> Así está equilibrado esta última obra del poeta español que enlaza las glorias de los guerreros de la independencia con las gallardías de los titanes de la Patria, gesto altísimo que debemos reconocer para cimentar las grandezas propias. Es muy hermoso ver al poeta español cantando las glorias de los que lograron emanciparse de la tutela española.
>
> No vamos a detallar la obra en sus partes más bellas, especialmente en los tres finales de acto en que el poeta se revela como un técnico maestro que une la gracia de su verso con las exigencias de la forma.
>
> En la interpretación de esta obra destacaron especialmente esas dos grandes actrices que se llaman Prudencia Griffel y Concepción Olona. Rafael Victorero estuvo muy feliz en el olivar y en general todo el conjunto ofreció una acabada interpretación de esta obra que sin tales intérpretes hubiera sucumbido al peso de su fuerza innegable y de su elegancia indiscutible[836].

Hubo también elogios para la rigurosidad histórica en los trajes, uniformes, muebles y decorado y la calidad de los actores en todas las representaciones[837].

Algo tan prosaico como los precios puede mostrarnos el real alcance social de esta obra. En el estreno el público fue de las elites, por la presencia de los invitados; las entradas vendidas en el Palais Concert eran de palco 30 soles, platea 15, galería 2[838]; pero al ser tomados por el Estado los palcos y plateas, los precios de galería subieron a 5 soles en la víspera del estreno[839]. Las clases altas sin vínculos con el gobierno tuvieron que ocupar galería, platea y cazuela al estar los palcos y otros asientos reservados por el gobierno. Luego los precios bajaron en el propio Forero, asistiendo sectores medios y pequeña burguesía. Al 13 de diciembre la platea era 5 soles, pero galería y cazuela habían disminuido de precios. Para los días 15 y 16 los precios eran populares, con platea de 3

[836] *La Crónica*, 13 de diciembre de 1924.
[837] *El Tiempo* 12 de diciembre de 1924.
[838] *La Crónica*, 12 de diciembre de 1924.
[839] *El Comercio*, 11 de diciembre de 1924.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

soles[840]. El 23 de diciembre, para la última función en el *Forero* se tuvieron "precios reducidos", y también hubo funciones en el *Lima*, en el *Excélsior* de Barranco y el *Ideal* del Callao, a pedido de las elites de estos lugares[841].

Posteriormente la compañía Villaespesa se trasladó al *Colón* para una corta temporada hasta inicios de enero, y luego una temporada donde *El Sol de Ayacucho* tuvo funciones populares: el día 25 el palco a 15 soles, platea 3, galería 1 sol; el 26 la platea baja a 2 soles. Si bien no lo parecen, los precios son más baratos que en el Forero, y son señalados de "populares"[842].

Imagen 18

Escena de *El Sol de Ayacucho*



Revista *Mundial*, 12 de diciembre de 1924

[840] *El Tiempo*, 15 de diciembre de 1924.
[841] *La Crónica*, 23 de diciembre de 1924.
[842] *La Crónica*, 23 y 24 de diciembre de 1924.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Imagen 19

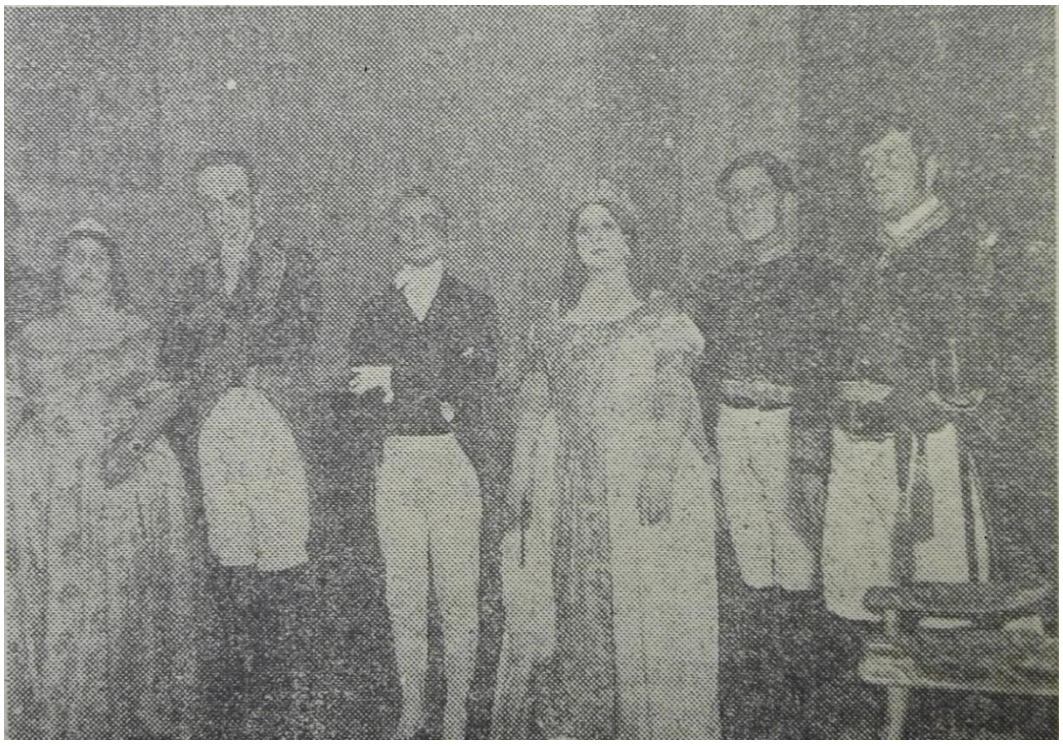
Otra escena de *El Sol de Ayacucho*



Revista *Mundial*, 12 de diciembre de 1924

Imagen 20

Elenco de *El Sol de Ayacucho*



La Crónica, 14 diciembre 1924

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Imagen 21
Homenaje de la prensa a la obra



ESTRENO DE ''EL SOL DE AYACUCHO''

1. José Ojeda (Olmedo).—2. Rafael Victorero (Bolívar).—3. José Cuenca, (Comandante Medina).—4. Prudencia Grifell (Manolita Sáenz).—5. José Rupert (Sánchez Carrión).—6. Mondragón (Don Tomás Heres).—7. José Palacios (Mister Jaime Thorne).—8. León Lallave (El marqués de la Solanda).—9. Concepción Olona (La marquesa de Lorite).—10. Nicolás Carreras (Monteagudo).

el autor hace desfilar en las intensas escenas de la obra, están trazados con maestría de hombre de teatro, con la conciencia de la documentación y con la inspiración del poeta.

La interpretación y caracterización fué singular por parte de las dos primeras actrices, señoras Grifell y Olona, y del primer actor, Rafael Victorero. Los demás artistas supieron dar el debido relieve a su respectivos roles.

Variedades, 20 diciembre de 1924

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

13.6. La identidad histórica de la elite limeña en *Tres épocas del Perú*[843]

Cerramos el ciclo del renacimiento del Teatro histórico, con la puesta en escena de una obra atípica, que en cierta forma no guarda relación con las anteriores. *Tres épocas de la historia del Perú puestas en escena*, se representó en el Forero el 27 de diciembre de 1924, con rigurosidad histórica, lujo y excelente orquesta. Tres periodos de la historia peruana considerados fundacionales de la identidad nacional: el incanato, el virreinato y la república.

Decimos atípico porque no es precisamente una obra de teatro, sino una *Velada de arte*, exhibición reconstruida, tres cuadros 'históricos' con poco diálogo y personajes emblemáticos en una especie de 'fiesta cívica'; organizada por las damas limeñas del Comité Ejecutivo Peruano de la Segunda Conferencia Panamericana de mujeres, en honor de las delegaciones extranjeras de mujeres que visitaron Lima para la conferencia. Entre las damas de sociedad estaban Mercedes Ayulo de Puente, Luisa Paz Soldán de Moreyra, Enriqueta de Graña, Virginia de Puente, Amparo de Gálvez, Grimanesa de Wiese, Mary de Álvarez Calderón, María Isabel Sánchez Concha de Pinilla, y Emma G. de Leguía.

Encontramos en esta inusual representación cuatro características:

1. Fue presentada como fiesta social en el lujoso teatro Forero, ante un selecto público limeño y diplomático extranjero, y las entradas no fueron vendidas sino repartidas por las organizadoras en su círculo familiar y social, lo que equivale a decir que iba dirigida a la elite exclusivamente; por ello el discurso de la obra expresaba el imaginario y el discurso de las elites. Su importancia radica en que permite observar una cierta visión del pasado, de la nación y de la identidad nacional por parte de estas elites.

2. Participaron caballeros y damas de las familias Miró Quesada, Odriozola, Villarán, Elguera, Ugarteche, García Calderón y otros, en cuadros vivos que no necesitaban capacidad actoral. Para las elites, participar en dicha obra era símbolo de estatus y exhibición, implicaba aparecer en las revistas de espectáculos y ser comentado por los círculos sociales. Veinte años antes hubiese sido imposible ver a un miembro de la

[843] *Mundial*, 1 de enero de 1925; y *Velada de arte*, programa impreso en Litografía e imprenta Teodoro Scheuch, Lima; calle Amazonas 183, en 1924.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

oligarquía vestirse como indio y sentirse orgulloso de ello, pero en 1924 era símbolo de prestigio.

3. No tuvo "teóricamente" apoyo oficial del gobierno, pero dada la alcurnia de las familias involucradas como organizadores y actores, tenían la influencia suficiente para lograr apoyo y facilidades institucionales.

4. Destaca la intensión de reconstruir los cuadros y decorados con rigurosidad histórica. El cuadro del periodo incaico se basó en las Crónicas, en trabajos de Arqueología y en indicaciones de los historiadores Roberto Levillier (diplomático e historiador argentino), Carlos Romero y Horacio Urteaga, las eminencias hispanistas más destacadas de aquella época. Lo mismo ocurrió para el periodo colonial. Para el periodo Républicano la fuente fue la *Gaceta del gobierno* de 1825. Revistas y periódicos de la época señalan que en la reconstrucción se basaron también en las investigaciones del sacerdote jesuita e historiador Rubén Vargas Ugarte. Hay que tener en cuenta que para 1924 había grandes avances históricos, se acababa de inaugurar el museo de Arqueología Nacional, "custodio de reliquias históricas de la Nación" y "centro de investigaciones científicas… y centro educacional"[844]. Fue el artista Antonio Espinosa Saldaña quien diseñó el programa, pero se conto con la asesoria de renombrados estudiosos de la época como Paz Soldán, Antonio Pinilla, José Ortiz de Zeballos y Toribio Alayza[845].

Sobre todo, fue un *acontecimiento social***.** La puesta en escena de esta Velada de arte causó expectativa entre las familias oligárquicas. En el último ensayo, el Forero estaba repleto como en un estreno:

> El Forero presentaba a la hora indicada un regio aspecto, pues en su totalidad se hallaba ocupado por nuestros mejores círculos sociales, notándose una numerosa concurrencia del sexo femenino. Los pasillos de la platea y de las galerías, estuvieron también repletos de personas que les fue imposible conseguir mejor colocación[846].

[844] *El Tiempo*, 15-12-1924.

[845] *Tres épocas del Perú puestas en escena en la ciudad de Lima el 27 de diciembre de 1924*, talleres de Litografía e imprenta Teodoro Scheuch, Lima, 1924.

[846] Los cuadros fueron ensayados varios días, y el último ensayo se hizo con toda la indumentaria a las nueve de la noche. *La Crónica*, 28-12-1924, *El Comercio*, 26-12-1924.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

La representación fue un éxito[847], pero sobre todo un acontecimiento social comentado en los medios de comunicación. El órgano más importante de la elite, la revista *Mundia*l publicó grandes fotos y extensas notas que decían:

> Una de las fiestas que más suceso artístico y social han alcanzado en estos días de tanto movimiento y animación ha sido la notable velada de arte nacional preparada en honor de los miembros del Tercer Congreso Científico Panamericano por un grupo de entusiastas elementos de nuestra sociedad. Se caracteriza esa velada por el hondo significado artístico de sus números y por el lujo que todos fueron llevados a la realidad. Se representaron dentro de un marco decorativo faustoso y rebosante de verdad, los tres grandes aspectos de la historia nacional: Edad incaica, edad colonial y edad Repúblicana. Y en todos sorprendió el buen gusto con que los motivos se escogieron y la corrección con que fueron representados. Mejor que cualquier elogio hablan de esta fiesta de imborrable recuerdo las fotografías que ilustran estas páginas[848].

Ante la expectativa que significaba asistir a dicha *Velada*, las damas tuvieron problemas para distribuir entradas entre 400 señoras y señoritas que intervenían en la obra, las cuales necesitaban a su vez entradas para acompañantes y allegados, a lo cual había que agregar a los caballeros participantes. Y la velada era también en honor a los diplomáticos en Lima, así como al personal de la propia Segunda Conferencia Panamericana de Mujeres, grupo muy numeroso; hubo presiones de los círculos sociales que no querían perderse aquella exhibición social, y "pese a que la Comisión realizó "el milagro de la multiplicación de los panes" no se pudo "satisfacer a todas las demandas como era su deseo", a pesar de las 3.500 localidades del Forero*;* las damas organizadoras tuvieron un "pedido abrumador de palcos y plateas" que no pudieron satisfacer[849].

Veamos a continuación una imagen de aquella velada histórica:

[847] *La Prensa*, 28-12-1924.
[848] *Mundial,* 1-1-1925.
[849] *El Comercio*, 28-12-1924.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Imagen 22

Mundial* informa sobre *Tres épocas en la historia del Perú



Revista *Mundial*, 1 de enero de 1925.

El *Forero* estuvo lleno, Para los sectores sociales altos, no asistir a palco o platea hubiera sido incómodo, pero aún peor aún era no tener localidad, pues implicaba estar fuera de los "circulos sociales" de la aristocracía limeña. Posiblemente eso provocó resentimientos

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

de los que quedaron fuera: la revista *Variedades*, dirigida por Clemente Palma, no sacó ninguna nota de dicha fiesta social, algo extrañísimo, ya que cubría todo acontecimiento social. Es muy posible que algún individuo o grupo ligado a Palma hubiera quedado sin invitaciones. Otro ejemplo es que la Secretaría del Ministerio de Relaciones Exteriores, para alejar cualquier sospecha de influencia en el reparto de localidades, debió sacar un comunicado:

> Una aclaración sobre la fiesta del sábado en el teatro Forero: …Estamos autorizados para declarar que ni la Cancillería, ni los funcionarios del Protocolo han tenido intervención directa ni indirecta, en la distribución de las localidades para la fiesta de carácter histórico que se realizó en el Teatro Forero...[850].

El resultado fue mostrar *la identidad histórica nacional en tres cuadros.* En la obra se tomaron hechos o periodos clave de la historia del país —incanato, virreinato, e independencia— en tres cuadros de una hora cada uno, cuya descripción nos da una idea de cómo se abordó la historia peruana desde ese grupo social[851].

El ***cuadro primero o incaico*** representa lo que se entendía como el origen de la nación peruana. Con música tomada de Valle Riestra, Valcárcel y el folclor incaico, las decoraciones y vestidos fueron diseñados por el pintor Sabogal y el escenógrafo Ernesto Infante, los mismos que trabajaron en el estreno de *Ollanta*; los dibujos incaicos eran del hoy casi olvidado Antonio Espinoza Saldaña.

Al levantarse el telón aparece un desolado paisaje andino en una noche con luna llena y se oye un dúo de quenas. Se presenta el Cusco como ciudad imperial sagrada en momentos festivos. Con la última nota de las quenas aparece la Plaza Mayor o Huacay Pata a la hora del alba, cuando llegan las tribus de todas las regiones del imperio. Luego llegan los miembros de la familia real con el estandarte y las armas, y tras ellos el Inca y la Coya, que se colocan en sus tronos ante el homenaje del pueblo. Huillac Huma, el sacerdote más antiguo, prepara la hoguera simbólica y cuando el sol aparece la multitud con un espejo cóncavo (Sirpo) usa la luz solar para encender el fuego sagrado del Coricancha. Aparece el templo del sol. En el templo, el fuego (Musoquina) arde en el

[850] *La Crónica*, *El Tiempo* y *La Prensa* del 29 de diciembre de 1924.
[851] Para la descripción de los cuadros utilizamos el Programa de 1924, impreso por Scheuch.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Cerco de oro (coricancha), al que solo puede entrar el inca y su familia. Las vírgenes ofrendan sus ritos y en una estrofa religiosa se pide al Sol que sustente todas las cosas de la tierra, y con la última nota de la plegaría que entona una de las acllas, se vuelve a la visión de la plaza donde el pueblo espera la salida de sus soberanos. Avanzan las vírgenes del sol, el Inca y la Coya vuelven a sus sitiales y el pueblo canta, las mujeres ofrecen flores y comienza el sacrificio. El sacerdote inmola la tierna llama de Cori-Tica. Las vírgenes entregan presentes a los soberanos y panecillos al pueblo. El pueblo comienza las danzas (huayno, Huaraka-tussuy. Cachampa) terminando el cuadro con una danza general.

En este cuadro vemos que el origen de la nación peruana se entiende como inca —no preinca—, periodo de esplendor y poder de la antigua patria. La elite dirigente contemporánea es heredera de esas antiguas elites incaicas; se revelan los rituales y tradiciones antes ocultos, y los indios son mostrados como gente orgullosa que era considerada 'hijos' del inca, el cual era protector de su pueblo. Así, esos indios representan una parte de la nación peruana. Sin embargo, no hay ninguna conexión con el presente más allá de lo simbólico de los indígenas prehispánicos.

En este cuadro participó la familia Miró Quesada, que controlaba el diario *El Comercio*. Miguel Miró Quesada hizo de Inca, Josefa Miró Quesada de bailarina incaica, los hijos Miró Quesada de pajes, y Rosa Porras de Sisson de Coya; Carmela Iturralde de Garland, Panchita Elguera, Josefina Roca de Aguirre y María Graña como ñustas; Carlos Porras como príncipe Heredero, Andrés Porras como el cacique de Nazca; Antonio Graña, Carlos Graña, Roberto Letts y Enrique Montero como príncipes incas. Es decir, ilustres familias de la oligarquía que hacen el papel de la aristocracia incaica, aunque no precisamente de soldados o tribus o pueblos en general. Por supuesto, no se mencionan en el programa del evento los nombres de quienes hicieron el rol de clases populares. Lo mismo sucedería en el cuadro de la época colonial. Así, el criterio clasista se aplicó en el reparto de los roles y en el anonimato de los personajes populares. Sin embargo, es de destacar que, desde el reestreno de la ópera *Ollanta*, la oligarquía limeña acepta lo indígena como parte de la identidad peruana, aunque a través de la idealización del Tahuantinsuyo.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

El ***cuadro segundo,*** titulado *Una tertulia en la colonia,* estuvo a cargo de las señoras Luisa Paz Soldán de Moreira, Elena Zañartu de Ortiz de Zevallos, Grimanesa Montero de Wiesse y Amparo Ayarza de Gálvez; con música arreglada por Federico Gerdes[852]. La escena es la cuadra de una casa colonial, con estrado, dosel y muebles de la época, una "fantasía sobre la Lima dieciochesca, cuando ya se habían introducido en los salones limeños las costumbres de la corte de Francia, que hicieron de aquellos una mescla galante de académica cortesanía y castiza ingeniosidad". Fue un cuadro muy aplaudido, y con el que más se identificaban los sectores altos. ¿Por qué no se representó un cuadro de la conquista, hecho fundamental de la historia peruana, y en su lugar se prefirió un cuadro doméstico virreinal? Los cuadros históricos fueron organizados por damas (no caballeros) a las cuales la conquista debe haberles parecido una época muy ruda, sin personajes femeninos qué representar, más allá de indígenas ya representados en el cuadro inca; más atractivo y practico debe de haberles parecido la vida cotidiana virreinal.

Al levantarse el telón, los criados de la casa de los Marqueses de Villafuerte disponen de la cuadra para la tertulia. Una de las hermanas de la Marquesa trae las flores; otra con sahumador de plata diluye en el ambiente ese vago olor característico; aparece la marquesa y con una criada negra que trae a los chiquillos. Los pequeños le piden a la madre un cuento y la bendición cotidiana, antes de irse a descansar. La marquesa les cuenta "La leyenda de la primera rosa" y al toque del ángelus reza con ellos la oración de la tarde, y los bendice. La criada se lleva a los niños. Aparecen el marqués y sus cuñados, y se preparan a recibir a los invitados a la tertulia *vesperal*, que se realiza entre música antigua que crecen con la llegada del Virrey y la Virreina. Frases discretas y la Condesa de Polentinos y la Marquesa de Sotoflorido dejan escuchar trozos de música, al viejo estilo; y después el Virrey invita a los poetas dándoles temas para sus improvisaciones: "Fea discreta o linda boba", "La Araña de Cristal" y "El Pirata y las limeñas". Cuando las recitaciones terminan, la Condesita del Portillo da el vejamen y acallados los rumorosos parabienes a la corte de los poetas y a la gentil poetisa, se inicia el baile y el cuadro termina con la ceremoniosa salida de los virreyes.

[852] En 1908 fue llamado por el presidente del Perú, José Pardo, para organizar la Academia Nacional de Música, y fue nombrado director de la Sociedad Filarmónica de Lima; continuó la obra de Claudio Rebagliati e introdujo la influencia alemana de Mozart, Beethoven, Mendelssohn y Wagner.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Como vemos, casi no hay diferencia entre el modo de vida del siglo XVIII y el de 1924: la mujer no trabaja, tiene criadas que ven a los niños, las damas son muy religiosas, las tertulias son oligárquicas y excluyentes; es un cuadro señorial, idílico en su boato, sobre la vida cortesana virreinal. El mismo cronista que asistió al último ensayo describe lo que para nosotros sería frivolidad:

> Nuestras damitas se presentan regiamente ataviadas y de acuerdo con los vestidos y costumbres de aquella época. Hubo acierto al presentar este cuadro con tal esplendorosa belleza, pues aquella época de grandeza, de suntuosidad y de boato, estuvo admirablemente bien[853]

Hay una mayor conexión entre la época representada y la época de la representación, pero a través de la cotidianeidad en el estilo de vida y la frivolidad de las elites de ambas épocas: no hay ningún hecho histórico, ni pueblo más allá de sirvientes o lacayos, reduciéndose lo colonial a la vida cotidiana de la aristocracia; el principal legado dejado por el virreinato a un país dirigido por las elites descendientes de las virreinales. Una época de ensueño considerada el origen de las elites actuales.

El ***tercer cuadro*** titulado *Fiesta Cívica en homenaje a Bolívar* fue dirigido por las señoritas Narcisa Cisneros Sánchez y Carmen Rosa Álvarez Calderón; y las señoras Virgina Candamo de Puente, Josefina Cantuarias de Miró Quesada y Margarita López Aliaga de Salinas Cossio. Con música de Bernardo Alzedo en los Himnos de Ayacucho y Nacional, la reconstrucción de la contradanza del maestro Gerdes, y la decoración pintada por Fernández y por Vinatea Reinoso, el cuadro reconstruye el gran baile dado a Bolívar tras la batalla de Ayacucho, como lo describió la *Gaceta del Gobierno*, el domingo 30 de enero de 1825; la fiesta dada por la Municipalidad en la antigua casa de la Universidad de San Marcos fue brillante, como tras años antes a San Martin. Figura el claustro de la Universidad, donde reciben a los invitados que ingresan en comisiones: magistrados, militares, alcaldes, catedráticos, un grupo de señoras y estudiantes universitarios. Tras ingresar y cambiar saludos de estilo con el Rector y demás personas que se hacen los honores, se distribuyen por grupos y circula. Se inicia una contradanza

[853] *La Crónica*, 27-12-1924. Los personajes fueron representados por familias de la oligarquía, como los Miró Quesada. El *Virrey* fue Fernando Ortiz de Zevallos, y la *Virreina*, Angélica Urresti de Morales de la Torre.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

de la época bailada por numerosas parejas, y en pleno baile un estudiante anuncia que el libertador acaba de entrar. Se interrumpe el baile y una salva de aplausos recibe la noticia. El rector y los alcaldes salen a recibirlo junto con las señoras que hacen los honores, afuera se escucha un vocerío de aclamación. El primer Alcalde de Lima le ofrece la manifestación en un discurso que el libertador contesta y termina con un grito de "Viva el Perú". La orquesta toca el himno nacional que todos cantan en la escena y el telón desciende lento. Antes de empezar este cuadro la orquesta ejecuta el Himno "Ayacucho "de Alzedo, que se oía en Lima después de cien años.

Esta escena está relacionada con la celebración del segundo centenario que se acababa de llevar a cabo, y se transmitía la idea de que el Perú Repúblicano se origina con Bolívar, "Alma Mater" de la soberanía y la nacionalidad, por lo que el discurso nacionalista se unía a cierto panamericanismo. En el aspecto social, hay personajes más vinculados a los emergentes sectores medios vinculados al leguiísmo, como el Alcalde, el rector de San Marcos, los catedráticos, los universitarios, etc. Es una escena mesocrática y de vinculación, de los sectores medios y funcionarios públicos de la escena, con los actuales. Bolívar, el primer alcalde de Lima y el rector de la Universidad San Marcos fueron interpretados por Juan Lavalle, Raimundo Morales y Benjamín del Solar respectivamente[854]. Sin embargo, los sectores populares también brillan por su ausencia. Respecto a los militares, hay que recordar que la independencia permitió el ascenso social a mestizos que encuentra en el ejército y la burocracia un mecanismo de que los conduce a ser parte de la elite política del país. Lo mismo que el ascenso mesocrático leguiísta en el primer tercio del siglo XX.

En términos generales podemos señalar que hay una idea de nación mestiza, histórica y culturalmente, y se sobreentiende que también desde el punto de vista étnico, reconociendo en cierta forma la herencia incaica en el origen idílico descrito por Garcilaso; seguido del elemento español virreinal, donde se forma cultura peruana con la

[854] Ministros, militares, magistrados, catedráticos ayudantes y caballeros fueron representados por las familias de los Heros, Graña, Dammert, Pflucker, Elguera, Aliaga, Asín, Letts, Dulanto, Rospigliosi, Leguía, Montero, Porras y Larco. Participaron los estudiantes universitarios Juan Voto Bernales, Enrique Dammert, Aurelio Miró Quesada e Ismael Portal. Entre las damas, Matilde de Ortiz, Luisa Garland de Tudela, Margarita López Aliaga de Salinas, María Luisa Lama de Rey. Y las señoritas Anita Odriozola, Josefina González del Riego, Laura Garland, Pepita Irigoyen Miro Quesada, Graciela Voto Bernales y Carmen Sosa Grellaud.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

religión católica como base cultural; y el elemento Repúblicano del Perú moderno. Esta idea de nación mestiza era de un sector de las antiguas elites civilistas, como el historiador José de la Riva Agüero[855], y en este sentido no había una ruptura entre la idea de nación civilista con la leguiísta. Sin embargo, en esta idea de nación mestiza lo africano y asiático aún estaban excluidos. Por otro lado, las elites limeñas podrían considerarse mestizas, pero sus rasgos eran europeos, y la idea de nación es socialmente elitista, pues el pueblo está ausente del discurso representado, excepto en el despotismo incaico donde el pueblo debe obediencia los padres incas que a cambio los protegen. Estas tres épocas describen aspectos festivos y de la cotidianeidad.

Con esta tercera obra se cierra el ciclo del teatro histórico, ya que expresa la consolidación de la idea de nación y de identidad histórica de las elites limeñas,[856] el grupo social representativo a que ha apuntado esta investigación. En esta pieza se condensa de manera simbólica los discursos y las ideas de nación etnia e identidad histórica, vistas en las piezas históricas que más éxitos y alcance social tuvieron a inicios del Oncenio: La ópera *Ollanta* (1920) y *El Sol de Ayacucho* (1924). No obstante, en *Tres épocas…*, a diferencia de las dos citadas, hay pese a la época un interés real por reconstruir el pasado con un interés mayor en el virreinato que en la conquista, por lo ya explicado.

Cerramos también el ciclo del Teatro histórico debido a que en los siguientes años del leguiísmo este tipo de teatro ya no sería representado, y tanto las elites limeñas como el Estado leguiísta dejaron de mostrar interés. Esto se debió a que, tras el segundo Centenario, ya no hubo celebraciones históricas ni nuevas coyunturas propicias para presentar obras históricas. Finalmente, el régimen leguiísta se había consolidado, no teniendo interés en impulsar el discurso de la *Patria Nueva*, decayendo por otro lado el teatro nacional e imponiéndose el género artístico de la *Revista*. A este panorama, hay que agregar que finalmente llegó el cine, compitiendo seriamente con todos los espectáculos en vivo[857].

---

[855] Véanse sus obras *Historia en el Perú* (1910) y *Elogio del Inca Garcilaso de la Vega* (1916).

[856] Fue organizado por damas, pero los cuadros y la reconstrucción histórica fueron elaborados por caballeros. No creemos que hubiera diferencia de género en lo señalado, aunque sí se privilegiaron cuadros de bailes y vida cotidiana virreinal por sobre los hechos de la conquista.

[857] CANTUARIAS, *Teatro y sociedad,* p. 60. Cantuarias señala que el cine fue en lo sucesivo el entretenimiento más barato y popular para los limeños por más de medio siglo. Las cintas habladas

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Conclusiones de la cuarta parte

Fue en los primeros años del Oncenio de Leguía, entre 1920 y 1924, cuando resurgió indudablemente el teatro histórico en Lima, tras un largo declive iniciado en 1879. Se explica por un contexto de estabilidad política y un proyecto identitario, elástico pero efectivo, con un novedoso elemento indígena. Este discurso se plasmó en todas las obras artísticas, y por supuesto en el teatro. Y en el caso de la ópera *Ollanta*, su contenido coincidió con las necesidades del régimen.

Ciertos dramas históricos tuvieron apoyo directo del gobierno, pues la intención era que el discurso nacionalista llegase a todos los sectores sociales. Expresión de ello fueron la opera *Ollanta* y *El sol de Ayacucho*, las representaciones más exitosas desde el punto de vista temporal (puestas en escena), social (llegada a todas las clases sociales), político (presencia del jefe de Estado, gabinete, diplomáticos) y espacial (puestas en escena más allá de Lima). Ambas obras fueron financiadas por el Estado, y el texto de la segunda fue escrito por encargo directo del gobierno leguiísta. A los estrenos asistieron todos los sectores sociales, expuestos así a los discursos de estas obras de manera directa, pero también de manera indirecta en la prensa y reuniones públicas o privadas donde se comentaba de estas representaciones.

Para poder entender esta exposición hay que recordar que Lima no era aún una urbe muy grande ni muy poblada. En aquella época las personas frecuentaban solo dos o tres teatros, podían reconocerse fácilmente. Y de esa manera se observan los vínculos entre *La Patria Nueva*, el teatro histórico y el impacto en la colectividad. *El Mártir Olaya* y *Los Conquistadores* fueron también obras exitosas, gozaron del apoyo de todos los medios y llegaron a todos los sectores sociales, pues se representaron en el Forero, el Colón y el Mazzi. Apuntando inicialmente a las elites, terminaron siendo presenciados por todo el espectro social, con apoyo del gobierno o sin él, aun sin la vieja popularidad del teatro costumbrista.

En estos dramas históricos se trasmitió de manera sutil el discurso leguiísta de identidad nacional, realzando el pasado inca (*Ollanta*) al lado del hispanismo y el mestizaje (*Los*

rompieron el monopolio del teatro serio o cantado, la iluminación eléctrica remplazaba al gas, los autos desplazaban a los coches a caballos, el tranvía eléctrico al de mulas, y el nuevo hotel Bolívar al evocador restaurante de La Exposición.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Conquistadores), o la independencia, el hispanoamericanismo y el panamericanismo (*El Sol de Ayacucho*). En esta obra de temática independentista se hacía tabla rasa de la identidad indígena por una identidad nacional mestiza. El proceso de la independencia era mostrado como algo natural y cosmopolita. Pero junto a estos discursos, el más democrático pese a sus limitaciones, estuvo en *El Mártir Olaya*, donde se reivindicaba la participación popular e indígena en la independencia, algo no visto hasta ese entonces en ninguna obra ambientada en dicho periodo. La reposición de esta obra, en el centenario de la muerte del prócer, fue parte de una recuperación oficial. Hasta ese momento, el sitial de los héroes estaba reservado a criollos y mestizos, acaso los únicas capaces de encarnar los valores cívicos de sacrificio por la patria. Ahora lo popular-indígena pueden ocupar el sitial heroico, aunque solo con este caso excepcional.

Si bien es muy difícil evaluar si la sociedad limeña asumió o no el discurso leguiísta con estas obras, podemos afirmar sí, por lo menos a nivel de la oligarquía, que lo asume con la representación de *Tres épocas de la historia del Perú*, en 1924 en el Forero. Aunque esto no signifique necesariamente la influencia del teatro histórico, fue un factor. En ese cuadro alegórico, los tres periodos de la historia peruana eran considerados como elementos de la identidad histórica peruana: el incanato como una sociedad idílica, la colonia como un mundo risueño y romántico, y la república fundacional. En esta alegoría se concilian los tres horizontes, representados por cierto por la oligarquía más elitista, y con esta obra se cerró el ciclo del renacimiento del teatro histórico. Lo amazónico, lo africano y asiático aún estaban excluidos.

Otro de los aspectos que caracterizan a parte del teatro histórico de este periodo son los vínculos directos de las representaciones con el poder. El interés por parte del Estado en estos dramas no se observó en los periodos anteriores, con excepción de los inicios de la guerra de 1879, pero de manera breve y circunstancia). Ni siquiera en la Era del Guano, periodo del inicio del auge del teatro histórico, donde el estado castillista nunca financió de manera directa las representaciones del teatro histórico. Pero ya en el siglo XX, a inicios del Oncenio se consolidó el proceso de construcción del Estado nación iniciado con Castilla, contando ahora el leguiísmo con un proyecto de nación y una política cultural. Además, la población de Lima había crecido, y confluían coyunturas mentales y políticas: nacionalismo demagógico, apoyo estatal, empréstitos norteamericanos en el periodo del Oncenio.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

En este periodo los dramas históricos presentan continuidades con los del periodo anterior, sin embargo, tienen también importantes rupturas. La más destacable es la representación del pasado incaico, ignorado consciente o inconscientemente por los dramaturgos de los periodos anteriores; esto cambió recién con el estreno de la ópera *Ollanta* en 1900 y los dramas quechuas cuzqueños en 1917. Si bien su puesta en escena se debe a la atmósfera indigenista, un factor vital fue el indigenismo de Estado en el Oncenio, y a la búsqueda de un arte nacional mestizo entre los artistas nacionales que coincidió con los intereses del Estado.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

CONCLUSIONES GENERALES

A lo largo de esta tesis hemos propuesto que los dramas históricos, un género teatral, cumplieron un rol importante -aunque no esencial- en la construcción de la identidad histórica, los imaginarios y los sentimientos de nacionalismo y pertenencia en el proceso de construcción del Estado-nación en el Perú, entre finales de la década de 1840 y los inicios de la década de 1920 entre las clases altas y medias urbanas, principalmente. Aunque no todos tuvieron el mismo impacto; parte de los dramas históricos puestos en escena contribuyeron significativamente a la configuración de la identidad histórica nacional, aunque sin poder determinar su grado de influencia y aun cuando estas piezas puestas en escena fueran una recreación ficticia del pasado, construida sobre una limitada o casi inexistente base histórica. Para un ciudadano promedio sin inclinación o afición por la historia, era preferible el teatro a un libro, a una conmemoración cívica o al funeral de un alto dignatario. En la representación de los dramas históricos, la trasmisión del mensaje histórico e identitario era más efectivo que una lección de historia o celebración patriótica.

En todo el periodo estudiado el teatro fue la principal diversión pública en Lima, no habían muchos teatros, pero tanto las clases altas como las medias eran asiduas concurrentes y se reconocían en dicho espacio, por el contrario la presencia de las clases populares era muy limitada. A diferencia del periodo anterior, en los inicios de la República, el teatro había dejado de ser un espacio de confluencia y expresión política de todas las clases urbanas para pasar a tener un carácter de espectáculo y de exlusivismo.

En el periodo que estudiamos, la dinámica de desarrollo del teatro histórico tuvo diversos avatares y ciclos de auge. Sin embargo, su periodo de mayor desarrollo e influencia fue el que hemos denominado, ciclo de *Renacimiento del drama histórico*, durante el Oncenio de Leguía, en el que algunos de los dramas históricos fueron utilizados como instrumento de difusión del discurso identitario nacional de la denominada *Patria Nueva* con una

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

retórica donde confluía el nacionalismo con elementos de indigenismo principalmente, pero también de hispanismo e hispanoamericanismo buscando lograr un concenso, la unión nacional en torno a este nuevo discurso y por primera vez la apertura a un discurso indigenista oficial. Se condensó así, finalmente, un constructo identitario donde incluso participó la oligarquía.

He establecido los siguientes ciclos cortos o largos de auge del drama histórico, en orden cronológico serian:

1. La era castillista, durante la economía guanera, de la década de 1840 a la de 1860, periodo en que se inicia, desde el Estado el proceso de modernización capitalista y la construcción del Estado-nación en el Perú.
2. Los primeros meses de la Guerra del Pacífico, contexto muy corto pero excepcional por la gran cantidad de piezas representadas en un tiempo muy breve y que irrumpio interrumpiendo el declive de los dramas históricos ligado a la crisis del proyecto modernizador impulsado con el auge guanero, y en lo cultural, al declive del romanticismo.
3. Los primeros años del Oncenio de Leguía, de 1920 a 1924, cuando el proceso de construcción del Estado-nación pasa a un nuevo periodo.

A través del análisis de estos ciclos del drama histórico, entendemos que este tipo de teatro fue funcional y exitoso bajo ciertas condiciones:

1. Coyunturas nacionalistas y gobiernos con proyectos nacionales de modernización capitalista realtivamente exitosos. En el castillismo se comienza a desarrollar el proceso de construcción del Estado-nación vinculado a un proyecto modernizador, el cual con todas sus contradicciones o limitaciones ligadas a las clases que lo dirigían buscó forjar un Estado Républicano. Estas contradicciones y/o limitaciones se estucturan ideológicamente en una visión del pasado exluyente de las mayorías nacionales indigenas, y que se expresa calaramente en los dramas históricos con una minima presencia referida al pasado incaico. La profundidad y gravedad de esta visión republicana exluyente se expresó aun más claramente durante el pequeño ciclo de los primeros meses de la guerra de 1879, donde el fervor patriótico excluia en el plano simbolico histórico todo referente indígena, aun incluso del Tahuantinsuyo. En el

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

leguiísmo hubo ya un proyecto político que se prentendia integrador e inclusivo, que forjó una imagen identitaria que rompía los moldes de la oligarquía civilista incluyendo positivamente el pasado incaico, pero manteniendo la exlusion de los indigenas realmente existentes. Por otro lado, había un clima de agitación nacionalista por la preocupación de lograr la devolución por Chile de Tacna y Arica.

2. Contextos de cierta estabilidad política y económica como en el periodo del auge guanero, que garantizó la estabilidad política y la paz social; como en los inicios de la Guerra del Pacifico, cuando el divisionismo cedió frente a la "unión sagrada" contra el agresor; y en el periodo de inicios del leguiísmo, cuando bajo su liderazgo, la estabilidad económica dada por el capital norteamericano permitió cierto consenso social

3. Identificación con el gobierno y confianza colectiva en el progreso del país, un ambiente emocional que ocurrió en los tres ciclos de auge de los dramas históricos. Con Castilla se crea la ilusión de que el Perú pisaba los umbrales del mundo moderno, y se confiaba en el progreso de una pujante república. Esto era visible aun cuando estalló la guerra de 1879, cuando se exacerbó el patriotismo e incluso el belicismo. Ese optimismo ante la modernización, se volvió a recuperar en el Oncenio de Leguía.

Los ciclos de declive del drama histórico, por el contrario, se vinculan a coyunturas de crisis social, económica y moral, lo que resulta en un esquema cíclico, con periodos de declive entre fines de la década de 1860 y la década de 1870 para recuperarse coyunturalmente en 1879, por unos meses, para luego terminar definitivamente en octubre de ese mismo año. Esa crisis por cierto empezó en 1866 y se agudizó en 1873 con la crisis internacional del sistema capitalista.

Es cuando la guerra se inclina a favor de Chile, que se inicia el largo declive del teatro histórico, un repliegue que continuó con la crisis de reacomodo social durante el periodo de Reconstrucción nacional. En el periodo de posguerra, los pocos dramas históricos que se representaron en Lima casi no captaron el interés de la prensa ni del público. Sin embargo, es en el contexto oscuro y adverso de la ocupación chilena donde se empieza a gestar el renacimiento del drama histórico y el surgimiento del tema incaico, vinculado a

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

un sentimiento de afirmación nacional entre algunos miembros intelectuales de las clases medias limeñas: fue el caso de Federico Blume y Valle Riestra que crearon en esa coyuntura la ópera *Ollanta*, primer drama de tema inca creado por limeños, que solo pudo ser representado en 1900. Sin embargo, fueron casos excepcionales. Tras la Guerra del Pacifico las clases altas y medias limeñas, golpeadas moralmente y por lo general tambien económicamente, no pudieron encontrar una imagen del pasado con la que pudieran identificarse y que fuera congruente con su situación presente, y menos aun encontrar algún referente en el pasado incaico como parte de lo nacional, por lo tanto no tuvieron ningún interés en la opera Ollanta ni en las otras pocas piezas del teatro histórico puestas en escena en Lima.

En las elites del interior del país, sí hay un interés en el drama histórico como tema de reafirmación nacional-local, frente a la ocupación chilena y sus consecuencias porteriores, por lo menos en Cusco y Arequipa, donde sus elites reivindicaron sus ciudades frente al centralismo y responsabilidades de las elites de Lima en la guerra. En el Cusco surge el llamado teatro quechua incaico, y en Arequipa se representaron dramas históricos de gran exaltación patriótica y local, que en sus representaciones en Lima, no tuvieron trascendencia. Este declive se revirtió recién en 1920.

Los discursos sobre el pasado en los dramas históricos, el éxito o fracaso de sus puestas en escena, el apoyo o no de la prensa y el Estado, evidencian la manera en la cual tanto las estructuras sociales y mentales existentes, asi como las coyunturas políticas y culturales condicionaron las visiones del pasado de la nación y la valoración de este por la sociedad limeña. Respecto al discurso, se evidencia lo afirmado anteriormente, si bien no es uniforme, hubo una cierta tendencia en líneas generales, habiendo en el más continuidades que rupturas.

Una de las tendencias más señaladas es la ausencia del tema ambientado en el pasado prehispánico incaico. En el primer ciclo de auge del teatro histórico (1848-1879) no hay ninguna obra ambientada en el incanato, solo la conquista y la independencia. Esta ausencia va a perdurar hasta inicios de la República Aristocrática, pero recién van a tener la aceptación e interés del público, la prensa y el Estado a inicios del Oncenio.

Esa ausencia general del drama histórico incaico se puede explicar por desconocimiento o desinformación (no había aún desarrollo de la arqueología) pero sobre todo por racismo

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

y centralismo limeño, por carencia de un proyecto nacional inclusivo dada la permanencia de las formas de explotación semifeudales sobre la masa indígena. Las elites encargadas de "inventar la nación" ponían a los indígenas fuera de la comunidad nacional, rechazando una herencia indígena cultural viva e incluso como forma estilizada en lo que respecta al teatro histórcico. El hispanismo fue predominante tanto en el primer ciclo de auge del teatro histórico como en los años del declive. En aquellos ciclos lo incaico figuraba solo como comparsa de la conquista y el coloniaje.

El tema de la conquista y virreinato servían de nexo entre los antecedentes indígenas incaicos y las raíces hispánicas de la nacionalidad peruana. Lo hispánico tenía mucho mayor peso en los dramas históricos, y su valor se hallaba expresado en todas las temáticas y todos los tiempos históricos de los dramas. En el primer ciclo de auge del teatro histórico, el drama más popular fue *Atahualpa* de Salaverry, considerado de alguna manera como el más patriótico, en el cual si bien se valoraba la figura de Atahulpa y la nobleza incaica, a la vez se inaguraba una visión que se mantuvo en todas las obras sobre el tema de la conquista, donde la nobleza incaica era la depositaria de altos valores que heredaría la Republica, mientras que la masa indígena o eran presentadas como incivilizadas o estaban ausentes.

El tema de la independencia fue el predominante, pues marcaba el nacimiento de la República y la entrada del Perú a través del régimen republicano a las naciones civilizadas. Por ello, el tema de la independencia era recurrente en la mayoría de las piezas de esta época, representadas o no, aunque la mayor parte de los textos no han podido ser recuperados. En ellos, los indigenas son ignorados como parte activa del proceso de la independencia, incluso Olaya no es presentado explicitamente como un indígena, salvo en la pieza de Buxó, que es un español, pieza que sería representada, recién tras la Guerra del Pacifico. Esta tendencia se mantuvo incluso durante el breve ciclo de auge del teatro histórico en los primeros meses de la guerra de 1879.

Aquello cambiaria durante el ciclo de Renacimiento del teatro histórico, a inicios del Oncenio, aunque no fue una gran ruptura con el ciclo decimonónico de dramas históricos. La diferencia fue la revaloración y éxito del tema inca, ahora promovido por necesidad gubernamental, aceptado incluso por la oligarquía en un contexto de presencia activa de nuevas clases urbanas: proletariado y pequeña burguesía intelectual.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Fueron los dramaturgos los verdaderos creadores del imaginario histórico nacional en ambos siglos, lo cual no significa negar la influencia en el imaginario del pasado de la nación de obras como las Tradiciones peruanas de Palma. Los dramas históricos representaron las aspiraciones de las elites y clases media las cuales buscaban (por lo general) emular a las clases altas, representando tambien estos dramas de manera indirecta las aspiraciones nacionales de los sectores altos. Respecto a la composición social de los dramaturgos, nivel educativo y dependencia económica del teatro, existe una tendencia en todos los ciclos del teatro histórico: pertenecían a las clases medias, nacidos en Lima (principalmente) o el interior, ninguno de ellos tuvo como actividad principal el teatro, fueron periodistas o funcionarios. El teatro era un medio de reconocimiento social y cultural. Tampoco se observan en todo el periodo estudiado rupturas ideológicas: fueron liberales moderados, creyentes en el progreso y el repúblicanismo, pero no tuvieron ninguna aspiración de grandes reformas.

Por otro lado, ninguno reivindicó abiertamente al indígena contemporáneo. La única obra que lo hacía, *El mártir Olaya* fue hecha por un extranjero. Incluso no tuvieron un espíritu nacionalista consecuente en la política tras la derrota de la guerra, con excepción de Abelardo Gamarra, que se enroló en el ejército de Cáceres, quien luego se opuso al gobierno cacerista por firmar el Contrato Grace, que consideraba lesivo a los intereses nacionales.

En lo que se observan cambios es en los vínculos de los dramaturgos con el gobierno. En el ciclo de auge del teatro histórico, los autores "románticos" se vincularon con el poder clientelista del castillismo, en trabajos en la burocracia estatal y mecenazgos. Pero esto no hubo en los siguientes ciclos del drama histórico, tanto de auge como de caída, porque los autores no formaban parte de un grupo consicstente de literatos, eran por lo general solo individualidades. Incuso a inicios del Oncenio el compositor de la célebre ópera *Ollanta* solo obtuvo un modesto puesto en el conservatorio de Lima. A inicios del Oncenio, el apoyo estatal, finalmente, solo buscó facilidades para la presentación de la obra, el alcance social y la presencia simbólica del presidente como ejemplo definitivo de la utilización de las artes para la legitimación del régimen.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Índice de Cuadros

1.	Primeras obras teatrales históricas de la República, 1826-1840	66
2.	Dramas históricos puestos en escena, 1849-1864	98
3.	Dramas históricos, pero no puestos en escena o sin indicios de ello	100
4.	Temática comparada del teatro histórico inicial	103
5.	Dramaturgos del Castillismo, por origen y trabajo	107
6.	Obras representadas en el primer civilismo	151
7.	Obras escritas con estreno no confirmado	151
8.	Obras nacionales de género no histórico	151
9.	Obras peruanas en el periodo de guerra	191
10.	Síntesis	192
11.	Obras peruanas escritas y estrenadas, 1883-1893	208
12.	Obras escritas sin estreno confirmado	209
13.	Obras sin fecha exacta de escritura ni de estreno, 1884-1895	210
14.	Obras con estreno censurado	210
15.	Temática del teatro histórico en la República Aristocrática	253
16.	Teatro histórico y apoyo del gobierno, 1920-1924	287
17.	Temática histórica en las obras teatrales, 1920-1924	288
18.	Tendencias temporales y temáticas generales del teatro histórico peruano	289

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Índice de Imágenes

Imagen 1: Construcción del Teatro Municipal 246

Imagen 2: Interior del Teatro Municipal 246

Imagen 3: Interior del Teatro Lima 247

Imagen 4: Inauguración del Teatro Mazzi 249

Imagen 5: Interior del Teatro Colón 250

Imagen 6: Interior del Teatro Excélsior 251

Imagen 7: Inauguración del Teatro Forero, 28-7-1920 284

Imagen 8: Primera Plana del diario *La Crónica*, 24-9-1920 311

Imagen 9: Transcripción de anuncio publicitario, *La Prensa*, 9-3-1922 333

Imagen 10: Transcripción de anuncio, *El Comercio*, 27-7, al día siguiente del Estreno 346

Imagen 11: Aviso de debut de *La Conquista del Perú*, 26-7-1923 348

Imagen 12: Escena de *José Olaya* 363

Imagen 13: Presidente y ministros en el Palco presidencial durante la representación de *El Sol de Ayacucho* 365

Imagen 14: Público selecto en el *Forero*, en el estreno de *El Sol de Ayacucho* 366

Imagen 15: Foto de aviso sobre estreno de gala en el Forero de El Sol de *Ayacucho* 375

Imagen 16: Transcripción de aviso detallado de funciones 377

Imagen 17: Aviso sobre estreno de *El Sol de Ayacucho* en el balneario de Barranco 378

Imagen 18: Escena de *El Sol de Ayacucho* 380

Imagen 19: Otra escena de *El Sol de Ayacucho* 381

Imagen 20: Elenco de *El Sol de Ayacucho* 381

Imagen 21: Homenaje de la prensa a la obra 382

Imagen 22: *Mundial* informa sobre *Tres épocas del Perú* 386

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas, Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

ARRAU Sergio, *El arte teatral. Teoría y práctica,* Lima, Universidad de Ciencias y Humanidades, 2010.

ARRÓSPIDE, César. El arte como expresión de nuestra identidad nacional, en *Perú: Identidad nacional*. Lima, Centro de Estudios Para el Desarrollo y la Participación, 1979.

ARSAC, Louis. *Le théâtre française du XIXe Siècle*. Ellipses, Paris, 1996.

BACZKO, Bronislaw. *Les imaginaires sociaux, mémoires et espoirs collectifs*, Paris, Payot, 1984.

BALANDIER, George. *El poder en escenas: De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona, Paidós, 1994.

BASADRE, Jorge. *Historia de la República del Perú, 1822-1933*, T XI, Orbis Ventures, El Comercio, Lima, 2005.

BORRAS, Gérard. ¿Cómo romper fronteras? El renacer de la fiesta de la pampa de Amancaes bajo el régimen de Augusto B. Leguía (1919-1930). En BERNABÉU, Salvador y Frédéric LANGUE (coords.) *Fronteras y sensibilidades en las Américas*. Madrid, Doce Calles, 2011.

Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936). Lima, IFEA-IDEA-PUCP, 2012.

BURGA, Manuel. La imagen nacional del Perú en su historia, en: *Ecuador-Perú, horizontes de la negociación y el conflicto* (Adrian Bonilla editor), FLACSO-Ecuador, Quito, 1999.

BURGA, Manuel y FLORES-GALINDO, Alberto. *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*, Rikchay, Lima, 1987.

BURKE, Peter. *¿Qué es la historia cultural*?, Barcelona, Paidós Ibérica, 2008.

BURUCUA, José y CAMPAGNE, Fabián. Mitos y simbologías nacionales en los países del cono sur. En: ANNINO, Antonio y Francois-Xavier GUERRA (eds), *Inventando la nación, Iberoamérica, siglo XIX,* México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

CALVO, Julio. *Ollantay. Análisis crítico, reconstrucción y traducción*, Edición crítica de la obra anónima quechua, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Cuzco, 1998.

CANTUARIAS, Ricardo. *Teatro y sociedad*, tesis de maestría en historia, PUCP, Lima, 2002.

CARAVEDO, Baltazar. *Clases, Lucha política y gobierno del Perú* (1919-1933). Lima, Retama, 1977.

CARBONE, Giancarlo. *El cine en el Perú: 1897-1950, Testimonios.* Universidad de Lima, Lima, 1991.

CASALINO, Carlota, *Los héroes patrios y la construcción del Estado-nación en el Perú (Siglos XIX y XX),* Tesis doctoral. Lima, UNMSM, 2008.

CASTORIADIS, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad,* Barcelona, Tusquets, 1983.

CHANG, Eugenio. La obra juvenil de José Carlos Mariátegui, en *Revista de la Universidad Católica,* 11-12, Lima, 1982.

CHARLE, Christophe. *Théâtres en capitales, naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*. Paris, Éditions Albin Michel, 2008.

CID, Gabriel. La nación bajo examen. Historiografía sobre la nación y la identidad nacional en el siglo XIX chileno. En *Polis, 32,* Santiago, 2012.

CID, G. y SAN FRANCISCO (eds.), *Nación y Nacionalismo en Chile. Siglo XIX.* Santiago: Centro de Estudios Bicentenario, 2009, 2 vols.

CISNEROS, Luis, *Obras completas*, II. Prosa literaria. Lima, Librería e imprenta Gil, 1939.

COLOMA, César. *Los inicios de la Arqueología en el Perú.* Lima, Instituto Latinoamericano de Cultura y Desarrollo, 1996.

CONTRERAS, Carlos. Las claves del Periodo. En *Perú, 1830-1880, II. La Construcción Nacional*, Madrid, Fundación Mapfre y Santillana, 2014.

CONTRERAS, Carlos y Jorge BRACAMONTE, Rumi Maqui en la sierra central. Documentos inéditos de 1907. En: *Revista Andina*, 12, 1988.

CONTRERAS, Carlos y Marcos CUETO. *Historia del Perú Contemporáneo*. Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2000.

CORNEJO, Jorge. *Desarrollo cultural espontaneo y políticas culturales: El caso de la literatura del Perú en el siglo XIX.* En *Cuadernos de Historia IX.* Lima, Facultad de CC. Humanas de la Universidad de Lima, 1989.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

COSAMALÓN, Jesús. La Unión de todos: Teatro y discurso político en la independencia, Lima 1820 -1821. En: *Apuntes*, N° 39. Lima, Universidad del Pacífico, 1996.

Población y sociedad. En *Perú. La construcción nacional. 1830-1880, tomo II,* MAPFRE y Taurus, Madrid, 2014.

D' AMICO, Silvio. *Historia del* teatro *universal*, Buenos Aires, Losada, 1954.

DAGER Joseph. *Historiografía y nación en el Perú del siglo XIX*. Lima, PUCP, 2009.

DAGICOURT,Ombeline. *Le "mythe" Leguía. Images et pouvoir sous l'Oncenio-Pérou, 1919-1930.* Mémoire de Master 2, Centre de Recherches d'histoire de l'Amérique latine et du monde ibérique, Paris, 2010.

DE LA CADENA, Marisol. *Indígenas mestizos: raza y cultura en el Cuzco*. Lima, IEP, 2004.

DELGADO, Washington. *Historia de la literatura Republicana*, Lima, Rikchay Perú, 1980.

DENEGRI, Francesca. *El abanico y la cigarrera. La primera generación de las mujeres ilustradas*. 1860-1895. Lima, IEP, 2004.

DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1987.

DURANT-COGAN M. F. National Identities and Sociopolitical Changes in Latin America. En: ROTTENBACHER Jan y Agustín ESPINOSA. *Revista de Psicología*, Vol. 28-1, Lima, 2010.

EL COMERCIO. *El Siglo XXI de El Comercio*. Tomo III. Lima, Plaza Janés/El Comercio, 2000.

ESCOBAR Juan, *Lo imaginario. Entre las Ciencias Sociales y la Historia,* Medellín, Cielos de Arena, 2000.

ESPÍN, Pilar. *El teatro por horas en Madrid (1870-1910*), Tomo I. Madrid, Universidad Complutense, 1988.

FERNÁNDEZ y VALLEJO. *América en el Teatro español del Siglo XVIII*, en revista de estudios teatrales, N° 6 y 7, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1995.

FERREIRA, Rocío. Amores traicionados, pasión, género, etnicidad y nación en las leyendas y dramas sur andinos de Clorinda Matto. En: HINTZE, Gloria (ed.). *Escritura femenina: diversidad y género en América Latina*. Mendoza, Universidad de Cuyo, 2004.

FILIPOWSKA, Irena. *Le théâtre historique en France 1871-1914*, UAM, Poznan, 1988.

FIX, Florence. *L´histoire au théâtre.1870-1914*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2010.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

FLORES GALINDO, Alberto. Movimientos campesinos en el Perú: Balance y esquema. En: *La investigación en ciencias sociales en el Perú*. Centro de Publicaciones Educativas Tarea, Lima, 1979.

GALLO, Luis. *El teatro y la política,* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

GARCÍA, Néstor. *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte, Siglo XXI*, México, 1988.

GARCILASO DE LA VEGA. *Historia general del Perú. Segunda Parte de los Comentarios Reales de los Incas*. [1617]. En BAE, Vol. 134. Madrid, Atlas, 1960.

GELLNER, Ernest. *Naciones y nacionalismos*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

GIDDENS, Anthony y SUTTON Philip. *Sociología*, Alianza editorial, Madrid, 2014.

GIES, David. Historia Patria: el teatro histórico-patriótico en España (1890-1910), en: SALGUES, M.; SALAUN, S.; y E. RICCI (coords). *La escena española en la encrucijada. 1890.1910.* Madrid, Fundamentos, 2005.

GÓMEZ, Walter. *El teatro como medio de comunicación,* Tesis de licenciatura en Sociología. México, Universidad Iberoamericana, 1989.

GOTTLIEB, Marlene. Villaespesa en Latinoamérica. En: ANDÚJAR José y José Luis BRETONES (eds) *Villaespesa y las poéticas del modernismo*. Almería, Universidad de Almería/Fundación Unicaja/Ayuntamiento, 2004.

HAUSER, Arnold. *Introducción a la historia del arte*, Madrid, Guadarrama, 1975.

HEINICH, Nathalie. *La sociología del arte*. Buenos aires, Nueva Visión, 2010.

HOBSBAWM, Eric. *Naciones y nacionalismos desde 1780*, Crítica, Barcelona, 1998.

HOBSBAWM, Eric. Nacionalismo y nacionalidad en América Latina*,* en: SANDOVAL, Pablo (comp*) Repensando la subalternidad*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2010.

HOBSBAWM, Eric y Terence RANGER. *La invención de la tradición.* Barcelona, Crítica Grijalbo, 2002.

HOLGUÍN, Oswaldo. *Tiempos de infancia y bohemia: Ricardo Palma 1830-1860*, PUCP, Lima, 1994.

HOLGUÍN, Oswaldo. *Ricardo Palma, cronista bohemio: El prólogo al "Teatro" de Segura (1858)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.

HUNT, Shane. Guano y crecimiento en el Perú del siglo XIX. En: *HISLA*, IV. Lima, 1984.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

ÍSOLA, Alberto. *El teatro costumbrista Republicano del Perú como afirmación del proyecto de nación*. Tesis de licenciatura, PUCP, Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, Lima, 2012.

ITIER, César. *El teatro quechua en el Cusco*. Tomo I: Dramas y comedias de Nemesio Zúñiga Cazorla. IFEA-Centro Bartolomé de las Casas, Cusco, 1995.

El teatro quechua en el Cuzco, tomo II: Indigenismo, lengua y literatura en el Perú moderno. IFEA-Centro Bartolomé de Las Casas, Cusco, 2000.

KAPSOLI, Wilfredo. *Los movimientos campesinos en el Perú: 1879-1965*. Delva, Lima, 1977.

KLAREN, Peter. *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2004.

KRISTAL, Efraín. *Una visión urbana de los andes: génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú. 1848-1930*, Instituto de apoyo agrario, Lima, 1991.

KOTT Sandrine y Stéphane MICHONNEAU, *Dictionnaire des nations et de Nationalismes,* Hatier, París, 2006.

LAVALLÉ, Bernard. El fin de Atahualpa. En: *Francisco Pizarro: Biografía de una conquista*. Lima, IFEA, 2004.

LE GOFF, Jacques. *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1991.

LEDEZMA, Juan, *Los programas hispanoamericanistas de Rafael Altamira y su primera instancia en México, 1909-1910*, Tesis para obtener el grado de doctor en Estudios Latinoamericanos, Universidad Autónoma de Madrid, 2013.

LOAYZA, Alex. *La Segunda generación liberal. Transiciones hacia nuevas formas de participación política en la sociedad civil limeña, 1850-1857*. Tesis de magister en Historia. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005.

LOAYZA, Alex (ed.) *La independencia peruana como representación. Historiografía, conmemoración y escultura pública*. Lima, IEP, 2016.

LOZADA, Alejandro. *La literatura en la sociedad de América Latina: Perú y Rio de la Plata 1837-80*. Frankfurt, Vervuert, 1983.

MACERA, Pablo. Teatro peruano siglo XIX. En: *Fuentes de historia social americana*, 21, Lima, UNMSM-Seminario de Historia Rural Andina, 1991.

MAJLUF, Natalia. *Escultura y espacio público. Lima 1850-1879*. Documento de Trabajo 67. Lima, IEP, 1994.

MANRIQUE, Nelson. Clorinda Matto y el nacimiento del indigenismo literario. En: *Debate Agrario* 6. Lima, enero-julio, 1989.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Enciclopedia temática del Perú, 8, Sociedad, El Comercio, Lima, 2006.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Amauta, 1996 [1928].

MATICORENA, Miguel. *Nación e historicismo en Basadre.* Lima, Asociación de Docentes pensionistas UNMSM, 2003.

McEVOY, Carmen. *Manuel Pardo, pensamiento y proyecto político. Aproximación a un intento de modernización en el Perú, 1871-1878.* Tesis de Historia. Lima, PUCP, 1989.

La Utopía Republicana, Ideales y realidades en la formación de la cultura política peruana (1871-1919). Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.

Homo Politicus. Manuel Pardo, la política y sus dilemas 1871-1878. Lima, ONPE-PUCP-IRA-IEP, 2007.

MÉNDEZ, Cecilia. *Incas sí, indios no: Apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú*, IEP, Lima, 1997.

MEZA, Mario. *Caminos al progreso, mano de obra y política de viabilidad en el Perú: Ley de conscripción Vial: 1920-1930*. Tesis de licenciatura en historia. Lima, UNMSM, 1999.

MEZA, Mario y Víctor CONDORI. *Historia mínima de Arequipa. Desde los primeros pobladores hasta el presente,* IEP, Lima, 2018.

MIDDENDORF, Ernst. *Perú, I.* Traducción de Federico More. Lima, UNMSM, 1973.

MILLA BATRES. *Enciclopedia Biográfica e histórica del Perú. Siglos XIX y XX.* Lima, Milla Batres, 1994.

MILLONES, Iván. Inicios del culto oficial a un héroe patrio peruano: el mariscal Cáceres, héroe de la Guerra del Pacífico. En: *Historia de América*, 132, Instituto Panamericano de Historia, 2003.

Odio y venganza: Lima desde la posguerra con Chile hasta el tratado de 1929. En: ROSAS, Claudia (ed.), *El odio y el perdón en el Perú: siglos XVI al XXI*, Lima, PUCP. 2009.

MIRÓ QUESADA, Roberto. Los funerales de Atahualpa. En: *Pueblo Indio*, 1, 1985.

MORALES, Juan, La unidad continental: desde las concepciones Geopolíticas hasta los nuevos modelos alternativos de integración, *6° Congreso Latinoamericano de Ciencia Política*, Ecuador, 12-14 junio del 2012.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

MUÑOZ, Fanni. *Diversiones públicas en Lima 1890-1920. La experiencia de la modernidad.* Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2001.

MURILLO, José. *La formación de las almas.* Lima, Facultad de CCSS de la UNMSM, Unidad de Postgrado/Universidad Federal de Río de Janeiro, 2003.

ORREGO, Juan Luis. La República Oligárquica (1850-1950), en *Historia del Perú Lexus.* Madrid, Lexus, 2000.

ORTEGA, Luis: La política, las finanzas públicas y la construcción territorial en Chile 1830-1887, en *Revista Universum, 25*, Vol. 1, Universidad de Talca, 2010.

OTEMBERG, Pablo. Los centenarios de 1921 y 1924, desde Lima hacia el mundo: ciudad capital, experiencias compartidas y política regiona. En: LOAYZA, Alex (ed.) *La independencia peruana como representación. Historiografía, conmemoración y escultura pública*. Lima, IEP, 2016.

PALACIOS, G. (coord.) *La Nación y su historia. América Latina. Siglo XIX.* México, 2009.

PALMA, Ricardo. La bohemia de mi tiempo [1886]. En: *Tradiciones peruanas completas*. Madrid, Aguilar, 1964.

PATLAGEAN, Evelyn. *L'histoire de l'imaginaire" La Nouvelle histoire*, Retz, Paris, 1978.

PÉREZ, Carlos. *Liberalismo criollo. Ricardo Palma, ideología y política (1833-1919)*. Lima, Universidad Ricardo Palma, 2015.

PIEL, Jean. A propos d'un soulevement rural péruvien au début du XXeme siecle: Tocroyoc (1921). *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, XIV, París. Traducción de Andrés Huguet. Lima, PUCP, 1978 (mimeógrafo).

POOLE Deborah, *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de las imágenes.* Sur, Lima, 2000.

QUIJADA, Mónica. *¿Qué nación? dinámicas y dicotomías en el imaginario hispanoamericano* en *Inventando la nación*. En: ANNINO, Antonio y Francois-Xavier GUERRA (eds), *Inventando la nación, Iberoamérica, siglo XIX,* México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

QUIROZ, Alfonso. *Banqueros en conflicto. Estructura financiera y económica peruana*, 1884-1930, Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico, Lima, 1990.

QUIROZ, Francisco. *De la Patria a la Nación. Historiografía peruana desde Garcilaso hasta la era del guano*. Lima, Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2012.

QUIROZ. Rubén. *La Guerra del Pacífico en el teatro peruan*o. Lima, UAP, 2009.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

RADCLIFFE Sarah y Sallie WESTWOOD. *Rehaciendo la nación. Lugar, identidad y política en América Latina*, Quito, Abya-Yala, 1999.

RAMÍREZ, Hugo. *Formación y espectáculo. Fiesta y espectáculo en la ciudad de México* (1521-1563). Tesis doctoral en literatura hispánica. México, Colegio de México-Centro lingüístico y literario, 2007.

RAMÓN, Gabriel. *El neoperuano. Arqueología, Estilo Nacional y Paisaje Urbano en Lima, 1910-1940.* Lima, Municipalidad de Lima/Sequilao editores, 2014.

RENGIFO, Antonio. Semblanza del Mayor de caballería Teodomiro Gutiérrez Cuevas 'Rumi Maqui'. En Revista *Campesino*. Nº 7, Lima, 1977.

Exportación de lanas y movimientos campesinos en Puno 1895-1925. Tesis de licenciatura en Sociología, UNMSM, Lima, 1990.

Lanas y movimientos indígenas de Puno 1890-1930, Universidad Nacional del Altiplano, Puno, 2013.

RENGIFO, David. *La sociedad teatral durante la Guerra del Pacífico y la crisis de la Postguerra.* Tesis de Maestría. París, Universidad de Paris VII, 2012.

Teatro, Guerra y Nación: el impacto de la Guerra del Pacífico en la sociedad teatral limeña.1879-1888, en *Historia (s) Historia y Ciencias Sociales*, Volumen II. Lima, SHRA, fondo editorial de la UNMSM, 2013.

REYES, Luis. *El teatro en México en la época de Juárez,* UNAM, México, 1961.

RICCI, Eveline y Marie SALGUES (eds) *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid, Espiral Hispano Americana, 2005.

RICKETTS, Mónica. *El teatro en Lima y la construcción de la nación Republicana. 1820-1850*. Tesis de Licenciatura de Historia. Lima, PUCP, 1996.

RUBIO, Alberto. *Sebastián Lorente y la Educación en el Perú en el siglo XIX*. Madrid, Alamanda, 1990.

RUIZ, Francisco, *América en el teatro clásico español*. Pamplona, Universidad de Navarra, 1993.

RUIZ ZEVALLOS, Augusto. AFG: marco sociopolítico, fronteras teóricas y proyecto político, en *Histórica*, XXXV/1. Lima, PUCP, 2011.

SALGUES, Marie. *Teatro patriótico y nacionalismo en España 1859-1900*. Zaragoza, Prensa Universitaria, 2010.

SÁNCHEZ, Enrique. *La convergence Hispano-Americaniste de 1892*. These pour le grade de Docteur de l´université de Paris III, Paris, 2006.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

SÁNCHEZ, Juan María. *El imaginario vasco. Representaciones de una conciencia histórica, nacional y política en el escenario europeo, 1833-1876*, Ediciones Internacionales Universitarias, Barcelona, 1993.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. *La literatura peruana*, V. Asunción, Guarania, 1951.

La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú. III. 4° ed. Lima, Villanueva, 1975.

Aladino o vida y obra de José Santos Chocano. Universo, Lima, 1975.

SANDERS, Karen. *Nación y tradición. Cinco discursos en torno a la Nación peruana 1885-1930.* PUCP/FCE, Lima, 1997.

SHOHAT, Ella y R. STAM. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación.* Barcelona, Paidós, 2002.

SILVA SANTISTEBAN, Ricardo. *Antología del teatro peruano, siglo XIX*. Lima, PUCP, 2001.

Antología del teatro peruano, siglo XX. Lima, PUCP, 2002.

SOLODKOW, David. *La Conquista de América en el teatro del siglo de oro español*, Actas selectas del XVI Congreso Internacional, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015.

TAMAYO HERRERA, José. *Historia del indigenismo cusqueño, siglos XVI-XX*. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1980.

TAURO, Alberto. *Diccionario Enciclopédico del Perú*, Juan Mejía Baca, Lima, 1975.

Enciclopedia ilustrada del Perú. Síntesis del conocimiento integral del Perú, desde sus orígenes hasta la actualidad, Tomo II, Lima, PEISA, 1987.

Enciclopedia Ilustrada del Perú. Tomos 11 y 12. Lima, PEISA, 2001.

TAUZIN, Isabelle. La narrativa femenina en el Perú antes de la Guerra del Pacífico, en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 21, n°. 42, CELACP, Lima-Berkeley, 1995.

Los reglamentos de teatro en el Perú 1771-1898 en: *Actas del IV Coloquio sobre el teatro hispánico, hispanoamericano y mexicano*. Francia, Perpignan, 1998.

TORD, Enrique. *El indio en los ensayistas peruanos (1848-1948),* Editoriales Unidas, Lima, 1978.

UGARTE ELÉSPURU, Juan Manuel. *Lima y lo limeño*, Editorial Universitaria, Lima, 1966.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

UGARTE CHAMORRO, Guillermo. *Los Patriotas de Lima en la noche feliz: la primera comedia del Perú independiente.* Lima, Publicaciones del teatro universitario de San Marcos, 1960.

Centenario de autor teatral German Leguía Martinez. Serie IV, N° 21, estudios de teatro peruano, Lima, 1961.

El teatro en Arequipa en 1894 y 1895, Lima, UNMSM, estudios de teatro peruano, Serie IV.- Nº 60, 1969.

El teatro en Arequipa en 1897, Lima, UNMSM, estudios de teatro peruano, Serie IV.- Nº 71, 1969.

El teatro en la independencia, Lima, Colección Documental de la Independencia del Perú, XXV, Vol. 1, 1974, p. XIII

Ric*ardo Palma autor teatral*, Lima, UNMSM, estudios de teatro peruano, Serie IV.- Nº 74, 1975.

El epistolario en la obra de Don Ricardo Palma, en Estudios del teatro peruano, serie IV, N° 3. Lima, Teatro universitario de San Marcos, 1977.

El teatro en la independencia del Perú, En Separata "Bolívar" Nos.16-17. Sociedad Bolivariana del Perú, Lima, 1977.

El teatro y las grandes figuras de la historia Latinoamericana. Caracas, Centro Latinoamericano de Creaciones e investigación teatral-ateneo de Caracas-UNESCO-COMAC-INH, 1979.

El Perú y Chile a través del teatro, Lima, Teatro universitario de San Marcos, febrero de 1984.

Teatro en Arequipa en 1893, IV, n° 833, Estudios de teatro peruano, 1985.

El teatro en Arequipa hace un siglo, en Historia y Cultura 22, Lima, 1993.

VARILLAS, Alberto. *La literatura peruana del siglo XIX, periodificación y caracterización*. Lima, PUCP, 1992.

VALCÁRCEL, Luis, *Memorias*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1980.

VALDELOMAR, Abraham. *La Mariscala. Biografía novelada de Doña de Francisca Zubiaga de Gamarra* [Diario *El Tiempo*, 4 de setiembre de 1916].

VELÁSQUEZ, Marcel. La Cultura, en *Perú. La construcción nacional. 1830-1880, tomo II*, MAPFRE y Taurus, Madrid, 2014.

VERDI y CAMMARANO. *Alzira*. *Tragedia lírica en un prólogo y dos actos.* Madrid, Nahuel Cerrutti Carol Editor, 2006.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

VON BISCHOFFSHAUSEN, Gustavo. *Teatro popular en Lima. Sainetes, zarzuelas y revistas 1890-1945.* Estación La Cultura, Lima, 2018.

VOVELLE, Michel. *Ideologías y mentalidades*, Barcelona, Ariel, 1985.

Aproximación a la Historia de las Mentalidades Colectivas, Lima, UNMSM, 2003.

YON, Jean-Claude. ‘’Monter une pièce de théâtre au XIX siècle, un pari économique’’. En: MARSEILLE, Jacques y Patric EVENO. *Histoire des industries culturelles en France, XIX-XX siècle*. Paris, Actes du colloque en Sorbonne, 2001.

ZALDIVAR, Trinidad. “Diosa peregrina. La alegoría de la república y la crisis del gobierno de Manuel Mont”, en McEVOY Carmen y Anna María STUVEN (comps). *La república peregrina: hombres de armas y letras en la América del Sur”,1800-1884*, Lima, IEP-IFEA, 2007.

Piezas teatrales

ANÓNIMO. *Ollantay. Comedea trageca de Ollantay en título. Los rigor de un Padre y generocidad de un Rey* (sic). Cuzco, Edición bilingüe del Primer Festival del Libro Cuzqueño, 1958.

BLUME, F. y L. F. CISNEROS. *Ollanta, ópera en tres actos.* Lima, imprenta San Marti, 1921.

CALLE, Belisario. *Bolognesi o los Mártires de Arica*. Arequipa, 1884.

CORPANCHO, Nicolás. *Olaya o el Barquero del Virrey* (copia del manuscrito, nunca se imprimió, escrito en 1850 aproximadamente).

CONCHA, Manuel Santiago. *Los Patriotas de Lima en la noche feliz*. Lima, Librería de la calle del Palacio, 1821.

CONCHA, Manuel Santiago. *La Conquista del Perú o Muerte del Inca Atahualpa* (fotocopia del manuscrito), Lima, 1826.

CHABOD. *La Independencia Del Perú*, Alegoría. El Correo del Perú, Lima, 1876.

CHOCANO, José Santos. *Los Conquistadores.* Drama heroico en tres actos y en verso estrenado con aplauso en el Teatro Princesa la noche del 7 de abril de 1906”. Madrid, librería de Gregorio Pueyo, 1906.

DE LA PAZ Julio y CRONIQUEUR Juan (Mariátegui). *Las Tapadas*. Poema colonial en un acto y en cuatro cuadros en prosa y en verso, Lima, 1915, en: Serie III, N° 32, Servicio de publicaciones del teatro universitario de San Marcos, Lima, 1975.

FLORES-GALINDO, Federico. *La Mancha de Sangre o la conquista del Perú.* Drama histórico en cuatro actos y en verso, Lima Tipografía de El Lucero, 1905.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

FREYRE, Carolina. *María Bellido.* Drama histórico en cuatro actos y en verso. Impreso en 1878. Reedición de la Escuela Nacional de Arte Escénico, Lima, 1956.

GHISLANZONI, Antonio, *Atahualpa*. Drama lírico en 4 actos, imprenta La Patria, Lima, 1877.

GONZÁLES PRADA, Manuel. *Discurso en el Politeama*. Informática Brasa, Casa de la Literatura Peruana, Lima, [1888] 2010.

LEGUÍA, Germán. *El Manchay-puito: infierno aterrador*, leyenda dramática en tres actos, original y en verso, El lucero, Lima, 1908.

MATTO, Clorinda. *Hima-Sumac o el secreto de los incas*. Drama histórico en prosa y en verso. En: El Perú Ilustrado, Lima, 31 de marzo-23 de agosto de 1890.

PALMA Ricardo. *Rodil.* Drama en tres actos y un prólogo, escrito en prosa y en verso. Lima, Imprenta El Correo, 1851.

PERILLÁN BUXÓ, Eloy. *JOSÉ OLAYA Cuadro dramático en dos actos y en verso*. Lima, Imprenta Universo de Carlos Prince, 1878. (En un texto manuscrito el título es "El mártir Olaya").

SALAVERRY, Carlos. *El pueblo y el tirano*. Drama en cuatro actos y en verso, Lima, Tipografía Calero, 1862.

Abel o el pescador americano, drama en cuatro actos y un prólogo en prosa, Lima, Tipografía nacional de Manuel Corpancho, 1857.

Atahuallpa o La Conquista del Perú. Drama en 4 actos en verso. Impreso en El Callao, 1860.

VALDIVIA, Manuel. *Iris de Paz*, alegoría patriótica. Arequipa, imprenta de La revista del sur, 1886.

VERDI y CAMMARANO. *Alzira. Tragedia lírica en un prólogo y dos actos*. Madrid, Nahuel Cerrutti Carol Editor, 2006.

VILLAESPESA, Francisco. *El sol de Ayacucho, poema dramático en tres actos y en verso*. Nascimento, Santiago, Chile, 1925.

TRES ÉPOCAS PUESTAS EN ESCENA. Velada de arte, programa impreso en los talleres de Litografía e imprenta Teodoro Scheuch, Lima, 1924.

Textos contemporáneos o de época

GARCÍA CALDERÓN, Francisco. *Diccionario de la Legislación Peruana.* Lima, Imprenta del Estado, Tomo II, 1862

CHOCANO, José. *Alma América, poemas indo-españoles*. Librería de la viuda de C. Bouret, Paris, 1906.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

DELGADO, Luis. *El teatro peruano en la colonia y en la república,* en El Comercio. Lima, 18 de enero de 1935, p.87.

EGUIGUREN, L. *El Mártir pescador José Silverio Olaya y los pupilos del Real Felipe*. Lima, Torres Aguirre, 1947.

LAOS, Cipriano. Lima. *La ciudad de los Virreyes. El libro peruano 1928-1929*. Lima, Patronato del Touring Club Peruano, 1929.

LORENTE, Sebastián. *Historia del Perú, compendio para el uso de los colegios y de las personas ilustradas.* Lima, Aubert y Loisseau, 1866.

MONCLOA, Manuel. *Diccionario Teatral del Perú*. Lima, Badiola y Berrio, 1907.

Telón adentro. Lima, Imprenta de la escuela de ingenieros, 1891.

PALMA, Ricardo. *Poetas peruanos: Don Carlos A. Salaverry, autor dramático*. En Revista de Sud-América, I. Valparaíso, Anales de amigos de la Ilustración, Imprenta del Universo, 1861.

PALMA, Clemente. *El porvenir de las razas*. Tesis para optar el grado de bachiller. Lima, Facultad de letras y ciencias UNMSM, 1897.

PORTAL, Ismael. *Morir por la Patria. José Olaya*, Lima, Tipografía de El Tiempo, 1899.

SALOMÓN, Alberto. Memoria del Ministro de justicia, culto y beneficencia al congreso ordinario de 1920. Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1921.

SEGURA, Manuel. *Gonzalo Pizarro*, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, Lima, (1844) 2004.

VARGAS, Nemesio. *Historia del Perú Independiente*, T II. Lima, Imprenta La Abeja, 1906.

VALDELOMAR, Abraham. *La Mariscala. Biografía novelada de Doña de Francisca Zubiaga de Gamarra*, Lima, 1914.

Documentos oficiales

Boletín Municipal de Lima, Año XX, nº 978. 1921.

Boletín Municipal de Lima, N° 1080, 31 diciembre de 1924.

Memoria del Ministro de Justicia, culto, instrucción y beneficencia, doctor Alberto Salomón, al congreso ordinario de 1920. Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1920.

Memorias de la Municipalidad de Lima 1920, sección de espectáculos, Imprenta Torres Aguirre, 1921.

Proyecto de Reglamento de espectáculos de 1919. Archivo Histórico Municipal de Lima.

Reglamento de teatros de 1863, publicado en el diario oficial *El Peruano*, año 22, tomo 44, miércoles 20 de mayo de 1863.

Actas de Secciones del Consejo municipal de Lima de 1920 y 1924.

*Libro del Consejo Municipal de Teat*ro. Museo del teatro, espectáculos de 1920-1924, Lima, 1991.

Periódicos y revistas

El Comercio: 1850-1852,1858-1860, 1869-1879, 1884-1890, 1896, 1899, 1900-1902, 1910-1912, 1914-1925.

El Correo: 1852 y 1871.

El Mercurio Peruano: 1827-1828.

El Nacional: 1877,1888 y 1893.

El Deber (Arequipa), 1893 y 1924.

El Peruano: 1849, 1863 y 1879.

El Tiempo (1923-1924).

El Deber (Arequipa) ,12 diciembre de 1924.

El pueblo (Arequipa), 12 de diciembre de 1924.

El Perú Ilustrado, Revista Semanal ilustrada*: 1887, 1888 y 1890.*

Mundial, Revista Semanal ilustrada (1920-1925)

Variedades, Revista Semanal ilustrada (1919-1925).

El Ateneo, nº 18, diciembre de 1900.

La Crónica (1920-1924).

La Bolsa (Arequipa): 1884 y 1893.

La Opinión Nacional: 1877.

La Prensa (1900, 1917, 1919-1921).

La Reforma (Trujillo): 1921.

Archivos, Bibliotecas y Hemerotecas:

- *Archivo Histórico Municipal de Lima* (AHML). Sección Libros de Sección de actas de consejo (1920), y Sección Ramo espectáculos.
- *Archivo general de la Nación* (AGN). Ministerio de Hacienda, sección H.6, Número 1692 y 0897.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

- *Sala de Investigaciones de la Biblioteca Nacional*. Serie III, nº 2, piezas de autores peruanos, PB, 067028.
- *Hemeroteca* de la Biblioteca Nacional.
- *Biblioteca Central y Hemeroteca* de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica.
- Hemeroteca de la Pontificia Universidad Católica.
- Biblioteca de la Municipalidad de Lima.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Résumé

Cette thèse analyse le rôle du théâtre historique dans le processus de construction de la nation au Pérou entre la moitié du XIXe siècle et le début du XXe siècle. Elle propose l'étude des dynamiques du théâtre historique, de son développement dans la société péruvienne comme expression du développement de ce processus de construction nationale. La période étudiée est d'une complexité particulière pour le Pérou et décisive pour comprendre les difficultés de la construction de la nation et de l'identité nationale. La thèse privilégie Lima, la capitale, et souhaite démontrer que les drames historiques de cette période- représentés ou non- révélaient une image du passé – imaginaire ou non - qui exprimait les aspirations nationales ou les idéaux des classes moyennes ou des élites du pays. Il s'agissait pour la plupart de libéraux, secteur auquel appartenait la majorité des dramaturges et du public. La thèse souhaite démontrer aussi que le théâtre historique n'a pu pleinement se développer que dans les jointures d'enthousiasme nationaliste et dans un contexte d'optimisme à l'égard du présent et de l'avenir du pays que pouvaient avoir les élites péruviennes.

Des mots clefs : *le Pérou, le XIXe et XXe siècle, théâtre, nation, imaginaire, des classes moyennes.*

Abstract

This doctoral dissertation explores the role that historical theatre played in the process of nation-building in Peru between the mid-nineteenth and the early twentieth centuries. Local theatre's dynamics mirrored the development of nation-building in this country. The period under study is of particular complexity in Peruvian history, and it allows us to understand the difficulties arising between the construction of the nation and the development of a Peruvian national identity. This research focuses on Lima, Peru's capital city. It demonstrates that the historical dramas written in this period, even when not all of them were set on stage, sometimes conveyed a realistic image of the past whereas other times that representation was fictitious. These plays expressed the middle and/or upper classes' national aspirations and ideals. Most play writers and the audiences that attended the plays belonged to the middle and/or upper classes and considered themselves as liberals. This dissertation also argues that Peruvian historical theatre only evolved in circumstances in which the local elites were filled by nationalist enthusiasm and optimism about Peru's contemporary present and future.

Key words: Peru 19th and 20th centuries, theatre, nation, national imagining, middle classes.

UNIVERSITE BRETAGNE LOIRE

UNIVERSITÉ RENNES 2

UNIVERSITÉ RENNES 2

Unité de Recherche
Centre d'étude des langues et littératures anciennes et modernes (CELLAM)

Ecole Doctorale- Arts Lettres Langues

Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

Le théâtre historique et la construction de la nation

Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924

El teatro histórico y la construcción de la nación

Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924.





Thèse de Doctorat

Discipline : Espagnol

Volume 2 Résumé

Présentée par David RENGIFO

Directeur de thèse : Gérard Borras

Soutenue le 30 novembre 2018

Jury :

Véronique HEBRARD, professeure, Université de Lille (Rapporteur)
Catherine HEYMANN, Professeure, Université Paris Nanterre (Rapporteur)
Luc CAPDEVILA, Professeur, Université Rennes2 (Membre du Jury)
Gérard BORRAS, Professeur émérite, Université Rennes2 (Directeur de thèse)

UNIVERSITE BRETAGNE LOIRE

UNIVERSITÉ RENNES 2

UNIVERSITÉ RENNES 2

Unité de Recherche
Centre d'étude des langues et littératures anciennes et modernes (CELLAM)

Ecole Doctorale- Arts Lettres Langues

Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

Le théâtre historique et la construction de la nation

Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924

El teatro histórico y la construcción de la nación

Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924.





Thèse de Doctorat

Discipline : Espagnol

Volume 2 Résumé

Présentée par David RENGIFO

Directeur de thèse : Gérard Borras

Soutenue le 30 novembre 2018

Jury :

Véronique HEBRARD, professeure, Université de Lille (Rapporteur)

Catherine HEYMANN, Professeure, Université Paris Nanterre (Rapporteur)

Luc CAPDEVILA, Professeur, Université Rennes2 (Membre du Jury)

Gérard BORRAS, Professeur émérite, Université Rennes2 (Directeur de thèse)

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Le théâtre historique et la construction de la Nation
Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924

De nombreuses études sur l'Amérique latine ont montré comment divers éléments culturels - historiographie, littérature, manuels scolaires, musées, éducation, symboles et discours civiques - ont joué un rôle important dans la construction, l'invention et/ou la réinvention de la nation et du nationalisme, tout en cherchant à générer un esprit civique parmi la fraction limitée des citoyens du monde urbain.

Nous considérons que les représentations théâtrales font aussi partie de cette symbologie. Mais la recherche historique, au moins en ce qui concerne le Pérou, ne lui a pas consacré l'attention qu'elle mérite. Le théâtre, spectacle destiné à un public, peut être considéré comme un outil permettant d'observer la construction de la sensibilité collective, de l'imaginaire, des visions du monde et des codes idéologiques des groupes sociaux. Le théâtre peut fonctionner aussi comme un indicateur de la perception de la communauté sur le passé, le présent et l'avenir du pays. Sur cette base, nous pouvons voir que le théâtre et en particulier le théâtre historique, compris comme celui qui contient des pièces inspirées du passé d'un pays, peut illustrer l'imaginaire d'une communauté sur son passé et les processus identitaires de construction de la nation.[1]

Sur la base de cette problématique, cette recherche vise à étudier le rôle du théâtre historique dans la construction de la Nation péruvienne. Dans quelle mesure le théâtre historique a-t-il joué un rôle dans l'édification de la nation au Pérou, et comment ce processus s'exprime à travers la dynamique du théâtre historique entre les années 1840 et 1920 ?

Sur la base de ce problème général, nous pouvons énoncer des problèmes spécifiques : comment le passé est-il incorporé dans le théâtre historique, comment les représentations théâtrales du théâtre historique ont-elles été perçues par la collectivité ?

Comment ces œuvres reflètent-elles les débats sur l'idée de nation et les positions idéologiques dans diverses situations? Comment les contextes et les structures mentales conditionnent-ils la production, l'exécution et la réception d'une œuvre? Quelles sont les

[1] HOBSBAWM y RANGER. *La invención de la tradición*. Barcelona, Crítica Grijalbo, 2002.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

caractéristiques du théâtre historique et comment est-il lié au pouvoir? Notre proposition soutient que le théâtre historique est un indicateur des aspirations nationales et de l'identité historique de l'élite des gens plus cultivés de Lima. Ce type de théâtre aurait joué un rôle important dans l'élaboration de l'identité historique, dans le cadre du processus de construction de la nation, au sein de la population urbaine des classes supérieures et moyennes consommatrice de théâtre. Cependant, nous croyons aussi que son influence était oscillante, et non linéaire, en raison des contextes de production et de réception de ses œuvres. Ainsi, le théâtre historique a eu des moments d'épanouissement, de boom et de soutien de l'État, dans des moments d'optimisme face à l'avenir dans trois périodes : l'ère de Ramón Castilla dans le contexte du boom du guanero, le début de la guerre du Pacifique, et les premières années de l'Oncenio de Leguía.

Le cadre temporel de notre étude correspond à ce que Burucua et Campagne appellent la formation du système idéologico-symbolique des nations sud-américaines, qui culmine dans la deuxième décennie du XXe[2] siècle. Au Pérou, elle a commencé avec l'arrivée au pouvoir de Ramón Castilla, le début de la modernisation et de la construction de l'État-nation, et un nouveau départ dans l'Oncenio de Leguía. Dans le même temps, elle a commencé dans la seconde moitié du XIXe siècle parce qu'un projet de modernisation culturelle a émergé de l'État, mais aussi porté par des intellectuels, ce qui a permis le début du théâtre historique. Le calendrier final a été choisi parce qu'au début de l'Oncenio, un moment qualitativement différent de consolidation de l'État-nation a eu lieu. Pour cette raison, l'analyse culmine en 1924, l'année du Centenaire de la Bataille d'Ayacucho, et l'apothéose du régime de Leguia, quand deux pièces ont été mises en scène qui, selon nous, ont fermé un cycle complet de théâtre historique, avec la présentation "El Sol de Ayacucho", qui est une pièce nationaliste et américaniste*, et Trois époques dans l'histoire du Pérou, une pièce à laquelle* l'aristocratie de Lima a participé, représentant l'imaginaire historique des élites. Jusqu'à ces années-là, le théâtre était la principale activité culturelle et de loisirs de la ville, avant qu'il tombe sous le poids du cinéma.

La recherche tente d'avoir une approche multidisciplinaire, en prenant des catégories de la sociologie, de l'anthropologie, de l'histoire et de la littérature, en utilisant le théâtre historique comme outil pour comprendre les ruptures et les continuités de l'imaginaire

[2] BURUCÚA, José y CAMPAGNE, Fabián. "Mitos y simbologías nacionales en los países del cono sur", en ANNINO y F.-XAVIER GUERRA. *Inventando la nación*, Fondo de Cultura económica, México, p. 436.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

des élites liméniennes. En plus, la méthodologie de recherche utilise l'approche quantitative, pour connaître le nombre de mises en scène des pièces de théâtre, les années de répétition des représentations, l'index thématique des pièces de théâtre, et les prix des billets ; pour voir les tendances et les coupes du théâtre historique, pendant 66 ans. Cependant, l'approche qualitative s'applique avant tout à l'analyse des sources documentaires : mémoires, pièces de théâtre nationales, commentaires de la presse de cette époque et leur permanence dans le panneau d'affichage.

Par rapport au travail heuristique, toutes les pièces historiques sont compilées et les plus représentatives sont analysées en termes de représentation du passé, de controverse et d'impact sur le public. Celles dont il n'y a pas de textes sont également reconstitués à travers les commentaires de la presse. De même, la production et la mise en scène des œuvres respectives sont contextualisées, en voyant comment les contextes conditionnent leur production et leur réception. Mais nous nous intéressons à des cas spécifiques, pour étudier leur impact sur la communauté, en tant que "micro-histoire" des principales mises en scène du théâtre historique. Nous utilisons des études de cas, mais nous dépassons les limites de leur utilisation en établissant des tendances collectives par rapport au discours historique, à l'identité nationale et à l'imaginaire des élites cultivées.

Bien que je fasse référence à des villes intérieures comme Cusco, Arequipa et Trujillo, la recherche est essentiellement sur Lima, puisque la capitale centralisait la vie culturelle du pays, puisque c'était le lieu où se déroulait la plus grande activité théâtrale, étant une ville qui en quelque sorte " représentait " le Pérou. Un autre problème, c´est que puisque les sources elles-mêmes ont été rares pour Lima, elles ont été presque inexistantes pour les villes de l'intérieur, puisqu'à Lima l'offre et la critique du théâtre ont été offertes dans la presse, qui est la principale source pour l'étude du théâtre de Lima au XIXe siècle.

Ainsi, la thèse étudie la mémoire du théâtre historique représenté à Lima, dans les théâtres officiels. Il est nécessaire de préciser que les espaces théâtraux spécifiques des classes moyennes-inférieures et populaires, le théâtre ouvrier et scolaire et les fonctions privées n'entrent pas dans le cadre de cette étude.

Nous pensons que cette recherche est nécessaire, car bien que ces dernières années les études de l'histoire culturelle aient augmenté au Pérou, il y a encore peu de gens qui prennent le théâtre comme source historique. Elle se justifie aussi par le manque d'études,

du théâtre, qui utilisent le type historique pour comprendre la formation de la nation. Par conséquent, ce travail tente d'apporter une contribution historiographique qui espère également encourager la recherche future.

Mon intention n'est pas de faire la chronique du théâtre historique de Lima, ni une analyse littéraire, sémiotique ou esthétique ; seulement une approche du point de vue de l'histoire sociale, une manière de comprendre les ruptures et les continuités de la société péruvienne et de ses imaginaires, sous un angle apparemment trivial comme le théâtre, dans un cadre temporel essentiel où la formation du système idéologique-symbolique de la nation péruvienne s'exprime.

Les sources sont primaires : des journaux, des magazines, des documents d'archives officiels, des pièces de théâtre et des textes d'époque. L'une des principales limites de mon travail est la source. En Amérique latine et en Europe, il existe des monographies de l'époque, des encyclopédies, des biographies, des documents dans les archives des théâtres avec des chiffres, des statistiques sur les taxes et les représentations, etc. Presque rien de tout cela n'existe pour Lima, donc les données utilisées pour les chroniques théâtrales - informations sur le public, le succès ou l'échec d'une représentation et même le thème des pièces - ont été obtenues de la presse de l'époque et les peu de textes imprimés des pièces de théâtre qui existent. On sait que cela peut créer la subjectivité et devrait être complété par d'autres types de sources, dans une mission telle que celle de nos collègues d'autres latitudes, mais, on le souligne, ces sources sont presque inexistantes dans le cas péruvien. Il est également vrai que toutes les représentations n'ont pas été annoncées dans les journaux, en raison de leur coût, et qu'il n'y avait peut-être pas de ressources pour faire de la publicité pour les œuvres nationales.

Cependant, l'analyse du phénomène du théâtre historique à Lima a été une tâche complexe. Nous proposons un ordre chronologique, mais aussi un cadre analytique pour expliquer le phénomène du théâtre historique dans le processus de construction de la nation au Pérou, en relation avec l'univers culturel, socio-économique et politique dans lequel il a été inscrit. Pour cette raison, la thèse a été divisée en quatre parties, les trois dernières correspondant aux périodes mentionnées précédemment.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

PREMIERE PARTIE

LE THÉÂTRE COMME SOURCE HISTORIQUE

Cette première partie est théorique et analyse le théâtre comme source utile dans la reconstruction du processus historique des sociétés, surtout dans celles du XIXe siècle et du début du XXe siècle. L'objectif est de comprendre le processus du phénomène théâtral historique au Pérou.

Chapitre 1. Théâtre : art, superstructure et imagination

Basé sur différents cadres conceptuels, le théâtre de notre recherche se caractérise comme suit : " Toute représentation d'un texte écrit, création d'un auteur qui contient une petite histoire, parlée ou non, qui est faite devant une communauté ". Ses caractéristiques sont:

- Il y a plusieurs formes de représentation, lyrique ou gestuelle, mais sans dialogue, la musique ou les acteurs doivent expliquer l'intrigue ou la rendre compréhensible. C'est pourquoi l'opéra, l'opérette, les zarzuelas, les magazines, etc font partie du théâtre.

- Le texte théâtral ne peut pas être long, contrairement au roman, sinon il ne pourrait pas être joué et le spectacle durerait des heures.

- Pour qu'un spectacle théâtral existe, le texte doit nécessairement être représenté devant un collectif.

- Le théâtre est un spectacle "vivant" où la sensation de fantaisie se dilue car le public est devant la représentation directe du texte.

Ayant établi le concept et les caractéristiques du théâtre en tant qu'événement artistique, approfondissons ses caractéristiques, en analysant ses liens avec la société. Il s'agit de voir les liens avec la structure et la superstructure[3]. Et si la relation entre le théâtre et la

[3] La superstructure d'une société est construite sur la structure économique et sociale, et est formée par l'État, les institutions juridiques et l'idéologie formée par tous les produits culturels (philosophie, art, idées). Le théâtre fait partie de la superstructure. Et c'est la classe dirigeante ou l'alliance de classes qui contrôle l'État qui génère l'idéologie, la culture dominante d'une société, qui peut incorporer des éléments qui étaient autrefois la chasse gardée des groupes populaires.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

société est évidente, il faut analyser ces liens pour comprendre l'importance du théâtre en tant que source historique. On commence par signaler que l'art exprime l'identité d'un collectif ou d'une partie de celui-ci, même s'il s'agit d'une création individuelle, en plus commme a signalé García Canclini l´arte peut être considéré comme un lieu de recherche sur les relations entre la singularité des représentations et leur dépendance à la structure économique.[4]

D'autre part, il est important de souligner que la société influence l'art, mais l'art n'est pas un reflet passif de la société, puisque dans la dynamique de l'interaction entre eux; les croyances, les passions et les craintes de la société ou d'un groupe de la société sont créées et transmises ; par conséquent, l'étude des expressions artistiques va au-delà du phénomène strictement artistique, tel qu'on les conçoit dans leur contexte social, politique et idéologique. Ainsi, les manifestations artistiques sont des véhicules qui transmettent des contenus idéologiques et des mentalités, qui s'expriment à la fois au niveau des sujets concrets dans lesquels elles se matérialisent en action, et dans les produits culturels, comme le théâtre.

Il faut garder à l'esprit qu'à l'époque étudiée, dans des villes comme Lima, où les médias étaient encore primaires, le théâtre était l'axe culturel par excellence, et son importance en tant que source historique ne peut pas être sous-estimée, puisqu'il s'agissait d'un espace de transmission de contenus idéologiques qui pouvait nourrir les sentiments patriotiques, nationalistes et identitaires. Ainsi, le théâtre était au XIXe siècle et au début du XXe siècle, sans grands moyens de persuasion de masse, fondamental pour générer un consensus collectif. Il faut garder à l'esprit que dans la dynamique théâtre-société, des imaginaires et/ou des sensibilités collectives se créent et se transmettent : le théâtre doit être vu comme une usine de réalités, voir même d'une nature subjective comme celle de l'imaginaire.

Une fois défini le lien entre le théâtre et les autres éléments structurels et super structurels essentiels de la société, il est nécessaire de conceptualiser l'imaginaire, terme essentiel de notre travail.

[4] GARCÍA, Nestor. *La producción simbólica. Teoría y método de la sociología del arte*, Siglo XXI, México, 1988, p, 53,

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

L'imaginaire est l'un des concepts les plus utilisés, les plus ambigus et les moins bien définis. Je considère qu'il s'agit de représentations collectives subjectives de la réalité, d'images mentales ou de symboles produits par une société, un groupe ou une collectivité, à partir de héritages de nos ancêtres ; de créations et transferts conscients et/ou inconscients, avec une relation variable avec la réalité, pas nécessairement d'opposition. Les imaginaires sont produits des subjectivités que sur la réalité les individus se font.

Dans mon travail, je me suis intéressé à l'imaginaire historique, à l'ensemble des images mentales que les hommes font du passé de la nation, qu'elles soient ou non en accord avec la réalité historique, que ce passé soit immédiat ou lointain. L'imaginaire historique est lié à l'identité d'un collectif qui s'identifie aux images mentales, établissant un sentiment d'appartenance. Par conséquent, l'identité nationale, qui fait à son tour partie de l'identité historique, forme l´imaginaire d'une nation. L'imaginaire historique a émergé dans les républiques américaines à partir du moment où les élites ont commencé le processus de construction de l'État-nation. Cela exige la création et la reconfiguration du passé, et avec elle la nécessité de générer des mythes fondateurs, un passé historique commun.

Dans ce travail, je comprends la nation et le nationalisme comme des artefacts culturels inventés par les élites, mais qui doivent avoir le consensus de la population ; des artefacts qui doivent être compris non pas parce qu'ils sont faux ou authentiques, mais pourquoi et comment ils ont été imaginés. La nation est le résultat de processus historiques qui combinent des changements matériels et mentaux : la construction d'un sentiment d'appartenance à une communauté, unis par un passé commun (réel ou imaginaire), par la tradition, la culture et l'espoir de construire un avenir commun.

Le théâtre historique doit également être défini dans le cadre de ce processus. Il n'y a pas de définition de la science historique, au meilleur de ma connaissance, mais il y a des définitions faites par des écrivains, des dramaturges et des intellectuels de l'art. En synthèse, le théâtre historique est une pièce inspirée du passé, bien qu'il ne s'agisse pas d'événements historiques, mais de personnages et de lieux historiques. Pour préciser ses caractéristiques:

- Le thème est développé dans le passé d'un pays, vécu ou non par l'auteur. Cependant, lorsqu'il s'agit d'un passé relativement récent, l'événement raconté doit nécessairement être un événement historique d'importance cruciale, comme la

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Guerre du Pacifique ou le combat du 2 mai ; et au moins un à deux ans avant le moment de sa représentation. De plus, dans ce cas, la plupart des personnages doivent être historiques.

- Bien que l'œuvre doive être décorée ou inspirée par le passé, cela ne signifie pas nécessairement que l'œuvre corresponde à la réalité historique, mais au moins un ou deux personnages doivent être historiques, de même que les lieux où l'œuvre se déroule.

- Je considère également dans le théâtre historique toute œuvre cataloguée comme "historique" par ses contemporains, même si elle n'est pas en conformité avec les points précédents.

Ce type de théâtre, je crois, a permis de forger, d'inventer ou de retravailler l'image d'une communauté nationale par les élites intellectuelles et la grande majorité des dramaturges appartenaient à ce groupe.

Chapitre 2. Approche méthodologique du théâtre comme source d'inspiration pour les XIXe et XXe siècles.

Pour utiliser le théâtre comme source historique, deux éléments sont nécessaires : voir le théâtre au-delà de sa fonction de divertissement et, en tant qu'historien, abandonner les évaluations esthétiques du texte. C'est-à-dire, voir le théâtre comme un espace où se construisent les imaginaires, où s'expriment les sensibilités d'une collectivité ; un lieu privilégié pour la transmission de contenus idéologiques. La charge émotionnelle d'une pièce de théâtre, élément important est facile à partager par la communauté. Dans le théâtre historique, le temps de la pièce jouée et le temps du spectateur se diluent, si l'interconnexion entre la pièce et le public est réalisée.

En ce qui concerne l'analyse du texte, l'historien doit éviter toute subjectivité, "en oubliant sa culture académique qui oriente inconsciemment ses préférences", en l'utilisant comme un outil de reconstruction de l'histoire sociale[5]. Ce qui devrait nous intéresser dans un

[5] CHARLES, Christophe. *Théâtres en capitales, naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*. Éditions Albin Michel, Paris, 2008, Paris, p.10. BASADRE, Jorge. *Historia de la República del Perú, 1822-1933*, T XI, Orbis-El Comercio, Lima, 2005 [1939].

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

texte théâtral, c'est l'analyse des discours, des catégories, ainsi que des imaginaires construits à partir de celles-ci ; et dans le théâtre historique, la manière d'imaginer ou de représenter le passé. Pour cela, il faut placer leur écriture et leur représentation dans le contexte dans lequel elles sont produites et représentées, puisque ces contextes conditionnent la production et la représentation.

Il faut remarquer que chaque œuvre a un message d'intention consciente ou inconsciente de la part de l'auteur. Je crois qu'il n'y a pas de travail sans contenu idéologique ou apolitique[6]. Même le choix du thème est idéologique, parce que l'auteur, partie inhérente de la société, n'existe jamais seul, il fait partie d'un réseau de relations sociales qui sont aussi politiques, des relations que le dramaturge exprimera dans son travail, comme il les interprète dans sa propre situation et à son époque. En ce qui concerne notre travail, les dramaturges, qui font partie de l'élite intellectuelle, ont cherché à interpréter le passé pour proposer consciemment ou inconsciemment leur image en tant que nation.

Cependant, la mesure de la compréhension de la parole par le public est une tâche complexe. Le seul outil dont je dispose est le journal de presse, souvent anonyme. Seulement à travers la plume de ces personnages de classes moyennes cultivées on peut mesurer la compréhension et l'influence du discours de l'œuvre. A ces fins, le secteur social et politique auquel appartient l'auteur de l'œuvre et les médias de presse sont importants. Et bien qu'il y ait un risque de généralisations, cela ne peut être réalisé par d'autres moyens, puisqu'il n'y a pas d'autres sources, du moins pour notre époque.

Pour ce qui concerne la façon de mesurer le degré d'influence d'une œuvre sur la communauté, c'est également compliqué. Dans mon travail, je mesure l'acceptation des élites, des secteurs moyens et populaires au discours des œuvres, à travers leur présence aux spectacles et les commentaires de la presse. On peut, dans certains cas, mesurer le degré d'exposition du public à l'œuvre à travers le nombre de représentations, en fonction de variables : si les salles étaient pleines, et l'espace que la presse a prêté à ces représentations.

Pour ce que je sais, le profil social du public, cela ne peut être obtenu que par les prix cités dans les journaux, ce qui souvent ne s'est pas produit, par les commentaires des chroniqueurs du spectacle, qui appellent la composition sociale du public " select ", "

[6] GALLO Luis. *El teatro y la política*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, p6.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

haute société ", " familles les plus connues ", ou encore high life en anglicisme; et par le type de travail, puisque certains étaient des symboles de statut pour les classes supérieures, et les classes moyennes qui voulaient imiter les classes supérieures.

Mesurer le degré d'acceptation et de succès d'une œuvre implique de comparer le temps d'une œuvre sur des panneaux publicitaires, ainsi que les commentaires des chroniqueurs théâtraux, dont l'opinion, bien que subjective, reflète celle du public. Nous sommes conscients de la subjectivité, car les chroniqueurs ne représentent pas tout le public, mais il n'y a pas d'autre moyen de mesurer cette opinion et de voir également l'impact des pièces de théâtre sur le collectif.

Chapitre 3. Le théâtre comme source historique au Pérou

Ce chapitre propose une approche bibliographique du thème du théâtre au Pérou, en tant que source historique. Dans mon pays, les manifestations artistiques n'ont pas été prises en compte proportionnellement à leur importance pour expliquer une époque. Malgré une certaine augmentation de la recherche sur le théâtre péruvien, il s'agit d'un domaine encore trop peu exploré par les chercheurs en sciences sociales ou les historiens, surtout dans la période 1850-1924. Et sur le théâtre spécifiquement historique, il n'y a pas d'études spécifiques, seulement des œuvres tangentielles.

Au Pérou, le premier historien à souligner l'importance du théâtre comme source de reconstruction de l'histoire sociale du Pérou au XIXe et au début du XXe siècle a été Jorge Basadre, dans les volumes VI, VII et IX de son *Historia de la República*. Bien que son travail soit surtout descriptif, il est précieux parce qu'il fournit des critères d'orientation et une base pour les recherches futures. Cependant, Basadre n'a pas clairement indiqué comment utiliser le théâtre comme source historique. Pablo Macera a été le premier à donner des orientations théoriques, en 1991, dans la revue *Fuentes de la Historia Social Americana*, où il a souligné que "l'étude du théâtre est un bon début pour restaurer historiquement l'évolution des mentalités au Pérou" ; Macera mentionne l'utilité des statistiques comme indicateurs sociaux, la fonction politique de contrôle social que le théâtre remplissait, et qu'il était "politiquement indispensable comme partie d'une

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

ingénierie mentale pour les contrôles sociaux"[7].. Basadre a souligné que les secteurs intellectuels expriment des tendances, des modes et des ferments sociaux, un aspect que nous prenons en compte dans notre travail. Macera donne une image précise de l'influence sociale du théâtre dans le secteur public et accorde de l'attention au rôle de l'État et des secteurs qui le dominent. J'ai considéré ces lignes directrices pour mon travail comme des théories très utiles dans la mesure du possible.

A partir des années 1990, des thèses d'histoire ou de recherche ont émergé d'autres sciences, mais dans une perspective historique du théâtre. Je n'insisterai que sur celles qui sont essentielles pour mon travail.

En 1994, Ricardo Cantuarias a publié la première thèse sur l'histoire (diplôme, PUCP) sur le théâtre, *L'art dramatique à Lima, de la colonie à la république, 1800-1830*. En 1996, dans la revue *Apuntes*, Jesús Cosamalón publia une brève étude sur le théâtre à la jonction de l'indépendance, La "Unión de todos" : Teatro y discurso político en la independencia, Lima 1820 -1821. Il tente ici de suivre la discussion politique produite pendant les jours de l'indépendance du Pérou, à travers le théâtre, qui, au-delà de la fonction artistique, reflète les tensions et les préoccupations que la société péruvienne vit dans un contexte de révolution politique. En 1996, Monica Ricketts publie sa thèse de licence (PUCP) *Le théâtre à Lima et la construction de la nation républicaine, 1820-1850,* qui montre comment, au cours des trente premières années de la République, le théâtre a joué un rôle social et politique, au-delà de sa fonction de distraction ; remplissant ainsi le rôle de plate-forme politique où les seigneurs de la guerre cherchaient à obtenir l'approbation du public avant les masses. Les différents groupes sociaux, l'élite et les plébiscités, tant à l'intérieur du théâtre qu'à travers les pièces elles-mêmes, ont soulevé la question de ce que devrait être la jeune république. Le travail est utile pour voir le contexte du processus d'édification de la nation à travers le théâtre, bien qu'à partir d'une autre approche et d'un autre calendrier.

En 1995, César Itier a publié le volume I de *El teatro quechua en Cusco*. L'auteur analyse le phénomène du théâtre quechua et étudie en profondeur l'œuvre du plus prolifique des dramaturges de Cusco, Nemesio Zúñiga, en traduisant trois de ses œuvres en espagnol et en les analysant en relation avec le contexte politique, social, idéologique et linguistique

[7] MACERA, Pablo. "Teatro peruano siglo XIX". En: *Fuentes de historia social americana*, 21, Lima, UNMSM-Seminario de Historia Rural Andina, 1991. Ce que Macera a souligné ne peut s'appliquer qu'à la première moitié du XIXe siècle.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

de son époque. Il décrit l'évolution du théâtre quechua de 1900 à 1930, théâtre d'affirmation des projets culturels et politiques de Cusco, qui a capté le débat régional sur la scène, cherchant à faire prendre conscience du rôle à jouer face à l'idéal du progrès et à établir la relation entre la langue quechua et le nationalisme.

Plus tard, il a publié le volume II : Théâtre Quechua dans le volume II de Cusco. *Indigénisme, langue et littérature au Pérou moderne*. IFEA-CBC, Lima-Cuzco, 2000. Dans ce deuxième volume, Itier quitte le contexte de Cusco et souligne le développement de la dramaturgie quechua à travers les pièces et les tournées des compagnies dramatiques de Cusco à Lima et dans les pays d'Amérique du Sud, transformant le théâtre quechua en un phénomène international, jusqu'à son déclin en 1922 et sa disparition en 1960. Ce texte nous permettra également de voir dans quelle mesure ce théâtre a influencé la représentation de pièces historiques à Lima.

Fanny Muñoz, dans *Public Entertainments a Lima 1890-1920, l'expérience de la modernité*, Réseau pour le développement des sciences sociales au Pérou Lima, 2001, analyse les divertissements urbains comme des espaces où le projet de modernisation a lutté avec les coutumes traditionnelles, essayant de les bannir parce qu'elles étaient considérées comme barbares ; et de promouvoir d'autres qui représentaient les nouvelles valeurs, goûts et coutumes de l'idéal bourgeois. L'un des nombreux amusements vus est le théâtre, centré sur sa fonction éducative, car il souligne que la fonction politique d'endoctrinement des citoyens de la république a été négligée à la fin du XIXe siècle lorsque les partis politiques, les syndicats, les associations, les journaux et les magazines sont apparus.

En 2003, Ricardo Cantuarias a présenté sa thèse de maîtrise (PUCP) "Teatro y Sociedad". Lima 1840-1930. Cette thèse est importante en raison de la grande quantité de supports et de sources sur l'activité théâtrale de la période étudiée.

En 2005, David Rengifo a écrit sa thèse pour son diplôme (UNMSM), Le pouvoir et la fonction idéologique du théâtre pendant la Leguiismo : la renaissance de l'opéra Ollanta', Lima 1920. M.Rengifo étudie la relation entre le grand succès de la réouverture de l'opéra et la politique du Président Leguía. Pour ce faire, il reconstitue l'histoire de cet opéra, de ses origines à sa renaissance. Cette thèse sera publiée en 2014 par le Séminaire d'histoire rurale andine, de l'UNMSM, sous le titre "El Reestreno de la Ópera Ollanta". Lima : 1920 : Culture, nation et société au début de l'Oncenium. Bien que dans la présente thèse je

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

reprends certains des points discutés à propos de cet opéra, ici je développe dans mon analyse les liens entre les auteurs et le gouvernement, les représentations, le discours Leguiista et son contexte.

La Guerra del Pacífico en el Teatro, de Rubén Quiroz (2009, UAP), C`est un texte qui compile et analyse quatre ouvrages presque inconnus sur la guerre, ce qui est une contribution importante, en soulignant que ceux-ci offrent des indicateurs des processus initiaux des reformulations de la nationalité péruvienne ; il établit également un corpus de toutes les œuvres qu'il a trouvées, et dont le thème est la guerre précitée, établissant une classification entre les triomphalistes et les pessimistes. Cependant, l'auteur, en général, ne touche pas le théâtre historique lui-même, ni ses liens avec la situation de guerre. En 2012, M. David Rengifo a soutenu sa thèse de maîtrise (Université Paris VII Diderot) La société théâtrale de Lima pendant la Guerre du Pacifique et le début de la crise de l'après-guerre (1879-1888). Il y étudie l'impact de la guerre sur la société théâtrale de Lima, puisqu'elle a stimulé le répertoire national, même si la tendance n'était pas linéaire mais oscillante ; parce que l'enthousiasme initial a permis l'ouverture du marché théâtral national dans ses divers genres ; surtout, dans les drames patriotiques, de se briser et de diminuer plus tard face aux défaites. La perception que les citoyens ont de la guerre est abordée par le théâtre. L'étude de Rengifo s'inscrit dans notre cadre temporel, mais n'analyse aucun travail historique, puisqu'elle se concentre avant tout sur ce qu'il appelle le "théâtre de guerre patriotique", ces œuvres qui traitent, dans le contexte du conflit, de la guerre elle-même ; cependant, il mentionne les œuvres historiques dans l'analyse quantitative, mais sans les approfondir, ce qui est fait dans la présente thèse.

Odalis Valladares, en 2012, a présenté sa thèse de licence (UNMSM) sur les immigrants chinois à Lima. "Théâtre, identité et insertion sociale", 1870-1930. L'auteur étudie l'évolution du théâtre de la communauté chinoise de la fin du XIXe siècle jusqu'à la fin de l´Oncenium. Selon l'auteur, ce théâtre chinois, qui a été rejeté par les élites et l'opinion publique de Lima, puis il a été accepté comme un spectacle culte.

Bien que je favorise des historiens ou des chercheurs liés, il faut souligner le travail de deux personnes liées professionnellement au théâtre.

Guillermo Ugarte Chamorro, récemment décédé, a écrit de nombreux articles sur le théâtre républicain en province et à Lima, descriptifs mais très utiles pour l'érudition et l'information pour la présente thèse. Rafael Hernández, le premier érudit et connaisseur

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

du théâtre ouvrier, sans être historien, a écrit d'excellents articles avec une bonne analyse historique du théâtre ouvrier de Vitarte qui est apparu dans"El Diario de Marka" en 1985. Il a également écrit sur le théâtre chinois.

Dans le domaine des sciences de la communication, le journaliste Ernesto Toledo a publié "El Cóndor Pasa : Mandato y Obediencia", Editorial San Marcos, 2011. Enfin, je fais mention de la Thèse de Licence en Communication (PUCP) de l'acteur et metteur en scène Alberto Ísola, à partir de 2012, Le Théâtre Costumbrista républicain du Pérou, comme affirmation du projet de la nation.

DEUXIEME PARTIE
LE THÉÂTRE HISTORIQUE DE LA PÉRIODE DU GUANO À LA GUERRE DU PACIFIQUE

Dans cette deuxième partie de la thèse, je traite de l'essor du théâtre historique depuis sa phase initiale. Je propose que ce processus était lié à la construction de l'État-nation au Pérou, dans lequel la République péruvienne se consolide en raison de la stabilité politique et de la prospérité économique dérivée du commerce du guano. Je crois que cet éclatement initial du théâtre historique était lié au besoin (conscient ou non) des élites de construire un discours historique pour générer une identité nationale dans une atmosphère de stabilité et d'optimisme. Les dramaturges étaient des représentants indirects de ces élites, et leurs discours ont oscillé entre les positions libérales et conservatrices, de même que les opinions exprimées dans la presse.

Après le boom du guano, avec le pays déjà plongé dans la crise économique, le théâtre historique a décliné, mais sans disparaître, avec des représentations sporadiques ; cependant, au début de la Guerre du Pacifique, les drames historiques ont eu leur moment de plus grand boom, bien que fugace et conjoncturel, produit de l'enthousiasme patriotique des premiers mois de 1879. Ces hauts et bas du théâtre historique montrent qu'il n'a pas eu un développement linéaire mais un cours irrégulier.

Chapitre 4. Le contexte du théâtre historique initial

La période précédant le théâtre historique était la période coloniale, suivie par le mouvement indépendantiste et les premières décennies de vie républicaine.

Dans la période coloniale, nous n'avons pas pu confirmer à Lima la représentation de drames inspirés du passé historique. L'absence de ces pièces peut être due à deux raisons : le théâtre historique est né dans le contexte de la construction d'un État-nation, fruit du nationalisme, et le Pérou n'existait pas en tant que pays moderne ou indépendant (ce qui ne veut pas dire qu'une historiographie n'a pas été développée pendant la période coloniale) ; et il y a eu de la censure et de la méfiance des autorités espagnoles sur les questions historiques, même s'il n'y avait pas encore d'histoire péruvienne.

Bien qu'il n'y ait pas eu de drames historiques à Lima, dans les provinces, il y avait surtout des drames quechua inspirés du passé inca, probablement sous l'influence des " Commentaires royaux des Incas ", de Garcilaso de la Vega. Ces drames représentés par les Indiens ont rappelé le passé perdu, qui a conduit à l'exaltation du nationalisme inca, et ils ont été interdits après la rébellion de Tupac Amaru II. Le souvenir de la rébellion tupacamariste était si fort que les drames inspirés par le passé inca n'ont été repris qu'à la fin du XIXe siècle dans la ville du Cusco, et seulement après la guerre du Pacifique. À Lima, c'était plus tard, au début du XXe siècle, dans le contexte des peuples indigénistes.

Au début de la République, un petit nombre de pièces historiques sur la conquête et le début de la vice-royauté ont émergé. Des cinq pièces représentées dans ces années, quatre sont inspirées de cette période : La Conquête du Pérou ou la Mort de l'Inca Atahualpa, et La Vierge du Soleil et le triomphe de la nature correspondent au thème de la conquête, tous deux écrits par Manuel Concha ; mais son œuvre la plus importante est *La Conquête du Pérou* et *La Mort de l'Inca Atahualpa*, la première pièce historique du Pérou indépendant et la seule qui a été conservée. Son discours historique représente la première image de l'histoire péruvienne de ces premières années, le processus de la conquête plein d'excès des Espagnols, mais ceuxn'atteignent pas Pizarro ou le roi d'Espagne, en soulignant les vertus hispaniques.

Le prêtre Valverde est le personnage le plus néfaste, symbole de tous les aspects négatifs de la conquête. Ce serait une tendance dans presque tous les travaux postérieurs inspirés par le thème de la conquête, utile pour montrer le côté négatif de la domination espagnole

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

dans la République initiale, mais en même temps pour mettre en évidence les valeurs hispaniques héritées par les Créoles.

M. Concha, probablement d'origine chilienne, a été le premier dramaturge du Pérou indépendant parce qu'il est l'auteur de" Los patriotas, en la noche feliz", la première pièce péruvienne de la période républicaine.

La presque absence de drames historiques dans la République initiale répondrait à plusieurs raisons. Il y avait un problème commun aux pays latino-américains dans le domaine théâtral : le manque de compagnies nationales pour jouer des pièces nationales : les compagnies sur le continent étaient principalemnet espagnoles, elles refusaient de nouveaux thèmes parce qu'ils n'étaient pas rentables car ils n'étaient pas joués ailleurs ; et à cause de leur propre manque de professionnalisme, un problème qui a duré jusqu'au XXe siècle au Pérou. En plus, il y avait une instabilité politique et économique endémique, et pour interpréter des drames historiques avec un thème péruvien, qui n'était pas si commercial comme les comédies, le vrai soutien de l'État était nécessaire. Et cela a été très difficile dans les premières années de la République, lorsque l'État instable ne faisait pas la promotion ou ne soutenait pas le théâtre national. D'autre part, il n'y avait pas encore d'élite consolidée pour commencer pleinement l'édification de la nation.

Chapitre 5 : La modernisation "nationale" et la période du Guano

Ce chapitre analyse le début de la présumée modernisation nationale promue par l'État grâce aux ressources économiques obtenues du commerce du guano, et une première tentative de construction symbolique d'un passé national, un contexte qui a favorisé le développement du théâtre historique à Lima.

Au cours des premières décennies de la vie républicaine, le processus de construction de l'État-nation n'a pas pu se développer en raison de la grande instabilité causée par les conflits internes entre les chefs de guerre militaires. Enfin, Ramón Castilla a pris le pouvoir et a commencé une relative stabilité institutionnelle, avec les ressources du guano. Les caractéristiques de ces années dureraient jusqu'au déclenchement de la guerre du Pacifique en 1879. La richesse soudaine a permis un certain réarrangement de classe : la construction des fondations du capital commercial et bancaire a généré une classe capitaliste naissante, à l'origine liée à l'aristocratie, mais forcée par sa fonction d'adopter des principes libéraux. L'argent guano à son tour a permis l'émergence de la classe

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

moyenne, en particulier la classe urbaine : les fonctionnaires, qui ont émergé de l'administration publique, et la bureaucratie militaire. De cette classe moyenne viendraient les dramaturges romantiques.

Le projet de modernisation castilliste a été poursuivi par Echenique, a été maintenu pendant la période du Guano, et elle a impliqué le développement capitaliste, mais n'a pas cherché à détruire les structures socio-économiques coloniales, mais si exprimait le désir de bannir les coutumes "barbares" de l'époque coloniale, passant d'une "nation civique" à une "nation civilisée" urbaine occidentale et créole ; avec Lima comme centre de modernisation depuis 1848, pour trois raisons : Lima était l'axe de l'ancienne puissance espagnole ; Lima a imposé son hégémonie à l'intérieur du pays après le triomphe de M. Castilla et le revenu du guano a permis que Lima soit consolidée en tant que centre de direction des principaux groupes du pays[8].

La modernisation au niveau culturel dépendait des liens entre le Pérou et le marché mondial, ce qui impliquait "d'incorporer le pays dans le chariot de la culture universelle", en adoptant les modes occidentales comme symbole de la modernité ; cependant, cela ne signifie pas que la culture européenne a été littéralement adoptée, puisque des éléments de l'identité créole ont été préservés, mais dépouillés de leur force populaire, dans un contexte d'assimilation de la culture européenne.

Du point de vue psychologique, les classes moyenne et supérieure partageaient l'idée que le Pérou entrait dans une époque de progrès, et que Lima était le centre de la modernité, une continuation du prestige de la Lima coloniale, comme centre du pouvoir espagnol en Amérique, et à ce moment-là pour la prospérité du guano. Cette image de grandeur s'effondrerait après la Guerre du Pacifique. Dans ce contexte de prospérité, il y a un grand élan de l'activité théâtrale qui traversait une période de découragement dans les décennies précédentes. Dans le contexte d'essor guanero le théâtre historique a joué un rôle important.

[8] De 1810 jusqu'au départ de Bolivar, l'idée d'une " nation civique de citoyens " qui incluait tous les habitants du territoire prédominait ; avec le leadership militaire, l'instabilité ne permettait qu'un seul type de nation excluant, je crois qu'elle a été accentuée lorsque la Confédération Pérou-Bolivie a été vaincue (1839). Et elle n'a été appliquée que par le gouvernement de Castilla. Sur "Nation civique", "nation civilisationniste", et la dynamique et les dichotomies de la nation dans l'imaginaire américain, voir QUIJADA, Mónica. *¿Qué nación? dinámicas y dicotomías en el imaginario hispanoamericano* en *Inventando la nación*. Von Dusek y Guerra (coordinadores), Iberoamérica, siglo XXI, pp. 287-315.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Le théâtre a connu un temps de splendeur, avec une activité intense et l'arrivée de compagnies lyriques et dramatiques avec des personnalités mondialement connues qui sont arrivées grâce aux nouveaux bateaux à vapeur, ce qui a permis d'accélérer les voyages. Lima devint ainsi le bastion de l'art lyrique, et il y a eu une "époque d'or du théâtre péruvien", en raison de la quantité de production et de représentations de pièces nationales, en partie à cause de l'intérêt de l'État, puisque le nouveau règlement de 1849 stipulait que "les pièces écrites dans le pays seront placées avant celles écrites à l'étranger pour leur exécution"[9]. Ce soutien du théâtre national à l'époque du guano explique la grande production et la représentation de pièces nationales en particulier du genre dramatique. La plupart d'entre eux étaient des drames historiques, ce qui s'explique par le projet de modernisation Castilliste : le théâtre dramatique était considéré comme du théâtre culturel par opposition aux comédies, et le théâtre historique signifiait un intérêt pour le passé de la nation.Un élément clé de l'édification de la nation est la recherche d'un passé qui justifie le présent, une tâche effectuée par les élites des classes moyennes et supérieures, en relation avec les groupes qui contrôlent l'État. Le pays devait avoir une ou plusieurs histoires, et l'émergence de la production historiographique et de l'enseignement de l'histoire était une expression de ce processus. Cependant, cela n'a pas été très efficace dans la formation d'une identité historique et imaginaire parmi la population de Lima, en raison de son accès réduit à la production historiographique et à l'éducation. Des discours historiques ont également été transmis lors de l'inauguration de monuments publics, des célébrations commémoratives de certaines dates et des funérailles d'un haut dignitaire ou d'une personnalité. Même ainsi, on croit que les discours historiques (fictifs ou non) ont été transmis plus efficacement à travers les drames historiques, car le théâtre était le principal divertissement public, même les secteurs sans accès à l'éducation y avaient accès, rendant son message accessible[10]. En plus, pour un citoyen moyen, il était plus agréable d'aller au théâtre que d'assister à un monument commémoratif ou à des funérailles.

[9] Ce règlement a duré jusqu'en 1863, date à laquelle cette politique théâtrale "protectionniste" a été abandonnée et les pièces de théâtre nationales et les drames historiques ont été réduits.

[10] Les classes populaires urbaines qui pouvaient aller au théâtre étaient les ouvriers, les maçons, les vendeurs, les cochers, les artisans salariés ou le prolétariat émergent. Il y a aussi la limite entre la classe moyenne et la classe populaire : petite bourgeoisie ou classe moyenne inférieure d'enseignants, journalistes, bas fonctionnaires (employés de bureau, réceptionnistes), sous-officiers de l'armée et de la marine, gendarmes et gardiens.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Chapitre 6 : Le castillisme et le théâtre historique

Si l'on compare les drames historiques écrits et interprétés à l'époque Castilliste (1845-1862) avec ceux des premières décennies de la République (1821-1845), les drames historiques de "fausse prospérité" (23 entre écrits et avant-premières)[11] dépassent de loin ceux des premiers républicains, quand il n'y avait que trois drames historiques sur scène. Les drames historiques sont également plus nombreux que les comédies nationales, qui étaient auparavant plus nombreuses. C'est une période de drame historique, en raison de plusieurs facteurs :

- Dans ces années-là, j'insiste, un processus de construction de l'État-nation a été promu afin de donner à la jeune république une identité, où l'histoire joue un rôle essentiel en fournissant à la communauté péruvienne un passé commun. Dans ce passé, les bases culturelles de la république seraient trouvées. Il est peu probable que les dramaturges aient consciemment écrit à cette fin, mais leurs œuvres expriment une position sur le passé.

- Dans le cadre du projet de modernisation, le théâtre était considéré comme un théâtre "cultivé".

    - L'intérêt de l'Etat pour le théâtre national, exprimé dans le nouveau règlement de 1849 promouvant le théâtre national.

    - L'intérêt ou les progrès de l'historiographie, à côté de la richesse et de l'optimisme des élites. Les drames historiques étaient un point de référence du passé chez les Limeños, à une époque où le théâtre était leur divertissement principal.

    - Il convient également de souligner le rôle du Convictoire de "San Carlos" dans la promotion du théâtre auprès des étudiants qui voulaient voir leurs pièces sur scène et d'où sortiraient la plupart des dramaturges. Presque tous les jeunes qui ont commencé dans la littérature voulaient écrire et présenter des pièces de théâtre.

Les premières années du castillisme furent alors celles de l'enthousiasme pour le théâtre historique et le théâtre en général. Depuis 1860, les drames historiques ont diminué, en

[11] Le chiffre est approximatif. Il y avait plus de vingt drames écrits, présentés pour les concours des Fêtes patriotiques, qui, lorsqu'ils étaient disqualifiés, étaient oubliés. Il est également certain que deux fois plus de pièces sur le thème de l'indépendance ont été interprétées au cours de ces années, mais elles n'ont pas été enregistrées dans les médias qui nous sont accessibles.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

partie parce que les jeunes dramaturges se sont éloignés du théâtre en raison de problèmes de travail liés à l'État, et parce qu'en 1860, de nombreux dramaturges bohèmes ont participé à l'assaut libéral manqué contre la maison de Castilla, ils ont dû s'exiler, bien qu'ils aient été amnistiés par la suite ; en 1860-1862, seul Salaverry, qui était un soldat, et les frères Pérez qui n'avaient pas participé à la tentative anti-Castilla.

En faisant une analyse de la période historique représentée, on voit le thème de ce théâtre historique initial, qui montre l'absence d'œuvres se situant dans le passé préhispanique.

Période représentée dans le théâtre historique initial

Epoque	**Numero**
Préhispanique	1 (non répresenté)
Conquête et débuts de la vice-royauté (XVIe siècle)	6
Vice-royauté[12]	4
Indépendance	13
Total	23

Il y a une prédominance des œuvres dans le contexte de l'indépendance ou de l'émancipation. Le seul probablement développé pendant la période Inca est " El Hijo del Sol" de Ricardo Palma, qui n'a jamais été joué. M. Palma n'a plus écrit ou exécuté une œuvre de ce type, dont il n'y a pas de texte, et probablement à cause du titre qui se référait à l'époque des Incas ou de la conquête. Peut-être le très jeune Palma voulait-il souligner l'origine inca de la nation péruvienne.

L'absence de représentation des Incas est due à l'état de la science archéologique naissante, mais surtout à l'idée d'une nation sans peuples autochtones, des élites créoles ; cela ne signifie pas qu'ils n'ont pas reconnu dans le passé inca les antécédents de la nation, mais ils ne l'ont pas considéré comme la base historique nationale. Ce passé autochtone devait être ignoré, en partie, peut-être car tous les éléments du progrès occidental étaient

[12] Par vice-royauté on se réfère à la période de pouvoir espagnol consolidé en Amérique et sans la confluence de l'Inca ou de leurs descendants avec les conquérants, comme dans les premières pièces de la vice-royauté.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

absents. L'Inca a été représenté dans des œuvres se déroulant pendant la conquête et le début de la colonie, telles que : "Un guerrier péruvien"," Manco II", "Le peuple et le tyran et dans Atahualpa", décrit par Salaverry.

Plusieurs de ces œuvres sont indirectement liées à la période de l'Indépendance, en montrant les descendants des Incas dans leur lutte contre la domination espagnole, ou aux peuples créoles et indigènes qui renversent la tyrannie du vice-roi. Ainsi, les exploits de la lutte contre "les Espagnols" sont le thème prédominant, exprimé à la fois dans les œuvres du processus d'Indépendance et dans celles qui se situent dans la conquête ou les débuts de la vice-royauté. La conquête du Pérou a sauvé les racines indigènes, mais Inca, étant un peuple vaincu inférieur aux Espagnols. Des questions telles que la conquête ou la résistance andine servaient de lien entre les origines autochtones et hispaniques de la nationalité, mais l'aspect hispanique avait beaucoup plus de poids, puisqu'il s'exprimait dans tous les thèmes et les époques historiques des drames.

Le thème de l'indépendance était prédominant, puisqu'il marquait la naissance du jeune pays et de son régime républicain. Cela a été exprimé d'une manière directe avec un thème strictement développé dans ce processus en onze pièces, à côté de quatre drames se déroulant au début de la vice-royauté et un dans la conquête. Dans ces drames, d'une certaine manière, l'Inca était considéré comme "péruvien" et leurs luttes comme des épopées pour la liberté d'une manière allégorique.

Le poids de l'indépendance dans le drame historique s'exprime par le fait que, depuis 1848, un concours de drame patriotique a été organisé, évalué par un comité de censure. Le gagnant a reçu de l'argent et la possibilité de faire jouer sa pièce pendant la fête patriotique.

Les dramaturges étaient donc les créateurs de l'imaginaire historique national du XIXe siècle à Lima. Bien que la plus grande influence sur l'imagination du passé de la nation ait été exercée par les traditions de M. Palma, celles-ci n'ont pas encore été imprimées ou diffusées à Lima. C'est avec le théâtre, plutôt qu'avec la littérature et l'éducation, que les citoyens de Lima ont construit leur imaginaire du passé.

La plupart d'entre eux étaient des Limeños ou vivaient à Lima, comme les frères Pérez ou Salaverry qui venaient de villes côtières du nord (Piura et Trujillo) ; ils viennent des élites intellectuelles, mais ils ne sont pas d'origine aristocratique. Ils appartiennent à la classe

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

moyenne aisée. La seule exception était M. Ricardo Palma, fils de petits commerçants. En général, ils ont reçu une bonne éducation dans les principaux centres éducatifs de cette période, et la plupart d'entre eux sont venus du convictorium carolinien, qui a promu l'art théâtral, et aucun des dramaturges n'est pas venu de l'école Guadalupe, d'où ils sont sortis libéraux de la stature des frères Gálvez. Cela pourrait expliquer le libéralisme modéré des auteurs des œuvres. A cette époque, les écoles privées et publiques étaient chères, et seules les classes moyennes et supérieures pouvaient être éduquées, bien que des bourses comme celle de Palma aient été attribuées par le collège San Carlos.

Aucun d'entre eux ne vivait pas de théâtre ou de la littérature à l'époque, malgré leur succès, bien qu'ils jouissaient d'une paix économique grâce à leurs liens avec le pouvoir. Leurs occupations entre la fin des années 1940 et les deux premières années des années 1960 allaient des études au journalisme en passant par la bureaucratie de l'État : tous travaillaient ou étaient liés au gouvernement.

Les dramaturges étaient issus des classes moyennes qui aspiraient à la reconnaissance des classes supérieures. Comme toutes les classes moyennes relativement élevées, elles ont canalisé les aspirations nationales des classes dirigeantes qu'elles servaient. Ils avaient le libéralisme conservateur des élites dirigeantes. Ils pensaient ou imaginaient le passé comme des Limeños, et même ceux nés à l'intérieur, qui vivaient comme Luis Alberto Sánchez disait "comme des Limeños".

Il y a quatre tendances générales dans les drames historiques, que nous déduisons des textes et informations existants :

a) Il n'y a pas d'idéalisation de la période du Tahuantinsuyo, aucune œuvre du passé préhispanique n'a pas été représentée, ceci était présent dans les œuvres de la conquête et les débuts de la vice-royauté ou des guerres civiles ; mais dans aucune d'entre elles le Tahuantinsuyo a été idéalisé. Ce changement n'a été observé qu'avec l'opéra Atahualpa, d'Enrique Pasta, joué en 1877 à Lima.

b) Libéralisme modéré et non critique. De toutes les œuvres, la plus "incendiaire" socialement était "Pablo" ou "La famille du mendiant", par Arnaldo Márquez, où le personnage principal est pauvre, mais a du courage et de la générosité, des vertus opposées à celles de M. Juan de Cabezas, riche et noble, qui représente tous les malheurs réunis.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

c) L'imagination historique. Il n'y avait presque aucun intérêt ou préoccupation à chercher la fidélité du passé, et le travail le plus historique en termes de personnages, d'atmosphère et d'événements est Atahualpa, nommé par Salaverry. Dans le reste, les références historiques sont minimes, mais elles structurent les personnages et l'intrigue. Un exemple de cela est "Rodil" ou "Le batelier et le vice-roi" par Corpancho, à propos d'un personnage historique, José Olaya, où tout un complot est créé, et presque tout est fiction, comme l'amour du vice-roi pour la fille d'Olaya (un célibataire dans la réalité historique), ou la rébellion des pêcheurs. Corpancho, dans son "Olaya" ne montre presque aucun intérêt historique, et l'altération à la fin est complète : Olaya ne meurt pas fusillé par peloton d'exécution, il est libéré, le peuple renverse le vice-roi dans la forteresse du Real Felipe. Dans toutes les pièces, les dramaturges ont utilisé leur imagination, s'adaptant aux modèles des drames : une histoire d'amour, un héros, le "mauvais" et le "bon". La fidélité historique n'était pas une priorité, mais l'expression de ses idéaux passés.

d) L'idée de nation et le centralisme de Lima. La nation idéale est composée d'élites intellectuelles, d'artisans et de petits exploitants, comme on le voit à "Rodil". Les Indiens (et non les Incas ou leurs descendants), les Noirs et les classes ouvrières sont en marge de la communauté nationale. A l'indépendance, les Indiens ont été retirés de toute participation (comme à Rodil et Olaya, en Corpancho). En général, la tendance dans les drames historiques est pour une nation qui reconnaît ses origines incas et hispaniques, mais sans incorporer les traditions andines (exceptionnellement les Yaravis) ou les Indiens actuels. Le mestizaje, plus que l'incorporation de la culture andine, signifiait reconnaître les bases historiques de la nationalité dans le Tahuantinsuyo, absorbé par l'Espagne, une vision créole Herrerienne modérée : les Incas ont unifié le territoire incorporant les Indiens sauvages, et leur mission est restée inachevée, étant les Espagnols ceux qui ont établi les bases de la nation. A Rodil, l'indépendance était le fait marquant de la nationalité, mais les racines étaient dans la colonie : le patriote César est le fils de l'Espagnol Rodil. Les origines du passé seraient là, ce qui se retrouverait plus tard dans "Les traditions de Palma".

La nation devait être conçue comme un "créole de Lima", malgré la reconnaissance des antécédents incas, tendance prédominante puisque Lima a imposé son hégémonie sur les provinces après le triomphe de Castilla. La plupart des pièces sont développées à Lima ou mentionnent la vie urbaine. La seule pièce où il n'est pas fait référence à Lima, et de façon antihistorique, se trouve dans Abel ou au pêcheur américain, de " Salaverry," où la

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

résidence du vice-roi se trouve à Cusco. Salaverry, malgré tout, est l'un des dramaturges qui a le plus revendiqué l'héritage Inca, mais aussi la fusion de la noblesse Inca avec les Espagnols. Maintenant, Abel est considéré comme péruvien et américain. On se rappele qu'à l'époque, il y avait un nationalisme américaniste. La même chose dans "Le Peuple et le Tyran". Là-bas, nous voyons à nouveau les indigènes comme faisant partie du peuple péruvien, mais de la noblesse. Proposer que le siège de la vice-royauté soit Cusco, sachant qu'il n'en était pas ainsi, c'était refléter l'héritage métis de la nationalité péruvienne. Elle peut aussi être interprétée comme un rapprochement symbolique entre Lima coloniale et l'ancienne capitale inca.

Chapitre 7 : Le théâtre historique entre le premier civilisme et la guerre

Dans ce chapitre, nous analysons l'agonie du boom du guanero, le premier civilisme, la guerre et les relations entre ces processus et contextes avec le théâtre historique. C'était une période caractérisée par le déclin du théâtre historique en termes de production et de performance, mais elle a réussi un grand boom économique pendant le déclenchement de la guerre, puis a décliné face à l'avance et à la défaite du Chili. Ainsi, notre objectif est d'analyser ce cycle particulièrement oscillant du théâtre historique dans une perspective comparée au cycle du boom du guano que nous avons vu dans le chapitre précédent.

L'agonie du boom du guano et du théâtre historique. La première chose qui attire l'attention dans ces périodes c'est une diminution notable du théâtre national et des drames historiques. De 22 pièces de théâtre historique entre 1848 et 1864, il n'y en a eu que quatre, entre 1865 et 1879. Dont deux seulement seraient représentés. Sur les 10 pièces nationales écrites et jouées à cette époque, seules quatre proviennent du théâtre historique. Pourquoi la chute du théâtre national et le drame historique en particulier ?

Les explications sont diverses. On peut souligner le contexte économique du pays, les circonstances particulières de la vie des dramaturges, la nouvelle réglementation des théâtres de 1863 et l'accentuation de la tendance cosmopolite et étrangère du public de Lima. Dans le cas du contexte économique, les premiers symptômes de la crise économique ont commencé après la guerre avec l'Espagne, une crise qui a marqué à son tour le déclin du "boom guanero". Ce déséquilibre a marqué toute cette période et a été aggravé par la crise mondiale du capitalisme en 1873.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

D'autre part, bien que l'idéal de progrès ait été maintenu, il n'y avait pas d'incitations pour la production nationale, les présidents, en particulier le civiliste M. Manuel Pardo, étaient éloignés des dramaturges, contrairement à M. Castilla, M. Echenique et M. San Roman qui avaient des liens avec eux, et les appuyaient. Il faut garder à l'esprit que le castillisme a favorisé un gouvernement d'unité nationale" d'"idéologie autoritaire conservatrice"[13], où les drames patriotiques historiques s'inscrivent. Il doit aussi avoir influencé la chute du théâtre national, le changement de la réglementation du théâtre avec l'établissement d'un nouveau théâtre en 1863, qui a donné moins de soutien au théâtre national. Ce nouveau règlement a coïncidé avec les premiers signes de la crise économique. Et à côté des problèmes qui s'approchaient déjà avec l'Espagne, l'État a pensé qu'il convenait de ne pas investir ou intervenir dans le théâtre national et l'a laissé entre les mains du marché. Il pourrait aussi s'agir d'un ajustement ou d'une plus grande demande sur le projet de modernisation qui favoriserait à l'étranger. D'autre part, faire fortune en tant que dramaturge. En outre, pendant la période de fausse prospérité, de nombreux dramaturges ont travaillé pour l'État, ce qui leur a donné des facilités et des contacts. Une telle situation n'existait pas sous le gouvernement civiliste.

Enfin, il faut noter que le gouvernement civiliste n'a montré aucun intérêt à renverser la situation du théâtre national, peut-être à cause de sa mentalité pragmatique et capitaliste de marché libre. Le théâtre n'était pas une priorité. D'autre part, le civilisme n'avait pas cette attitude de mécénat à l'égard des dramaturges que les chefs d'Etat militaires avaient eus. Il est tout à fait possible que le civilisme n'ait pas cherché à approcher les dramaturges et les écrivains précisément à cause des liens qu'ils avaient avec les militaires. La grande majorité des dramaturges romantiques avaient déjà quitté le théâtre.

C'est avec le second gouvernement de M. Mariano Ignacio Prado en 1877 (avec le départ de la civilisation) que les deux seules pièces du théâtre historique ont été jouées :" Pizarro", de Carolina Freire, et "Atahualpa", un opéra d'Enrique Pasta. Et il y a un regain d'intérêt pour le théâtre. La preuve en est la reprise de l'ancienne tradition des concours nationaux de théâtre, où l'œuvre du gagnant a été présentée aux Fiestas Patrias. En 1878, le drame de Carolina Freire "María Bellido" a gagné, bien qu'il ait été joué l'année suivante.

[13] MCEVOY, Carmen. *La Utopía republicana, Ideales y realidades en la formación de la cultura política peruana (1871-1919).* Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997. p, 29.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Bien qu'il y ait eu un déclin marqué des drames historiques, les quelques écritures et représentations ont marqué une rupture avec les drames inspirés du passé et exposés à l'époque du guano. Les changements sont divers : 1) Le thème vice-royal est laissé de côté, 2) le thème de la conquête sur l'indépendance prédomine, mais dans l'opéra "Atahualpa" il y a une idéalisation de la société inca qui n'a jamais été vue dans un drame antérieur inspiré par les temps de la conquête, et un certain intérêt pour la reconstitution des faits historiques est né, 3) Les femmes ont fait irruption et leurs œuvres sont reconnues, comme Carolina Freire avec "Pizarro" et "María Bellido", la première pièce très applaudie et la deuxième gagnante de l'épreuve du concours national de 1878. 4) Aucune pièce historique d'un dramaturge péruvien (homme) n'a été jouée, celles qui sont dépeintes comme "Atahualpa" (l'opéra) ou écrites, comme "Le Martyr Olaya", sont créées par des étrangers. Le manque d'intérêt pour les intellectuels permet au petit théâtre historique d'être occupé par des femmes et des étrangers ; et 5) dans le sujet de l'indépendance, la participation indigène dans la figure d'Olaya est montrée, comme dans la pièce de Perillán Buxó El martir Olaya, qui a rompu tous les schémas précédents des œuvres avec ce thème.

Si nous regardons ces thèmes du temps historique, on voit des continuités et des ruptures. Dans les continuités, l'absence du thème purement inca qui signifierait le manque d'identité des élites avec un passé indigène. Bien que le Parti de l'indépendance et le Parti hispanique aient établi un équilibre, il y a une prédominance du thème de la conquête. Dans le domaine de l'indépendance, Bolívar et San Martín ont été laissés de côté, et les personnages étaient des péruviens comme Olaya et María Bellido, peut-être un indicateur du début d'un nationalisme plus local que l'américanisme chez les élites péruviennes ou chez les dramaturges ayant des afinités avec le Pérou comme Buxó.

La rupture la plus palpable a été l'abandon des drames inspirés par le passé colonial, bien que le thème colonial n'ait pas été le thème prédominant dans le cycle passé du drame historique. Peut-être que la guerre avec l'Espagne en 1866 et l'esprit anticolonial qui en a résulté aient pu avoir une influence.

Les chercheurs étudiant le théâtre de cette période, nous nous intéressons à l'image de la conquête, Atahualpa, le premier opéra à motif péruvien ayant été présenté dans la République. Cela peut paraître comme un opéra typique inspiré par la conquête, mais il a des aspects originaux : c'est la première fois qu'il y a des références à la société inca

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

présentée comme parfaite, quelque chose qui n'a jamais été vu dans aucune pièce, du moins au niveau national. Un autre aspect nouveau qui n'apparaît pas dans l'œuvre de Salaverry ou dans l'œuvre la plus ancienne de Manuel Concha est l'intérêt pour la fidélité aux faits historiques concernant la rencontre de Cajamarca et les dialogues entre Pizarro, Atahualpa et Valverde. L'opéra Atahualpa est nationaliste et patriotique, bien qu'il a été composé et écrit par des étrangers. Pasta a introduit des paragraphes de l'hymne national péruvien dans le dernier dialogue. Cependant, l'opéra exprime une conciliation avec l'Hispanique et l'Inca, donnant une idée d'une nation métisse, à travers "l'amour entre Soto et Ccora". Ainsi, malgré la critique de la conquête comme épisode douloureux, l'objectif est de réconcilier les deux peuples. Il donne une image héroïque de Pizarro, sereine et déterminée, On a atténué ses actions difficiles et on a cherché à les justifier. Dans la pièce Pizarro déplore la violence et la mort de l'Inca.

L'opéra a été présenté à Lima en janvier 1877, une date inappropriée correspondant aux grosses chaleurs de l ‘été, puisque les classes supérieures, fidèles à l'opéra, étaient en vilégiature balnéaire. La performance d'Atahualpa a atteint dix représentations, avec un public acceptable, mais sans succès. Un autre aspect très important, il s’agissait du premier opéra joué au Pérou républicain qui intégrait de la musique indigène, le Yaravi, même au milieu d'éléments européens ; même si les Yaravis étaient regardés avec étrangeté et mépris, ce qui révèle le peu de connaissance de la culture indigène, bien que présentée de manière stylisée.

Aucune pièce sur l'indépendance du Pérou n'a été mise en scène, mais deux ont été écrites : "María Bellido", par Carolina Freire et "Le martir Olaya", par l'Espagnol Perillán Buxó. Le premier est la vision idéalisée de l'indépendance du point de vue des écrivains libéraux du XIXe siècle, et la seconde est la vision de l'indépendance du point de vue d'un philosophe-anarchiste libéral espagnol. Le martyr Olaya a brisé tous les schémas liés à l'indépendance, puisque c'est la première fois qu'une pièce de théâtre historique sur ce thème souligne la participation indigène et populaire et le lien avec les Indiens contemporains. Olaya, dans l'œuvre de Perillán, est indigène et modeste, contrairement à l'œuvre de Corpancho *Olaya ou le batelier et le vice-roi* (1855), une œuvre écrite pendant le castillisme qui se réfère au héros, non montré comme indigène. Perillán a souligné, peut-être involontairement, que les peuples autochtones avaient contribué à l'indépendance du Pérou ; une idée qui était très avancée pour l'époque, puisque dès le

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

début du XIXe siècle et même dans le projet de la première civilisation, les élites de la côte avaient exclu les peuples autochtones en tant que composants actives de la nation.

Pourquoi le travail de Perillán n'a-t-il pas été exécuté en 1878 ? Olaya était encore une figure inconnue dans l'imaginaire populaire et son image ethnique n'était pas commerciale. D'autre part, il est très probable que l'entrepreneur du Théâtre Principal n'ait pas voulu payer des redevances pour une pièce sans certitude de succès. Cette œuvre n'a pas été exécutée même pendant la période d'euphorie patriotique de 1879, lorsque de nombreuses pièces nationales patriotiques ont été exécutées. Quel genre de patriotisme un Indien modeste, mais hautement moral, comme exemple d'amour pour la nation, pourrait-il inculquer au peuple de Lima ? Étant donné la mentalité et le contexte, aucune, sinon la pièce n'aurait pas été interprétée cette année-là. Dans le théâtre historique de la période de la guerre, San Martín était le héros préféré, et dans les pièces de théâtre, les personnages étaient des créoles. Le pays devait souffrir de la défaite contre le Chili et avoir un gouvernement relativement nationaliste pour que l'œuvre de Perillán soit mise en scène pour la première fois le 29 juillet 1887[14]. Ce n'est qu'à l'occasion du centenaire de la mort du héros, en 1923, avec un autre gouvernement qui promeut l'identité nationale, celui de Leguía.

Le drame historique avant la guerre. Comme on l'a vu, le drame national, et surtout le drame historique, était en crise. Tout semblait indiquer qu'il finirait par s'effondrer, mais une situation exceptionnelle lui donnerait une vitalité fugace mais exceptionnelle : le déclenchement du conflit le 5 avril 1879. Ainsi, le théâtre historique a joué un rôle actif dans l'enthousiasme triomphaliste de cette année-là. Le 5 avril, le Chili a déclaré la guerre, ce qui a provoqué une vague d'euphorie belliciste dans la ville de Lima. Cette atmosphère se maintiendrait jusqu'à la défaite d'Angamos. En raison de la situation de guerre et de la fonction éducative du théâtre, l'État a abandonné son désintérêt et a commencé à l'utiliser comme moyen de promouvoir le nationalisme et le patriotisme et de générer des fonds pour la guerre.

Toutes les fonctions étaient liées à la guerre, pour générer des fonds, en l'honneur d'un corps armé, d'un personnage politique ou militaire, ou d'une date civique ; et ils ont réussi à remplir les théâtres, puisque la haute société, en raison de sa philanthropie traditionnelle (sincère ou non) et du contexte patriotique, a fait un effort pour s'exposer autant que les

[14] Le premier gouvernement d'Andrés Avelino Cáceres. *El Comercio*, 28 de julio y 1 de agosto de 1887.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

secteurs intermédiaires, qui partageaient des habitudes culturelles communes. Par obligation patriotique et plaisir, il y avait une fréquentation massive, une affaire intéressante pour les hommes d'affaires, puisque seulement une partie des profits était pour les besoins de la guerre. Il y avait aussi des secteurs populaires, parce que ces fonctions devaient être accessibles à tous les secteurs sociaux, la réduction des prix a été encouragée. Ainsi, la guerre a "démocratisé" les représentations, avec un large secteur social recevant les messages patriotiques.

L'une des conséquences les plus importantes est que la guerre avec le Chili a stimulé le marché théâtral national comme jamais auparavant, permettant un "boom" éphémère qui, en termes qualitatifs, a surpris même les chroniqueurs de spectacles eux-mêmes. Ainsi, pendant les mois d'euphorie nationaliste, le marché du théâtre exigeait un répertoire local. Avant 1879, les entrepreneurs évitaient les œuvres péruviennes, considérées comme non rentables, et parce que les acteurs étrangers avaient peu de prédisposition pour les œuvres qui exigeaient des efforts. En plus de l'atmosphère chaleureuse, il faut ajouter le soutien de l'État, la demande du public pour des œuvres péruviennes et la tolérance des imperfections ; pour cette raison, ces œuvres ont été couronnées de succès, assurés par la situation, puisque les bonnes ou mauvaises œuvres allaient compter sur la bienveillance du public et la critique (si impitoyable auparavant avec le répertoire local). Pour cette raison, il n'y a pas eu de critique de la presse face à cette explosion économique. Et les théâtres obéissaient déjà aux lois du marché : dans le contexte de la guerre avec le Chili, le répertoire dramatique patriotique péruvien était donc rentable.

Sur la base de la presse de Lima, j'identifie 24 pièces nationales ou sur des thèmes nationaux, depuis le début de la guerre jusqu'à la fin septembre 1879. Il est probable qu'il y a eu plus d'œuvres que ce que j'ai pu enregistrer, mais cela n'invalide pas les tendances. En ce qui concerne le répertoire étranger, il y avait 28 œuvres espagnoles et quatre françaises. Bien que les œuvres étrangères surpassent encore les œuvres nationales, il s'agit d'un changement significatif par rapport aux années précédentes, alors qu'il n'y avait que quelques pièces nationales, largement surpassées par le répertoire étranger. Cela révèle un développement du répertoire péruvien, qui a permis le retour du théâtre

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

romantique à travers les drames historiques et le "Patriotique de la guerre"[15], en surmontant les coutumes traditionnelles, si en vogue au début de la République.

Bien que les œuvres historiques ne soient pas majoritaires, on peut parler d'une résurgence du théâtre historique qui, en ce temps de guerre, répond à l'exaltation du nationalisme par des actes historiques et la reconstitution du passé, fictionnel ou non. De nombreuses pièces historiques anciennes représentées à l'époque du guano ont été remplacées, en particulier celles liées à l'indépendance du Pérou, comme "San Martín", "El Pueblo" et "El Tirano", toutes deux écrites par Salaverry. Parmi les nouvelles pièces, il y a Maria Bellido. Le thème de la conquête qui se référait indirectement à l'indépendance était prédominant : "Francisco Pizarro" et "Les funérailles d'Atahualpa" d'Isidro Mariano Pérez, pièces apparemment nouvelles du célèbre dramaturge. L'indépendance et la conquête sont les points de référence.

Il est important de noter qu'à l'époque de l'enthousiasme patriotique, aucune œuvre du passé de l'Inca n'était représentée. Les indigènes, non stylisés par le passé inca, n'intéressaient pas les élites ou le reste des classes urbaines. Cela signifie que, bien que le Tahuantinsuyo ait théoriquement reconnu une partie des racines de la nation péruvienne, comme cela a été apprécié dans l'historiographie et dans les travaux sur le thème de la conquête, le Tahuantinsuyo ne signifiait rien dans le sentiment patriotique et nationaliste dans le contexte de la guerre. Olaya de Perillán, en raison de son thème patriotique et historique, aurait dû être représentée, mais cela ne s'est pas produit parce qu'il était encore inconcevable qu'un homme indigène, et aussi pauvre, soit le héros national et dans un fait relativement proche comme l'indépendance.

L'émergence du drame romantique à travers le "patriotisme de guerre" et le drame historique ont répondu à la situation de guerre. La nécessité d'inculquer le patriotisme et de réévaluer l'histoire et les actions nationales permet d'insuffler un souffle de vitalité dans le drame romantique. Ainsi s'accomplit l'objectif : la croissance des drames historiques répond à des situations d'enthousiasme nationaliste. Cependant, après la mort de Miguel Grau lors de la bataille d'Angamos, l'enthousiasme et la représentation des drames historiques ont pris fin, rendant les gens conscients de la gravité de la situation et réduisant la ferveur initiale. Il y a donc un arrêt immédiat des oeuvres péruviennes. Puis,

[15]Le terme "théâtre de guerre patriotique" fait référence à un théâtre inspiré par la guerre du Pacifique. Pour plus d'informations, voir RENGIFO, David. *La sociedad teatral en Lima durante la Guerra del Pacífico y los inicios de la crisis de la post guerra (1879-1888)*, Paris, Tesis de maestría, Universidad de Paris VII, 2012.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

pendant le gouvernement de Piérola et l'avance des troupes chiliennes, quelques pièces ont été jouées, mais rien sur les drames historiques, qui ont disparu après l'avance chilienne. Ils réapparaissent à Lima, bien que de manière très sporadique, avec la représentation de Himac Sumac en 1888. L'occupation chilienne a fini par enterrer toute possibilité de représentation de drames historiques.

TROISIEME PARTIE
CRISE DU THÉÂTRE HISTORIQUE. DE L'APRÈS-GUERRE À LA RÉPUBLIQUE ARISTOCRATIQUE.

Elle va des années de la dénommée Reconstruction Nationale jusqu'aux dernières années de la République Aristocratique. Cette partie décrit et analyse la crise de l'après-guerre et le retrait du théâtre historique de Lima, avec une évaluation générale. Nous analysons ensuite la situation du théâtre historique à l'intérieur du pays, où, bien qu'il ne prédominait pas en termes quantitatifs, il a subsisté. J'ai mené une recherche sur les villes d'Arequipa, Trujillo et Cusco et j'ai mené aussi une analyse sociologique des dramaturges de la province. Enfin, j'ai analysé le théâtre historique pendant la République Aristocratique, jusqu'en 1917, quand le théâtre Quechua Inca est arrivé à Lima, mais sans la force qu'il avait à Cusco. Le cas exceptionnel de la création de l'opéra Ollanta en 1900, la première œuvre historique réalisée par des limeños et interprétée à Lima sur un thème préhispanique, est également remarquable. Nous verrons comment, à travers elle, le contexte culturel, social et mental a été exprimé dans la Lima de la République Aristocratique.

Chapitre 8 : Reconstruction nationale et retrait du théâtre historique de Lima

Ce chapitre explique la période d'après-guerre appelée Reconstruction Nationale. L'objectif est d'établir la relation entre la crise de l'après-guerre et le déclin du théâtre historique, et de voir la situation du théâtre historique à l'intérieur du pays par rapport à Lima.

Les premières années de l'après-guerre, depuis le retrait de l'armée chilienne et le début du gouvernement de Miguel Iglesias, jusqu'à la prise du pouvoir par Andrés Avelino Cáceres (1885), après la guerre civile (1883-85), ont été une période de fragilité politique et d'incertitude économique; tout cela a affecté le théâtre à Lima. Son activité a fortement diminué sans toutefois disparaître malgré la crise. C'est en 1886 que la reprise de l'activité

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

théâtrale à Lima a commencé, en raison du plus grand dynamisme des représentations, de l'augmentation du public et de l'arrivée de compagnies et de personnalités étrangères de renom, telles que la compagnie de zarzuela Rupnik, la compagnie de théâtre italienne Emmanuel et Sarah Bernhardt, qui s'est produite avec succès et avec un large public malgré la précarité économique. En 1888, le théâtre a commencé par séries, une année de plus grande perméabilité au répertoire national et de grand mouvement de compagnies de zarzuela et de drames étrangers.

Les pièces nationales, comme toujours, étaient moins nombreuses que les pièces étrangères. Cependant, l'après-guerre ne signifie pas une diminution des œuvres nationales, mais plutôt une légère augmentation par rapport à 1870-1881 (période d'avant-guerre et début de la guerre). Une partie de la responsabilité de la préservation du répertoire national a incombé au Cercle littéraire, aux auteurs dramatiques qui ont organisé des soirées et des concours. Bien que les œuvres nationales n'aient pas surpassé les œuvres étrangères, par rapport à la décennie d'avant la guerre, il y a eu une croissance quantitative : 62 œuvres nationales entre l'écrit et l'interprétation, la grande majorité des comédies. Il y a une régression générale du drame historique : sur 61 pièces, seulement six appartiennent au théâtre ou au drame historique, et seulement cinq étaient représentées. Cette croissance quantitative du nombre de pièces nationales indique un intérêt à écrire pour le théâtre, plutôt qu'avant le conflit. Ainsi, l'augmentation de la production nationale a repris avec la guerre, mais à une plus petite échelle. Depuis 1883, année de la fin de la guerre, le marché du théâtre de Lima est timidement ouvert aux pièces péruviennes, bien que la tendance soit moins à la présentation d'œuvres dramatiques et plus à la présentation de comedies. Il est intéressant de noter que le réalisme de la situation de l'après-guerre ne s'est pas exprimé de manière directe par le drame, mais par la satire et les coutumes. Après les temps difficiles, les différents acteurs ont cherché l'évasion dans le théâtre créole traditionnel, qui représentait la réalité comme une "tragi-comédie". Les travaux de costumbristas de l'ancienne école de Segura, représentée même pendant la guerre, ont été laissés de côté. C'est quoi cette rupture à l'ancienne ? Il exprime un changement dans la société de Lima, puisque la comédie traditionnelle était d'une société sans crise, optimiste, de personnages typiques des classes moyennes ascendantes ; une réalité aujourd'hui dépassée. Le recyclage des coutumes traditionnelles exprimait une crise sociale, une crise de restructuration ou de délocalisation des classes après la guerre.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

En ce qui concerne le drame historique, il est en déclin au Pérou alors qu'il était en plein boom en Europe. Que s'est-il passé pour que cela se produise ? La défaite, l'économie en ruine et le réajustement social ; le théâtre historique favorise le patriotisme et renforce la fierté du passé, et émotionnellement et politiquement, la société en déclin de Lima n'était plus là pour cela. Seuls cinq drames historiques furent représentés à l'époque.

Le remplacement d'Atahualpa, de Salaverry présentée au Théâtre Politeama en février 1884, par une compagnie composée d'éléments nationaux et étrangers, quelques mois avant la fin de la guerre est significatif. Il est probable que la compagnie pensait que la sortie d'un drame historique à un moment où les Chiliens quittaient Lima serait commerciale, patriotique, rappelant également les succès que ce drame avait eu dans le passé. Cependant, c'était une erreur de calcul : les Limeños ne voulaient pas aller au théâtre quand leur fierté nationale était en baisse. Cet aspect ne s'est pas produit à Arequipa où, en 1884, deux pièces historiques ont été présentées : "Bolognesi" ou les "martyrs d'Arica et Himac Sumac".

Dans ce contexte, à Lima, le théâtre allait oublier la réalité, donc apparemment, il n'y a pas eu de succès avec la renaissance d'Atahualpa. Cette pièce était le seul (et dernier) drame des romantiques péruviens du 19e siècle.

La pièce de théâtre qui a finalement été jouée en avant-première, des années après sa création, fut "El Martyr Olaya", déjà cité. Le pays a dû souffrir de la défaite et avoir un gouvernement avec un certain ton nationaliste, de sorte que le texte de Perillán a été mis en scène pour la première fois, le 29 juillet 1887, dans la Fête de l'indépendance, dans le "Politeama". Le contexte était favorable pour un héros indigène d'origine populaire : le président du Pérou, Cáceres, était un homme de la sierra, quiavait combattu les Chiliens et avait triomphé dans la guerre civile contre les églises avec le soutien des populations indigènes ; et malgré ses contradictions, il présentait un gouvernement prétendument nationaliste. En plus, la réception a été organisée par Juan Lerena et "Les Fondateurs de l'Indépendance" en "honneur de Chorrillos, Callao et Lima, qui ont participé et ont souffert le poids de la guerre". Il n'y a presque aucune information sur la réception de l'œuvre.

Le théâtre dans ces années a montré une société fermant le passé et les blessures. Pour cette raison, presque aucune pièce du "théâtre patriotique de la guerre" n'a été jouée, c'est-à-dire celles dont le thème était la guerre ou avec des représentations dans un événement

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

spécifique de guerre ou dans des personnages historiques. De ce type, deux seulement ont été écrits : "Les Chiliens arrivent" "Les martyrs de la patrie" de Federico Flores-Galindo, mais n'ont pas été interprétés à Lima mais à Arequipa, dans le cas de la première pièce. La seule pièce qui représentait un fait précis de la guerre était *Bolognesi ou les martyrs d'Arica* de Belisario Calle, une allégorie. Il a été présenté à Arequipa en 1884 avec beaucoup de succès. A Lima, s'il est vrai que Moncloa a indiqué que la pièce Bolognesi a été présentée en 1892 au gouvernement du militaire Remigio Morales Bermúdez, sa représentation n'aurait pas attiré l'attention des médias et a été un cas isolé ; une situation différente à Arequipa en 1884[16].

La guerre était à peine évoquée dans les drames jusqu'à l'Oncenio de Leguía. Comment un tel fait de fond ne pourrait-il pas être écrit ou représenté à Lima ? Je pourrais formuler plusieurs hypothèses. A la fin du XIXe siècle, l'Etat a cherché à établir de bonnes relations avec son voisin du sud, en évitant les sentiments anti-chiliens, à la veille du plébiscite de 1893 sur Tacna et Arica. Le Pérou attendait du Chili qu'il respecte le plébiscite, ce qu'il n'a pas fait, et il n'était pas en mesure d'appliquer les dispositions du Traité d'Ancón. Bien qu'il y ait eu des manifestations anti-chiliennes, elles n'ont pas été encouragées par l'État. Il est nécessaire de se rappeler l'influence de la charge émotionnelle dans une pièce de théâtre, où la relation entre le public et la pièce est directe, et la salle, étant un espace fermé, donne un sentiment de communauté, d'appartenance parmi les spectateurs. Ainsi, une pièce de théâtre sur le thème de la guerre aurait pu influencer l'humeur anti-chilienne. D'autre part, le théâtre historique, renforce la fierté du passé ; cependant, ces sentiments ont été blessés par la défaite : le public de Lima cherchait à échapper à la réalité ou à en rire, mais pas à se rappeler des événements si tragiques.

Le rôle du théâtre d'après-guerre était de construire un consensus et non de promouvoir le patriotisme ou le nationalisme : seulement une distraction. Mais à l'intérieur du pays, à Arequipa, le drame patriotique se poursuit avec des cas très spécifiques : en 1884, Bolognesi ou les martyrs d'Arica apparaissent. Cette même année, il se produisait également dans la ville blanche à Arequipa avec succès dans "Himac Sumac Sumac", une pièce qui n'aurait pas la même chance à Lima en 1888. "Le Yaraví", d'Abelardo Gamarra, a été présenté deux fois à Arequipa : en 1891, sans que la représentation soit au niveau de

[16] Tout *El Comercio* de 1892 a été revu, et je n'ai trouvé aucune trace de sa représentation à Lima. Il se pourrait que Moncloa se soit trompée dans sa représentation ou qu'elle ait été confuse, et qu'elle n'ait jamais été représentée dans la capitale.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

qualité de la pièce, et en 1893 avec présentation complète de la pièce et avec un excellent accueil. A Lima, elle a été présentée le 5 août 1893 au théâtre Olimpo, oú elle a été ignorée par la société de Lima.

Aussi à Cusco, contrairement à Lima, les drames historiques surgissent, avec la particularité qu'ils sont représentés en langue quechua, et se réfèrent indirectement à la guerre. César Itier a souligné que le début de la mise en scène de ce type de drame est dû à un sentiment d'affirmation face à l'occupation chilienne. Entre 1881 et 1883, le drame quechua Ollantay fut présenté pour la première fois au Théâtre San Juan de Cusco. Entre 1880 et 1892, le drame Yawarwaqaqaq d'Abel Antonio Luna aurait été joué laquelle a été dédié à l'écrivain Clorinda Matto de Turner, une œuvre qui représentait un fait crucial de l'Empire Inca, la guerre contre les Chancas, En 1896, José Caparó Muñiz a écrit *El desgraciado inca Huáscar*, qui a été présenté deux fois cette année-là, Il s'agit d'une œuvre sur la guerre civile inca et la conquête espagnole ; selon Itier, cet ouvrage exprime une transposition de la critique traditionnelle concernant les causes de la défaite face au Chili[17].

On peut observer que les représentations des drames historiques et "patriotiques de guerre" ont eu lieu plus à Arequipa et à Cusco qu'à Lima, bien que le temps historique des thèmes ne soit pas homogène : « Himac Sumac Sumac" a été placé dans la vice-royauté, "Melgar" et "Olaya" à l'époque de l'indépendance, et "Bolognesi" dans le contexte de la guerre avec le Chili ; et dans le cas de Cusco les drames ont présententé une particularité dans leur temps historique : ils sont situés dans l'Incanato, contexte jamais représenté à Lima ni a Arequipa à ce moment là.

Quelles sont les tendances communes aux drames de Lima, Arequipa et Cuzco ? Indépendamment des villes, elles ont manifesté un sentiment nationaliste face à la défaite, avec une plus grande présence dans les provinces. Le thème de ces drames est lié à la résistance et à la lutte du peuple péruvien pour sa liberté. Un autre aspect contraignant de ces œuvres est que, même à Lima, elles rompent avec le centralisme de la capitale, au moins dans leur cadre: les événements se déroulent en dehors de Lima : Arequipa, Cusco,

[17] ITIER, César. *El teatro quechua en el Cuzco, tomo II: Indigenismo, lengua y literatura en el Perú moderno.* Centro Bartolomé de Las Casas, Cusco, 2000, p, 25. Toutes les données sur les représentations dramatiques à Cusco ont été prises de ce texte.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Chorrillos, Callao, Arica. Même le vieux drame romantique Atahualpa, exceptionnellement joué en 1884, se déroule à Cajamarca.

Un autre aspect qui renverse la tendance des drames historiques précédents est que leurs créateurs ne sont pas nés à Lima. Gamarra et Clorinda Matto ne s'identifiaient pas à la capitale, contrairement aux dramaturges romantiques du XIXe siècle. Abelardo Gamarra est né à Huánuco et n'a jamais quitté l'intérieur du pays. La même chose que Clorinda Matto était de Cusco. Perillán Buxó, auteur du "Martyr Olaya", était un Espagnol qui a mis un homme indigène dans son œuvre en tant que personnage principal et héros de l'indépendance, ce qui était assez novateur dans les pièces de cette époque en général. Cela signifie que le nationalisme et l'intérêt pour le passé national ont pris racine parmi les élites des provinces après la défaite, contrairement aux Limeñas. Cela explique pourquoi le théâtre national, sans être prédominant, a reçu plus d'intérêt dans les provinces qu'à Lima.

Les drames historiques de cette période montrent une nation métisse ou inca, laissant généralement de côté les Hispaniques. Les représentations de ces drames étaient des cas exceptionnels qui n'ont pas été répétés, à l'exception du "Martyr Olaya", qui est retourné sur scène en 1923, au début de l´oncenio de M. le président Leguía

Chapitre 9 : Le théâtre historique de la province devant Lima

Dans ce chapitre en faisant une analyse des principaux drames misent en dans les provinces. Les drames historiques sont presque inexistants à Lima pendant ces années. Ceux qui étaient représentés seront ignorés ou ne capteraient pas l'attention de la presse ou du public. "Bolognesi", joué à Arequipa en 1884, a été ignoré à Lima, et une situation similaire s'est produite avec le drame "Himac Sumac".

"Les martyrs d'Arica", Arequipa, 1884. Cette pièce est d'Antonio Belisario Calle, membre de l'élite culturelle Arequipa. Lors de la présentation de la pièce, il venait d'être nommé procureur du Club littéraire d'Arequipa. La pièce est une allégorie où les personnages représentent des idées abstraites : la liberté, la gloire, la sagesse. Dans ce cas, la patrie et l'Amérique. Les personnages historiques sont Bolognesi, Moore et Alfonso Ugarte. C'est un travail avec une charge anti-chilienne parce que l'ennemi reçoit des adjectifs négatifs et dénigrants ; et une critique de l'élite Lima et des politiciens qui ont sacrifié leurs intérêts

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

personnels à la patrie, sans envoyer quelqu'un pour aider Arica. Il est rapporté que la défaite était due à des rivalités internes, avec une atmosphère lugubre de sacrifice pour la patrie. Les mots "patria" et "péruvien" sont mentionnés plusieurs fois. Calle prend l'allégorie du thème patriotique en montrant une partie de la mentalité collective du secteur des élites de province auquel il appartient face à la guerre. De tous les personnages allégoriques, La Patria est le personnage principal : il parle à la troisième personne, il se montre avec une nuance nécrologique en insistant sur la mort, le sacrifice, et même l'holocauste (un mot déjà connu au 19ème siècle), dans un désir collectif de suicide.

Quand Bolognesi a opté pour le sacrifice, il a essayé de fonder l'épopée patriotique en construisant les prototypes de ce qui allait devenir les héros de l'imaginaire national péruvien : Ugarte, Moore, Bolognesi. Ainsi, il est perçu que M. Calle cherchait à ce que le mot patriote ne se réfère plus à ceux qui ont combattu pour l'indépendance en 1821, mais à ceux qui sont morts en 1879-1883. Il contient également la phrase historique ¡JUSQU'A CE QUE LA DERNIERE CARTOUCHE SOIT TIREE! Enfin, Calle essaie d'introduire la bataille d'Arica dans la mémoire collective nationale avec l'Apothéose finale : déclarative, très symbolique, grandiloquente; soulignons qu'il n'y a que deux options dans le combat : gagner ou mourir comme cela a été fait à Sparte.

L'apothéose finale est le point culminant de l'ascension sur le piédestal des nouveaux héros nationaux qui remplacent ceux de l'indépendance. Parce que, de l'avis de Rubén Quiroz, Calle collectionne les prototypes de héros devenus classiques de l'imaginaire héroïque péruvien : Alfonso Ugarte se jette à la mer avec son cheval, tandis que Bolognesi a crié : "Jusqu'à ce que la dernière cartouche soit tirée"[18].

La représentation de Bolognesi ou les martyrs d'Arica dans la ville d'Arequipa, a eu lieu lors de l'anniversaire de la bataille d'Angamos, en l'honneur de Cáceres, qui, lors la guerre civile avec les églises, avait fait de la ville blanche son bastion. Arequipa avait été occupée par les Chiliens en octobre 1883, libérée par deux mois plus tard, et peu de temps après a été occupée par Cáceres, qui a été reçu comme un héros, faisant de la ville son centre principal. Par conséquent, à Arequipa il y avait une dévotion à l'égard du leader.

La première a été donnée en l'honneur de M. Cáceres. Cette pièce a été accueillie avec enthousiasme et la presse en a fait des éloges. À la demande des familles qui n'y avaient

[18] QUIROZ, Rubén. *La Guerra del Pacífico en el teatro peruano*, UAP, Lima, 2009, p. 31.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

pas pu assister, la pièce a été reprise. Et bien qu'il n'y ait aucune référence à Arequipa dans le texte, il exaltait la fierté locale, l'auteur était d'Arequipa, et le personnage principal était aussi du côté de sa mère : le père de Bolognesi, italien, violoncelliste et chef d'orchestre, est arrivé en 1807 et s'est installé à Lima et finalement à Arequipa. Là, son père a épousé la dame Arequipa Juana Cervantes Pacheco.

"Himac Sumac et le secret des Incas". C'est une œuvre qui a triomphé à Arequipa et a failli connaître le même succès à Lima. Clorinda Matto, son auteur, y tisse une histoire avec les éléments les plus typiques du drame théâtral romantique : le trésor, le secret, le serment, la rébellion contre l'oppression, le sacrifice. Cependant, Matto ajoute deux éléments originaux. La première est rare dans la dramaturgie péruvienne : le contexte indigène. Non historique du point de vue de la rigueur académique, puisqu'il s'agit d'un mélange d'Inca, de conquête et de vice-royauté, mais il décrit de manière crédible l'attitude vénale des Espagnols et leur recherche de l'or. L'auteur parvient à lier les anciennes traditions du Cusco de l'époque coloniale avec la tradition du personnage d'Ollanta, qui se transforme en grand-père du personnage principal féminin.

Le deuxième élément est le patriotisme. La guerre venait de se terminer lorsque la pièce fut jouée pour la première fois en 1884 et, dans une atmosphère nationaliste, la pièce exaltait à plusieurs reprises l'amour du pays et la souffrance des indigènes et des femmes aux mains des étrangers. Il y a des références à la patrie et à l'extermination de ses oppresseurs, le sacrifice à la patrie est l'idéal suprême, et le mot péruvien est mentionné plusieurs fois en relation avec le Tahuantinsuyo. Unir les Incas avec la patrie du 19ème siècle, et appeler le Tahuantinsuyo " la patrie péruvienne ", n'est pas nouveau dans le drame historique, typique du nationalisme créole du début qui prétend les indigènes associés au Tahuantinsuyo. Le sacrifice indigène pour la liberté symbolise la résistance anti-chilienne.

Il est important d'insister sur le fait que dans le texte il y a un dualisme bien marqué, l'Inca péruvien contre l'espagnol non péruvien. Le terme " race " est utilisé, au sens ethnique du terme " peuples ". L'anti Hispanisme est marqué et semble être une guerre des races, comme on peut le voir quand le père d'Himac Sumac jure de mettre fin aux Espagnols. Comment expliquer qu'une écrivaine "blanche" de Cusco ait écrit ces passages ? La réponse réside dans le fait que les élites de Cusco, blanches ou métisses, revendiquaient

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

leur héritage inca, ce qui pourrait expliquer pourquoi elle n'a pas été si bien reçue à Lima. Mais Arequipa a toujours été une ville andine liée à Cusco.

Melgar de Abelardo Gamarra: Arequipa et Lima. Le texte de ce drame en deux actes et sept tableaux, également connu sous le nom de "El Yaraví", une oeuvre historique et patriotique basée sur la vie du poète et patriote arequipeño Mariano Melgar. La pièce raconte les derniers moments de la vie du héros, probablement d'une manière nationaliste et de revalorisation de l´autochtone, parce que les Yaravis sont des chansons andines. L'œuvre écrite en vers faisait référence à l'amour, à la jalousie, à la conspiration patriotique d'Arequipa, à une sérénade et à la mort du personnage central. La pièce a été créée à Arequipa le 8 septembre 1891 pour le premier centenaire de la naissance de M. Melgar. Le Club littéraire d'Arequipa a organisé les festivités. Le plus représentatif de la ville était présent comme signe d'Arequipeñisme et de civisme, mais il a été souligné que la représentation n'était pas à la hauteur des circonstances, de la qualité de l'œuvre ou du prestige de l'auteur. Elle a été créée à Lima le 5 août 1893, à l'occasion de l'anniversaire de la mort du poète, mais malgré la présence du Président de la République lui-même, la pièce n'a pas reçu d'attention de la part de la presse, seulement un bref commentaire. En 1893, l'œuvre a été restaurée avec succès à Arequipa.

Si nous faisons une comparaison, on peut voir que plus d'attention, d'intérêt et d'éloges ont été accordés à Arequipa, et pas seulement parce que le travail revendiquait directement à la ville. Les élites provinciales ont revendiqué le patriotisme et le nationalisme local comme faisant partie de l'identité historique nationale, inclus les indigènes, le Tahuantinsuyo et l'idée d'une nation métisse, contrairement aux élites liméniennes qui ne sont pas encore réceptives à ces éléments.

Chapitre 10: La République aristocratique et les drames historiques.

Il y a eu une absence presque totale de théâtre historique pendant la République Aristocratique, de 1895 à 1919, jusqu'en 1917 quand le théâtre Quechua Cusco est arrivé à Lima, bien que sans l'impact qu'il a eu à Cusco. Exceptionnellement, en 1900, l'opéra Ollanta a été inauguré, la première représentation d'une œuvre historique à Lima avec le sujet des Incas.

Bien que cette période n'ait pas été très favorable pour les drames historiques, dans l'activité théâtrale en général, Lima a récupéré la splendeur théâtrale qu'elle avait avant la

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

guerre, avec plusieurs compagnies dramatiques, lyriques, comiques, de magazines, de danse et de danse, avec cinq théâtres officiels : Olimpo, Municipal, Mazzi, Delicias et Colón. Les deux premiers étaient pour les classes supérieures et moyennes, le troisième pour les classes moyennes et inférieures, les deux derniers pour les classes moyennes.

La période de la République Aristocratique fut aussi une période de grand développement du théâtre national. Plus de quarante-cinq pièces nationales ont été écrites et la moitié a été interprétée. Bien que cela ne signifie pas que les pièces nationales étaient plus que les pièces étrangères, cela révèle une croissance du théâtre folklorique local. Les drames sont très limités. Cette augmentation du nombre de pièces nationales serait liée à la croissance démographique de Lima, aux nouveaux théâtres et à l'augmentation des médias de presse, qui étaient liés au théâtre et à la littérature.

Quelle était la situation du théâtre historique dans le contexte de la "renaissance du théâtre national" ? Malgré le grand nombre de pièces écrites et jouées, le théâtre historique était en déclin, du moins jusqu'à la fin de la République aristocratique. On peut voir les pièces historiques de l'époque :

Tableau 2 : La thématique du théâtre historique de la République Aristocratique.

Oeuvre	**Auteur**	**Temps historique**	**Date de la mise en scène**
Ollanta ("opéra")	José María Valle Riestra, en musique	Tahuantinsuyo	1900
"Les couvertures" (comédie traditionnelle)	Julio Baudin y José Carlos Mariátegui	Colonie	
"La Mariscala" (drame)	José Carlos Mariátegui y Abraham Valdelomar	Début de la république.	1916[19]
"Ollantay", 1917 (drame quechua)	Anonyme écrit pendant la colonie	Tahuantinsuyo	1917

[19] Il n'y a aucune trace de sa représentation, bien qu'Ugarte Chamorro souligne qu'elle l'était.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

J'observe qu'au cours de toutes ces années, quatre œuvres qui se situaient dans le passé ont été présentées, mais seulement trois d'entre elles pouvaient être considérées comme historiques : "Ollantay", "Ollanta" et "La Mariscala". Dans les deux premières, bien qu'Ollanta ne fut pas considéré comme un personnage historique, dans la mentalité de l'époque, on considérait que, en plus de la période Inca, il avait un personnage historique, l'Inca Pachacútec. "La Mariscala" a des personnages historiques, le maréchal Gamarra et son épouse Francisca Zubiaga. Mais dans "Las tapadas", une comédie, il n'y a pas de personnage historique. Ce manque de drames historiques serait lié à l'absence d'un projet national, au développement de la conscience nationale et au moment où la tendance romantique était passée.

Ce qui est le plus impressionnant, c'est un nouveau thème du théâtre historique : la période Inca. Depuis la fondation de la République, une œuvre de cette époque historique n'avait pas été exécutée à Lima. Pourquoi cela ne s'est-il pas produit à Lima depuis la fondation de la République en 1821 jusqu'en 1900 ? Les raisons sont complexes : l'absence d'un projet culturel inclusif, le mépris des élites pour les expressions indigènes, même stylisées, et l'identification des élites avec le patrimoine hispanique et la culture occidentale. Dans un rappel de l'indépendance et des débuts de la République, Mariano Melgar et Joaquín Olmedo ont souligné le caractère national unifié de l'identité péruvienne, imaginant une culture hispanique et indienne sans conflit, mais cette possibilité a été diluée avec le premier gouvernement de Ramón Castilla, où le centralisme des élites et l'identité hispanique ont prévalu. Ainsi, depuis les années 1840, un concept de nation excluant a été imposé aux intellectuels de Lima, parce qu'il ne prévoyait pas un projet extensif pour les majorités d´indigènes, le passé inca a été exclu de la vision des élites. Il est également frappant de constater qu'aucune pièce sur le thème des Incas n'a été présentée à Lima après la guerre avec le Chili jusqu'en 1900, malgré le fait que le problème de la nation était déjà soulevé parmi les intellectuels et que, avec celui-ci, les peuples autochtones étaient considérés comme faisant partie de la nation. Mais ce discours était très faible et n'atteignait même pas la majorité des élites et des classes supérieures. Il était donc très difficile pour la plupart de ces groupes de considérer le passé "purement indigène" de l'Inca comme une partie représentative de la nation, et les indigènes comme des compatriotes.

La revalorisation des Incas est liée au développement de la conscience nationale chez certains intellectuels de Lima, et aux débats sur le sujet qui ont commencé après la guerre

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

de 1879, mais en réalité, ce n'est véritablement posé qu'à partir des années 1910, avec l'indigénisme. Cela impliquait de considérer "l'Incanato" comme un point important de l'identité historique, revendiquant un moment qui contrastait avec le présent où la défaite militaire était encore latente.

La première de l'opéra Ollanta. Ce furent des figures isolées qui appréciaient ce qui était indigène face aux élites limériennes encore réticentes. Certains compositeurs et intellectuels nationalistes comme Valle Riestra et Blume ont vu dans le passé inca une expression d'affirmation nationale, après la défaite, et espéraient naïvement que l'élite péruvienne accepterait un discours nationaliste d'inclusion de l'Indien dans son héritage historique. Même l'homme d'affaires italien de la compagnie italienne Lombardi a accepté la demande de Valle Riestra d'interpréter l'opéra Ollanta pour la première fois parce qu'il pensait que ce serait un succès, puisque le passé indigène était valorisé à l'étranger, même si c'était pour son exotisme.

L'opéra a été créé en 1900 sans succès. L'importance de sa première a résidé dans le fait que pour la première fois une œuvre historique a été présentée à Lima, exclusivement dans le contexte du passé de l'Inca. Jusqu'à ce moment, ce thème était lié à l'hispanique à l'époque de la conquête. Ollanta signifiait une réévaluation du passé inca en tant qu'affirmation nationale, par un secteur progressiste auquel appartenaient son compositeur, le maître Valle Riestra, et le librettiste, écrivain, poète et journaliste Federico Blume. Le livret était une version libre basée sur le drame colonial quechua, traduit par Constantino Carrasco. Tant la composition de la musique comme le livret ont été réalisés pendant les années de jeunesse de leurs auteurs à l'époque de l'occupation chilienne, faisant de l'argument colonial un sujet d'affirmation nationale. Ainsi, la réévaluation Inca dans l'art théâtral est née comme une réaction nationaliste à la défaite. M. Blume était membre du Cercle littéraire de González Prada, de l'anti-chilénisme militant. Dans leur jeunesse, les deux auteurs ont lutté contre l'invasion chilienne, ce qui explique leur nationalisme, c'est pourquoi tous deux ont fait de l'opéra un symbole péruvien dans ce contexte[20].

[20] Cette déclaration nationaliste n'avait aucun lien avec les représentations d'Ollantay à Cusco. Cela montre la mentalité avancée de Blume et Valle Riestra, que ne partageaient que peu d'intellectuels comme González Prada à Lima.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Comme on l'a déjà dit, en 1900, l'opéra d'Ollanta a échoué. La question des Incas n'a pas été bien reçue par les élites, et il n'y a pas eu de soutien de l'Etat. Quelle était la raison de cette apathie ? La réponse se trouve dans le contexte politique et culturel du moment, quelles que soient les déficiences artistiques de l'opéra. En fait, il n'y avait pas d'atmosphère réceptive pour cette thématique, il n'était pas possible de parler de conscience nationale avec les gouvernements sans projets d'intégration ; et quand le Civilisme avait déjà abandonné son ouverture initiale et était devenu restrictif et conservateur, avec la présence d'une oligarchie d'exclusion. En examinant les commentaires de presse de 1900 sur la première d'Ollanta, aucun n'a montré le passé inca comme faisant partie de la nation, ni des mots tels que la race, l'indigène, le nationalisme ou l'identité nationale. Compte tenu de la situation actuelle, cet opéra n'était pas dans l'intérêt du gouvernement ou du public. L'accueil médiocre a montré que ni la classe supérieure ni la classe moyenne n'étaient disposées à s'identifier à la partie la plus idyllique du passé indigène.

Les drames quechua inca à Lima. Ce n'est qu'à la fin de la République aristocratique qu'il y a eu réceptivité à ce type de discours. Cela se voyait dans la mise en scène des drames historiques quechua représentés par une compagnie de Cusco qui est arrivée à Lima en 1917 et qui a mis en scène le drame historique Ollantay. Ce théâtre inca faisait partie du phénomène dramatique quechua développé à Cusco et dans le sud du pays lié à l`incaïsme et à l'indigénisme[21]. Le théâtre Quechua de Cusco a été accueilli avec enthousiasme par les élites intellectuelles progressistes, y inclut l'"aile" moderne et progressiste du civilisme ; il a reçu le soutien de la municipalité et, dans une certaine mesure, de l'exécutif, mais il n'a pas été reçu par l'ensemble du secteur de l'oligarchie.

Le théâtre Inca Quechua faisait partie d'un phénomène dont les origines se trouvent à Cusco pendant la période de guerre, lorsque Lima était occupée par les troupes chiliennes. Dans ce contexte, Justo Zenón Ochoa, un avocat d'Urubamba, recteur de l'Université de Cusco, a organisé les premières représentations du drame "Ollantay" dans le théâtre San Juan de Dios, pour exalter la patrie avec un thème Inca compris comme péruvien ; avec

[21] Par Incaïsme, on fait référence au phénomène d'exaltation du passé Inca et de revalorisation du peuple indigène et de son passé à travers le Tahuantinsuyo. L'indigénisme participe à l'Incaïsme, mais il ne revalorise pas seulement le passé Inca.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

cela, il a transformé l'époque Inca en thème national. Cependant, ce théâtre Inca Quechua n'est devenu massif à l'intérieur du pays qu'en 1913, arrivant à Lima entre 1917 et 1920[22].

Le théâtre historique Cusco Quechua s'est-il installé à Lima ? Apparemment, oui, mais pas ouvertement. En passant en revue la presse de l'époque, je peux affirmer que le discours autochtone n'a pas été aussi efficace qu'à Cusco. A Lima, ce discours et cette identification ont touché les classes moyennes et supérieures progressistes, mais pas l'ensemble de la classe supérieure ni la presse.

Le succès et la reconnaissance de ces drames indigènes étaient liés à la présence d'un public de classe moyenne, qui s'était développé au cours de la deuxième décennie du XXe siècle, et au développement d'un sentiment nationaliste, qui identifiait l'incario comme un symbole national. Aussi à la nouveauté et, logiquement, à l'environnement indigène. Ainsi, les secteurs progressistes des élites assistaient et valorisaient les drames quechua, mais leur message n'était pas compris par toutes les classes supérieures.

La guerre du Pacifique. C'était un autre thème historique qui a été montré sur scène à l'intérieur du pays, mais pas à Lima. Ils ne voulaient pas revivre les blessures, et au contraire, ils voulaient éviter toute manifestation anti-chilienne ; une attitude qui avait été traînée depuis la période de la reconstruction nationale. Par conséquent, il n'y avait pas de représentation de la guerre, seulement l'Élégie pour les héros de la Guerre du Pacifique, qui n'était pas une pièce de théâtre, et qui n'a pas réussi non plus, malgré le climat de tension que les "provinces captives" ont connu dans ces années-là. Ce n'est qu'à l'intérieur du pays que la pièce El héroe de Huamachuco (Le Héros de Huamachuco) a été jouée en 1914 dans la ville du même nom, en l'honneur de Leoncio Prado, et elle a été couronnée de succès. Cette représentation répondait à l'exaltation régionale en revendiquant un héros à part entière et revendiquant ainsi le rôle de Huamachuco dans la défense de la patrie. Et à Tacna, alors encore entre les mains du Chili, Gerardo Vargas écrivit en 1910 "Le Serment des Héros", qui n'a été enregistré ni à Tacna (pour des raisons évidentes) ni à Lima.

Il y avait des thèmes coloniaux et de conquête écrits mais non mis en scène. En 1905, Federico Flores-Galindo a publié "La Mancha de Sangre" o la "Conquista del Perú" (La tache de sang ou la conquête du Pérou), qui n'a été publié qu'au début de l´oncenio de

[22] ITIER, *El teatro quechua, II*, p. 21. Itier obtient les détails du petit-fils de Justo Zenón Ochoa.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Leguia. Il en va de même pour "Los conquistadores", de José Santos Chocano, représenté pas à Lima mais à Madrid en 1908. Elle ne serait jouée à Lima qu'au début de l'Oncenio.

En conclusion, aussi bien les drames historiques de la période de la Reconstruction Nationale que ceux de la République Aristocratique, quelle que soit la ville dans laquelle ils ont été mis en scène, ont les axes suivants en commun ou en rupture avec ceux de la période de la guerre ou de l'ère du guano :

1) ils ont été pour la plupart une manifestation du nationalisme en réaction à la défaite. Le thème est lié à la résistance et à la liberté péruvienne. Cependant, ce sentiment nationaliste est plus présent à l'intérieur du pays.

2) Ils présentent une rupture dans leur environnement géographique, qui n'est plus Lima.

3) La grande majorité des auteurs ne sont pas nés à Lima et ne se sont pas sentis, liés ou identifiés à Lima, bien qu'ils vivaient dans la capitale, contrairement aux dramaturges romantiques du XIXe siècle. Ce sont les élites provinciales qui revendiquent le passé.

4) L'idée de nation que ces drames historiques transmettent est celle d'une nation ouvertement métisse ou avec une influence indigène, bien que stylisée et idéalisée dans le Tahuantinsuyo. La prédominance de l'hispanique perd de sa force dans le théâtre.

5) La guerre a été presque oubliée à Lima. Apparemment, une seule pièce a été jouée à Lima, Bolognesi en 1892, bien qu'il n'y avait aucune archive de presse l'époque. Mais dans les provinces, il y avait des représentations sur la guerre.

6) Ce fut avec la création d'Ollanta en 1900 que, pour la première fois, un théâtre historique à thème exclusivement inca fut présenté au public de Lima, écrit et composé par Limeños. L'œuvre exprimerait l'utilisation du passé inca comme sujet d'affirmation nationale par un petit secteur des classes moyennes. Cependant, les idées de ce secteur n'étaient pas partagées par la plupart des élites, comme en témoigne le succès modeste de la première- avant de cet opéra.

7) Après l'opéra Ollanta, des drames historiques sur le thème des Incas revenaient a jouer des drames historiques sur le thème des Incas avec l'arrivée d'une compagnie théâtrale Cusco Quechua à Lima en 1917.Ce théâtre historique quechua a été accepté par l'élite et la classe moyenne de Lima, qui ont exprimé un changement de mentalité en ce qui concerne la nationalité. Cependant, le fait que les secteurs les plus importants du civilisme ou des excivilistes avaient assisté et soutenu le théâtre quechua ne signifiait pas que

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

l'oligarchie acceptait ce théâtre comme un spectacle "digne et civilisé" représentatif du national.

Cependant, le fait que les secteurs les plus novateurs du civilisme ou des excivilistes avaient assisté et soutenu le théâtre quechua ne signifiait pas que l'oligarchie acceptait ce théâtre comme un spectacle "digne et civilisé" représentatif de ce qui était d'intérêt national.

Quatrième partie

LA NOUVELLE PATRIE DE LA LÉGUIA ET LA RÉSURGENCE DU THÉÂTRE HISTORIQUE, 1919-1924

Pour le théâtre historique, c'était une période de résurgence, après des années de silence. Les relations entre la résurgence du théâtre historique et le projet de modernisation du mouvement léguïste "nationaliste" et son discours de propagande intitulé La Patria Nueva sont discutés. On peut voir comment, dans ces années-là, la capacité de ce type de drame pour la formation d'une conscience nationale et la revalorisation du passé péruvien a été exprimée plus clairement.

Chapitre 11 : Le projet politique et culturel du "Léguïsme".

Dans ce chapitre, nous souhaitons analyser l'impact de l'arrivée au pouvoir d'Augusto B. Leguía, son projet politique, le discours de la Patria Nueva avec sa politique culturelle et la résurgence du théâtre historique.

On commence par souligner que l'ancien projet civiliste de modernisation mais en même temps un projet excluant, était déjà usé par la crise et la présence de nouveaux acteurs sociaux, tels que le prolétariat de Lima, les secteurs moyens et la mobilisation paysanne dans le sud du pays. Dans ces circonstances, M. Leguía est arrivée au pouvoir pour la deuxième fois en 1919. Face à cette crise, le nouveau président a été contraint de proposer des mesures concrètes pour atténuer la crise et de générer un projet de nation moderne de nature inclusive (bien que plus théorique que réelle). Le débat sur la question de la nation et de l'identité nationale initié après la guerre avec le Chili s'en trouve renforcé.

La mise en œuvre du projet politique impliquait un nouvel ordre de classe au sein de l'État, en plaçant un nouveau secteur aux commandes qui représentait les intérêts du capital américain. Politiquement, cela signifiait mettre fin au monopole des civilistes,

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

élargir la participation des classes moyennes et rechercher l'incorporation démagogique des classes populaires.

La Nouvelle Patrie était le discours idéologique de propagande avec lequel Leguía justifiait son projet politique et cherchait le consensus de la société à l'égard de son gouvernement. Dans ce discours, il a cherché à donner l'idée d'un nouveau moment dans le développement de la société péruvienne, qui a rompu avec les modèles de l'oligarchie civiliste, qui a été présentée comme restrictive et exclusive (ce qui, en réalité, ne s'éloigne pas de la vérité), qui marginalise les classes moyennes, émergentes et populaires. La Nouvelle patrie impliquait un État libéral et moderne qui, en termes de nationalisme et 'identité nationale, utilisait un discours flexible qui incluait l'indigénisme, l´incaisme, hispano-américainisme et le panaméricanisme ; mais l`élément angulaire était l'incaisme et l'indigénisme.

Du point de vue de la politique culturelle et de l'identité nationale, le projet juridique a consisté à construire l'image d'une communauté intégrée et "métisse" avec des éléments autochtones et hispaniques, bien que celui-ci de nouveau était le composant andin, et l'État a développé une politique culturelle qui incluait l'art, l'histoire et l'éducation. Dans ce cadre, l'État léguïste a soutenu le théâtre historique, notamment lors de la réédition de l'opéra Ollanta en 1920 et du premier-avant de l'opéra Ollanta en 1920 et le premier-avant de "El Sol de Ayacucho" en 1924.

Chapitre 12 : Le théâtre historique du retour

Ce fut dans les premières années de l'Oncenio de Leguía, entre 1919 et 1924, que le théâtre historique de Lima a sans doute refait surface, après un long déclin qui a commencé en 1879. Cela s'explique par un contexte de stabilité politique et un projet identitaire, élastique mais efficace, avec un élément autochtone innovant. C'est avec Leguía que l'identité autochtone est revendiquée et acceptée par l'élite urbaine. Aussi, la situation d'optimisme de la population dans le projet national léguiste, qui impliquait, entre autres choses, un État fort, modernisateur et nationaliste, où s'est développé un art national métis, à travers lequel l'indigène a été réévalué à travers l'Empire Inca. Il convient également de noter le soutien de l'État, l'atmosphère culturelle et émotionnelle qui est plus réceptive à de tels drames. Cependant, malgré cette résurgence, le théâtre historique n'est

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

pas devenu populaire ou continu comme le traditionaliste créole (Costumbrista criollo), d'un point de vue quantitatif.

Entre 1920 et 1924, 12 œuvres historiques ont été exécutées, dont certaines ont connu un grand succès et une large portée sociale et politique, comme "Ollanta" (1920), "Los Conquistadores" (1922) et" El Sol de Ayacucho" (1924). Bien que le théâtre historique n'était pas prédominant, puisque le théâtre traditionnel était majoritaire, le fait que 12 pièces aient été présentées, dont certaines avec succès, est certainement un indicateur d'une véritable renaissance du théâtre historique.[23].

En ce qui concerne les théâtres officiels, les théâtres "Forero" et "Municipal" étaient destinés à un public de classe supérieure et moyenne, le "Colón" pour la classe moyenne et le "Mazzi" pour la classe moyenne, plus basse et populaire. Et c'est au "Forero" que les pièces historiques ont été présentées, puis démocratisées à un large public en fonction du soutien officiel, du thème, des compagnies et du succès de la pièce elle-même. La rénovation et la multiplication des théâtres sont également liées non seulement au processus de modernisation de Lima, mais aussi à l'augmentation de la population de Lima. Pour cette raison, au fur et à mesure que le nombre de théâtres augmentait, le public et les spectacles se diversifiaient.

On peut voir les tableaux suivants sur le théâtre historique au début de l'Oncenium :

[23] Seules les pièces du passé qui peuvent être considérées comme du théâtre historique ont été prises en compte, c'est pourquoi toutes les pièces représentées par les compagnies Cusco n'ont pas été incluses, beaucoup d'entre elles se rapportant au Tahuantinsuyo, mais sans personnage historique. S'ils avaient été inclus dans le tableau, il y en aurait eu deux ou trois de plus. Le drame lyrique Atahualpa, de Valle Riestra, n'a apparemment jamais été joué en raison de la mort de l'auteur.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Tableau 3: Le théâtre historique et l'appui du gouvernement, 1920-1924

Oeuvre et genre	Période historique	Ëcrivain	chronogrammes sur scène	Appui du gouvernement
Yawarwaqaq (drame quechua)	Inca	José Félix Silva	1920	Oui
Ollantay (drame quechua)	Inca	Anónimo	1920	Oui
Ollanta *(*drame lyrique*)*	Inca	Valle Riestra, Federico Blume y Fernán Cisneros	1920, 1921, 1922	Oui (1920 et 1921)
La conquête du Pérou ou La tache de sang *(drame)*	La conquiste	F. Flores Galindo	1923	Oui
Les Conquistadors (drame)	La conquête	José Santos Chocano	1922	On ne sait pas
Ñusta (allégorie)	Inca	Federico Elguera	On ne sait pas	On ne sait pas
Le martyr Olaya *(drame)*	Independence	Eloy Perillán Buxó	1922	Oui
Le Soleil d'Ayacucho *(drame)*	Independence	Francisco Villaespesa	1924	Oui
Trois époques dans l'histoire du Pérou, mise en scène *(allégorie)*	Inca, La colonie, l´Indépendance et la République.	Antonio Espinoza Saldaña (a rédigé le programme)	1924	Non, mais elle a été organisée par l'oligarchie de Lima.
Le Chariot de la Perricholi *(comédie de la douane)*	La colonie	Adapté de la comédie française	1924	Non

On peut voir une synthèse des thèmes historiques de ces œuvres, par période[24].

Le thème historique dans les pièces de théâtre, 1920-1924

La période historique	Le nombre de représentations
Inca	4
La conquête	3
La colonie [25]	2
Independencia/ república	3
TOTAL	12

[24] L'œuvre Tres épocas del Perú (Trois époques du Pérou) a été mise en scène dans trois périodes historiques différentes, de sorte que chacune d'entre elles est incluse séparément en tant que pièce.

[25] Je n'inclus pas *Las tapadas* de Mariátegui et Valdelomar, avec un thème colonial, parce qu'ils n'ont pas de personnages historiques.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Les tableaux indiquent les tendances générales du théâtre historique et les ruptures avec les périodes précédentes de boom du théâtre historique (1848-1879) et de la crise du théâtre historique (1879-1919).

Tout d'abord, certaines des représentations des œuvres du XIe siècle ont été soutenues par le gouvernement. Parmi ces pièces, cinq ont été interprétées avec le soutien direct de l'État Léguiste, dont "Ollanta", "El Sol de Ayacucho" et peut-être aussi "Los Conquistadores", en présence du Président de la République lui-même, les grands événements théâtraux étant couverts par l'ensemble de la presse. Ce fut aussi un grand événement social : Trois époques de l'histoire du Pérou mises en scène, organisé par l'aristocratie de Lima. D'autre part, bien que dans la période de boom précédente au 19ème siècle, pendant la période du Guano, un grand nombre de pièces historiques ont été interprétées, mais aucune d'entre elles n'a pas été un succès, et a obtenu un soutien officiel direct, comme dans le cas de l'opéra "Ollanta" et "El Sol de Ayacucho" pendant les premières années de l'Oncenio de Leguía.

En second lieu, il y a un certain équilibre entre les thèmes, le meilleur exemple étant l'œuvre "Tres épocas del Perú", qui incorpore à la fois les périodes inca, coloniale et républicaine. Cependant, une vision globale perçoit une certaine réduction du thème colonial dans les drames historiques de cette période, peut-être en raison de la nouveauté de l'incorporation du thème préhispanique qui prédominait à cette époque.

Trois époques de l'histoire du Pérou mises en scène

Synthèse du théâtre historique de toutes les périodes étudiées.

Vous pouvez voir ci-dessous une synthèse des tendances temporelles et des thèmes généraux du théâtre historique péruvien de tous les ans :

Croissance : 1848-1879	Conquête et indépendance
Crise : 1879-1919	Conquête, colonie et indépendance
Résurgence : 1920-1924	Inca ou préhispanique

Ici, on peut se demander : Quels aspects communs ces contextes de croissance et de résurgence du théâtre historique ont en commun ? Bien que les contextes en question ne présentaient pas des caractéristiques homogènes, on peut dégager des tendances :

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

enthousiasme patriotique et atmosphère nationaliste, optimisme quant au développement du pays, soutien d'un secteur considérable de la population dans l'État et/ou le gouvernement ; et une certaine situation économique favorable, comme les exportations de guano pendant la période castilla, et les prêts américains et le boom des exportations pendant la période du XIXe siècle. L'atmosphère nationaliste et optimiste crée le contexte pour la réévaluation du passé et de la fierté nationale, un contexte qui s'est également développé pendant les premiers mois de la guerre, en termes d'atmosphère émotionnelle.

En effet, quelles sont les différences entre le théâtre historique des époques précédentes et celui de l'Oncenio ? En premier lieu, il y a une représentation du passé inca ou préhispanique, comme celle de l'opéra "Ollanta" et dans le premier tableau des Trois Époques de l'Histoire du Pérou, une période qui a été totalement ignorée dans les périodes de boom et de guerre, et exceptionnellement représentée dans la République Aristocratique avec la première d'Ollanta en 1900 et les drames quechua de Cusco en 1917. Dans les périodes précédentes, bien que l'Inca ait été mis en scène, il a toujours été représenté par rapport à la Conquête, et le Tahuantinsuyo a été montré comme un grand peuple avec des qualités, mais vaincu par l'Occident, avec un monarque vaincu, comme dans le travail Atahualpa par Salaverry, ou en pièces mises dans la période de la conquête. La mise en scène d'une pièce de théâtre de la période préhispanique strictement indigène était inconcevable dans le contexte de la croissance (1848-1879) et de la crise (1879-1919) du théâtre historique.[26]. À cette époque, les indigènes andins étaient dépréciés, tout comme leurs expressions artistiques. Bien qu'au XIXe siècle le Tahuantinsuyo ait été reconnu comme faisant partie du passé national, cette reconnaissance n'a été acceptée que mélangée à l'hispanique. Depuis le milieu du XIXe siècle, une identité nationale créole prédominait, et bien qu'il y avait une présence indigène dans l'art de Lima, une identité historique indigène n'était pas acceptée.

L'un des aspects qui caractérisait une partie du théâtre historique de cette période est le lien direct des représentations avec le pouvoir. L'intérêt de l'État pour ces drames n'a pas été observé dans les périodes précédentes, à l'exception du début de la guerre en 1879, mais d'une manière brève et circonstancielle. Cela n'a même pas été observé à l'époque

[26] Les cas exceptionnels se produisent au début du XXe siècle avec la création de l'opéra *Ollanta* et du théâtre historique Quechua qui est arrivé à Lima à la fin de la République Aristocratique.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

du Guano, période du début du boom du théâtre historique, car l'État castilliste n'a jamais financé directement (bien qu'il y ait eu mécénat) les représentations théâtrales historiques.

Chapitre 13 : Les mises en scène les plus importantes

Ce chapitre analyse les mises en scène les plus représentatives des drames historiques, ce qui nous permet de mettre en évidence en termes qualitatifs l'ascension du théâtre historique et d'établir des tendances. Les représentations analysées sont les suivantes :

- La re-lancement de l'opéra "Ollanta" (1920 et 1921).
- "Les Conquistadores" de José Santos Chocano (1922).
- L'échec du théâtre historique de Cusco dans le "Forero" (juillet 1923).
- Les représentations de l'indépendance : "Le martyr Olaya" (1923) et "Le soleil d'Ayacucho" (1924).
- L'épilogue et la fermeture du théâtre historique au début de l'Oncenio : Trois époques dans l'histoire du Pérou (1924).

Je crois qu'une partie des représentations de ces œuvres a été utilisée par le léguïsme pour promouvoir le nationalisme et l'identité dans toutes ses variantes indigènes, hispano-américaines ou panaméricaines, en cherchant à générer une identité historique. Cependant, la tendance prédominante était de promouvoir une culture nationale métisse et de revaloriser l'élément indigène, à la fois exotique comme à "Ollanta", ou héroïquement comme dans Le Martyr Olaya. La réconciliation avec l'Espagne a également été recherchée dans l´œuvre "El sol de Ayacucho". La pièce "Tres épocas de la historia del Perú" signifiait l'identification et l'évaluation de toutes les étapes de l'histoire péruvienne et de tous les éléments culturels préhispaniques et hispaniques par l'oligarchie ou des élites.

Je pense que ces pièces étaient des éléments importants dans le processus de construction de l'idée de nation, puisque les œuvres transmettaient des symboles et des codes idéologiques qui cherchaient à unir les membres de la communauté de Lima. La grande majorité des représentations des drames historiques au début de l'Oncenio ont été directement soutenues par le gouvernement, puisque l'intention était que le discours nationaliste atteigne tous les secteurs sociaux. Cela s'est exprimé dans les représentations d'Ollanta et El sol de Ayacucho, les représentations les plus réussies en termes de temps (mise en scène), social (atteindre toutes les classes sociales), politique (présence du chef

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

de l'Etat, le cabinet et la diplomatie) et spatial (mise en scène au-delà de Lima). Les deux travaux ont été financés par l'État, et le texte du second a été rédigé par ordre direct du gouvernement. Les premières ont été suivies par toutes les classes sociales, qui ont été exposées aux discours de ces œuvres directement, mais aussi indirectement par la presse et les rencontres publiques ou privées. Pour comprendre cette exposition, il faut se rappeler que Lima n'était pas encore une très grande ville. A cette époque, les gens ne fréquentaient que deux ou trois théâtres, ils pouvaient facilement se reconnaître. De cette façon, on peut observer les liens entre la Nouvelle Patrie, le théâtre historique et l'impact sur la collectivité. "Le martyr Olaya" et "Los Conquistadores" ont également été des pièces à succès, ont bénéficié du soutien de tous les médias et ont touché tous les secteurs sociaux, puisqu'elles ont été jouées dans tous les théâtres. D'abord destinés aux élites, ils ont fini par être vus par l'ensemble du secteur social, avec ou sans soutien du gouvernement, même sans l'ancienne popularité du théâtre traditionnel.

Dans ces drames historiques, le discours léguiiste de l'identité nationale a été transmis d'une manière subtile mais précise, mettant en évidence le passé inca (Ollanta) aux côtés de l'hispanisme et du métissage (Los Conquistadores), ou l´indépendance et le hispano-américain (El Sol de Ayacucho) et la participation autochtone au processus d'indépendance et de revalorisation des peuples autochtones actuels (El martir Olaya ou Olaya). Dans la pièce " El sol de Ayacucho ", une œuvre sur le thème de l'indépendance, une nouvelle identité indigène a été créée pour une identité nationale créole ou métisse. Le processus d'indépendance s'est révélé naturel, panaméricaniste et même cosmopolite. Dans le cas du "Martyr Olaya" ou "Olaya", la participation populaire et indigène à l'indépendance a été revendiquée, ce qui n'était pas vu jusqu'alors dans les travaux de cette période. La reprise de cette œuvre, à l'occasion du centenaire de la mort du héros, s'inscrivait dans le cadre d'une récupération officielle. Jusqu'à ce moment, la place des héros était réservée aux créoles et aux métis, peut-être les seuls capables d'incarner les valeurs civiques du sacrifice pour la patrie. Dans le léguiisme, le populaire-indigène pourrait occuper la place héroïque, mais seulement dans ce cas exceptionnel.

Bien qu'il soit très difficile d'évaluer si la société de Lima a assumé ou non le discours Léguiiste avec ces œuvres, nous pouvons affirmer que l'oligarchie l'a assumé avec la représentation des Trois Époques de l'Histoire du Pérou, en 1924. Bien que cela ne signifie pas nécessairement l'influence du théâtre historique, c'était un facteur essentiel. Dans ce tableau allégorique, les trois périodes de l'histoire péruvienne ont été considérées

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

comme des éléments de l'identité historique péruvienne : le "Incanato" en tant que société idyllique, la colonie en tant que monde riant et romantique, et la république en tant que période fondatrice. Dans cette allégorie, les trois temps historiques de la formation de la nationalité péruvienne, représentée par l'oligarchie, ont été réconciliés. Avec ce travail, le cycle de la renaissance du théâtre historique s'est terminé. Les éléments, amazoniens, africains et asiatiques étaient encore exclus de l'identité nationale péruvienne.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

LES CONCLUSIONS GÉNÉRALES

Tout au long de cette thèse, j'ai proposé l'hypothèse que les drames historiques ont joué un rôle significatif dans la construction de l'identité historique, des imaginaires et des sentiments de nationalisme et d'appartenance au processus de construction de l'État-nation au Pérou entre les années 1840 et 1924. Certains des drames historiques mis en scène ont contribué, bien que nous n'ayons pas pu déterminer le degré de leur influence, à la configuration de la nationalité, même si ces pièces mises en scène étaient une reconstitution de fiction du passé, construite sur une base historique limitée ou presque inexistante.

Tout au long de la période étudiée, le théâtre a été le principal divertissement public à Lima. Il n'y en avait pas beaucoup, mais les classes supérieures et moyennes étaient assidues et reconnues dans cet espace. Pour un citoyen moyen sans inclination ni goût pour l'histoire, le théâtre était préférable à un livre ou à une commémoration civique. Dans la représentation de drames historiques, la transmission du message historique et identitaire a été plus efficace.

Tout cela s'est exprimé dans les cycles de boom que la dynamique du théâtre historique a connu tout au long des années étudiées. Cependant, la période d'influence la plus importante se situe peut-être dans le cycle de la Renaissance du drame historique, au début de l'Oncenio de la Leguía : certains drames historiques ont été utilisés comme instrument de diffusion du discours identitaire national de La Patria Nueva, avec une rhétorique qui unit le nationalisme avec des éléments indigènes principalement, mais aussi avec l'hispanisme et l'hispano-américain pour promouvoir le consensus, l'unité nationale et l'indéniable autochtonisme (indigenismo) officiel. Enfin, une construction identitaire a été condensée et l'oligarchie y a même participé.

Ainsi, les cycles courts ou longs des drames historiques, dans l'ordre chronologique, sont :

1) La période castilliste, pendant l'économie du guano, des années 1840 aux années 1860, lorsque le processus de construction de l'État-nation a commencé.

2) Les premiers mois de la guerre du Pacifique, un contexte très court mais exceptionnel en raison du grand nombre de pièces jouées dans un temps très court, et qui a interrompu le déclin des drames historiques.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

3) Les premières années de l'Oncenio de Leguía, de 1920 à 1924, lorsque le processus de construction de la nation a été consolidé.

A travers l'analyse de ces cycles de drames historiques, il est entendu que ce type de théâtre a été fonctionnel et réussi dans certaines conditions :

1) Les conjonctures nationalistes et les gouvernements avec les projets nationaux. Dans le castillisme, le processus de construction de l'État-nation a commencé à se développer, lié à un projet de modernisation, avec des contradictions ou des limitations, cherchant à forger un État républicain où l'historique jouerait un rôle, donnant un passé commun à la communauté péruvienne. Dans le petit cycle des premiers mois de la guerre de 1879, il y avait un patriotisme intense. Et dans le légitimisme, il y avait déjà un projet politique inclusif, inclusif, qui forgeait une image d'identité qui rompait avec l'oligarchie civiliste.

2) Contextes d'une certaine stabilité, à la fois économique (dans le boom guanéro, qui garantissait la stabilité politique et la paix sociale), et la guerre (lorsque le divisionnisme a fait place à l'union sacrée"), et dans le léguïsme (stabilité économique par l'argent américain, qui a atteint le consensus social dans les premières années et l'augmentation des exportations).

3) Identification (d'une grande partie de la collectivité) avec le gouvernement et la confiance collective dans le progrès du pays et un climat d'optimisme émotionnel qui s'est produit pendant les trois cycles d'essor des drames historiques. Avec la Castille, l'illusion a été créée que le Pérou était au portes du monde moderne et qu'il était confiant dans le progrès d'une république prospère. Cela était visible même lorsque la guerre de 1879 a éclaté, lorsque le patriotisme et même le bellicisme ont été exacerbés. Cet optimisme face à la modernisation a été restauré dans l'Oncenio de Leguía.

Dans le cas des cycles de déclin du drame historique, ceux-ci sont liés à la crise sociale, économique et morale, qui s'est également produite, ce qui a donné lieu à un modèle cyclique, avec des périodes de déclin entre la fin des années 1860 et 1870, puis une reprise en 1879 pour quelques mois, et enfin se terminer en octobre de la même année. Cette crise a certainement commencé en 1866 et s'est aggravée en 1873 avec la crise capitaliste internationale.

C'est après la guerre avec le Chili que le déclin du théâtre historique a commencé, un retrait qui a coïncidé avec la crise de réadaptation sociale pendant la période de

reconstruction nationale. Dans ces années-là, les peu de drames historiques qui ont été mis en scène à Lima n'ont guère capté l'intérêt de la presse ou du public. Mais c'est là, dans ce contexte sombre et défavorable, que la renaissance du drame historique et l'émergence du thème incas ont commencé à germer, lié à un sentiment d'affirmation nationale parmi les classes moyennes de Lima : c'est le cas de Federico Blume et Valle Riestra qui ont créé l'opéra Ollanta (durant l'occupation chilienne), le premier drame incas créé par Limeños et joué à Lima. Cependant, les élites de Lima n'ont pas revalorisé ce passé en tant que national, ils ont rejeté les indigènes, même stylisés, et l'opéra n'a pas été très bien reçu en sa mise en scène en 1900.

Dans les élites de l'intérieur du pays, il y avait un intérêt pour le drame historique comme sujet de réaffirmation national-local, au moins à Cusco et Arequipa, où leurs élites revendiquaient leurs villes contre le centralisme de Lima. A Cusco, le soi-disant théâtre Inca Quechua a émergé, et à Arequipa des drames historiques de grande exaltation patriotique et locale ont été joués, qui en même temps à Lima n'étaient d'aucune transcendance. Ce déclin ne s'est inversé qu'en 1920.

Les discours sur le passé dans les textes de drames historiques, le succès ou l'échec de leur mise en scène, le soutien ou non de la presse et de l'Etat, montrent comment les structures mentales et sociales ainsi que les intérêts politiques et culturels ont conditionné la vision du passé de la nation et son appréciation par la société de Lima. En ce qui concerne le discours, bien qu'il ne soit pas uniforme, il y avait une certaine tendance en termes généraux, avec plus de continuités que de ruptures dans le discours. Dans le premier cycle d'expansion du théâtre historique (1848-1879), il n'y avait pas de pièce de théâtre dans l' "Incanato", seulement la conquête et l'indépendance. Cette absence a duré jusqu'au début de la République aristocratique, mais ce n'est qu'au début de l'Incenium que le public, la presse et l'État l'ont accepté et ont manifesté leur plein intérêt.

Cette absence générale peut s'expliquer par l'ignorance ou la désinformation (il n'y a pas encore eu de développement de l'archéologie) mais surtout par le mépris ou le manque d'appréciation des peuples andins et indigènes et le centralisme de Lima, en raison de l'absence d'un projet national inclusif ; les élites chargées d'"inventer la nation" ont laissé les peuples indigènes en dehors de la communauté nationale, rejetant un patrimoine culturel indigène vivant. L'hispanisme était prédominant aussi bien dans le premier cycle

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

de boom du théâtre historique que dans les années de déclin. Dans ces cycles, l'Inca n'était mentionné que comme un groupe de conquête et de colonie.

La conquête et la vice-royauté ont servi de lien entre l'origine inca et les racines hispaniques de la nationalité péruvienne. Les hispaniques avaient beaucoup plus de poids dans les drames historiques, et leur valeur s'exprimait dans tous les thèmes et toutes les époques historiques des drames. Dans le premier cycle de boom du théâtre historique, le drame le plus populaire était Atahualpa, de Carlos Augusto Salaverry, considéré d'une certaine manière comme le plus patriotique.

La question de l'indépendance était prédominante, puisqu'elle marquait la naissance de la République et l'entrée du Pérou par le régime républicain dans les nations civilisées. Pour cette raison, le thème de l'indépendance était récurrent dans la plupart des drames historiques, même dans des pièces placées de manière symbolique au début de la vice-royauté et de la conquête, mais où l'Inca était considéré comme "péruvien" et ses luttes, comme des épopées pour la liberté du Pérou d'une manière allégorique. Cette tendance s'est maintenue même pendant le bref cycle d'expansion du théâtre historique au cours des premiers mois de la guerre de 1879. Cela changerait au cours du cycle Renaissance du théâtre historique, au début de l'oncenium, même si ce n'était pas une grande rupture avec le cycle des drames historiques du XIXe siècle. La différence était la réévaluation et le succès du thème Inca, maintenant accepté par le besoin du gouvernement d'un discours démagogique inclusif de l´ autochtone, et par la recherche d'art national parmi les artistes nationaux, une tendance qui coïncidait avec les intérêts de l'État, qui soutenait également les œuvres d'idées créoles nationales, comme "El Sol de Ayacucho", en 1924.

Les dramaturges ont été les véritables créateurs de l'imaginaire historique national dans les deux siècles, ce qui ne signifie pas nier l'influence d'œuvres telles que les "Traditions péruviennes" de Palma sur l'imaginaire du passé de la nation. Les drames historiques représentaient les aspirations des élites et des classes moyennes, qui cherchaient (généralement) à imiter les classes élevées, représentant aussi indirectement les aspirations nationales des classes supérieures. En ce qui concerne la composition sociale des dramaturges, il y a une tendance dans tous les cycles du théâtre historique : ils appartenaient aux classes moyennes, nés à Lima (principalement) ou à l'intérieur (surtout sur la côte), aucun d'entre eux ne vivait du théâtre, ils étaient des journalistes ou des fonctionnaires. Cependant, pendant la période de la reconstruction nationale, les

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

dramaturges qui mettent en scène leurs pièces ne sont pas nés à Lima. Gamarra et Clorinda Matto de Turner ne s'identifiaient pas beaucoup à la capitale, contrairement aux dramaturges romantiques du XIXe siècle, et ils ne se dissociaient pas de leur identification avec l'intérieur du pays. Cela signifie que le nationalisme et l'intérêt pour le passé national ont pris racine parmi les élites provinciales après la défaite, contrairement aux Limeñas. Cela explique pourquoi le théâtre historique, sans être prédominant, a reçu plus d'intérêt dans les provinces qu'à Lima.

Un autre aspect, une tendance générale de tous les dramaturges de la période étudiée, est que le théâtre était un moyen de reconnaissance sociale et culturelle. On n'observe pas non plus de ruptures idéologiques tout au long de la période étudiée : ils étaient des libéraux modérés, croyants au progrès et au républicanisme, mais n'avaient aucune aspiration à des réformes majeures. D'autre part, aucun d'entre eux n'a ouvertement revendiqué les peuples autochtones contemporains. Le seul travail qui l'a fait, "Le Martyr Olaya" a été fait par un étranger. Ils n'avaient même pas un esprit nationaliste cohérent après la défaite de la guerre, à l'exception d'Abelardo Gamarra, qui a rejoint l'armée de Cáceres, bien qu'il se soit opposé plus tard au gouvernement de Caceres pour signer le contrat de grâce, qu'il considérait comme préjudiciable aux intérêts nationaux.

Des changements sont observés dans les liens entre les dramaturges et le gouvernement. Dans le cycle d'expansion du théâtre historique, les auteurs "romantiques" étaient liés au pouvoir clientéliste du castillisme, dans les œuvres de la bureaucratie d'Etat et du mécénat. Mais cela ne s'est pas produit dans les cycles suivants du drame historique, du boom et de l'effondrement. Même au début de l'Oncenio, le compositeur du célèbre opéra Ollanta n'a obtenu qu'une place modeste au Conservatoire de Lima. Au début du XIe siècle, enfin, le soutien de l'État, ne cherchait qu'à faciliter la présentation de l'œuvre, sa diffusion sociale et la présence symbolique du Président de la République comme un exemple définitif de l'utilisation des arts pour légitimer le régime.

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018

Résumé

Cette thèse analyse le rôle du théâtre historique dans le processus de construction de la nation au Pérou entre la moitié du XIXe siècle et le début du XXe siècle. Elle propose l'étude des dynamiques du théâtre historique, de son développement dans la société péruvienne comme expression du développement de ce processus de construction nationale. La période étudiée est d'une complexité particulière pour le Pérou et décisive pour comprendre les difficultés de la construction de la nation et de l'identité nationale. La thèse privilégie Lima, la capitale, et souhaite démontrer que les drames historiques de cette période- représentés ou non- révélaient une image du passé – imaginaire ou non - qui exprimait les aspirations nationales ou les idéaux des classes moyennes ou des élites du pays. Il s'agissait pour la plupart de libéraux, secteur auquel appartenait la majorité des dramaturges et du public. La thèse souhaite démontrer aussi que le théâtre historique n'a pu pleinement se développer que dans les jointures d'enthousiasme nationaliste et dans un contexte d'optimisme à l'égard du présent et de l'avenir du pays que pouvaient avoir les élites péruviennes.

Des mots clefs : *le Pérou, le XIXe et XXe siècle, théâtre, nation, imaginaire, des classes moyennes.*

Abstract

This doctoral dissertation explores the role that historical theatre played in the process of nation-building in Peru between the mid-nineteenth and the early twentieth centuries. Local theatre's dynamics mirrored the development of nation-building in this country. The period under study is of particular complexity in Peruvian history, and it allows us to understand the difficulties arising between the construction of the nation and the development of a Peruvian national identity. This research focuses on Lima, Peru's capital city. It demonstrates that the historical dramas written in this period, even when not all of them were set on stage, sometimes conveyed a realistic image of the past whereas other times that representation was fictitious. These plays expressed the middle and/or upper classes' national aspirations and ideals. Most play writers and the audiences that attended the plays belonged to the middle and/or upper classes and considered themselves as liberals. This dissertation also argues that Peruvian historical theatre only evolved in circumstances in which the local elites were filled by nationalist enthusiasm and optimism about Peru's contemporary present and future.

Key words: Peru 19th and 20th centuries, theatre, nation, national imagining, middle classes.

Résumé

Cette thèse analyse le rôle du théâtre historique dans le processus de construction de la nation au Pérou entre la moitié du XIXe siècle et le début du XXe siècle. Elle propose l'étude des dynamiques du théâtre historique, de son développement dans la société péruvienne comme expression du développement de ce processus de construction nationale. La période étudiée est d'une complexité particulière pour le Pérou et décisive pour comprendre les difficultés de la construction de la nation et de l'identité nationale. La thèse privilégie Lima, la capitale, et souhaite démontrer que les drames historiques de cette période- représentés ou non- révélaient une image du passé – imaginaire ou non - qui exprimait les aspirations nationales ou les idéaux des classes moyennes ou des élites du pays. Il s'agissait pour la plupart de libéraux, secteur auquel appartenait la majorité des dramaturges et du public. La thèse souhaite démontrer aussi que le théâtre historique n'a pu pleinement se développer que dans les jointures d'enthousiasme nationaliste et dans un contexte d'optimisme à l'égard du présent et de l'avenir du pays que pouvaient avoir les élites péruviennes.

Des mots clefs : *Pérou, XIX et XXème siècle, théâtre, nation, imaginaire.*

Abstract

This doctoral dissertation explores the role that historical theatre played in the process of nation-building in Peru between the mid-nineteenth and the early twentieth centuries. Local theatre's dynamics mirrored the development of nation-building in this country. The period under study is of particular complexity in Peruvian history, and it allows us to understand the difficulties arising between the construction of the nation and the development of a Peruvian national identity. This research focuses on Lima, Peru's capital city. It demonstrates that the historical dramas written in this period, even when not all of them were set on stage, sometimes conveyed a realistic image of the past whereas other times that representation was fictitious. These plays expressed the middle and/or upper classes' national aspirations and ideals. Most play writers and the audiences that attended the plays belonged to the middle and/or upper classes and considered themselves as liberals. This dissertation also argues that Peruvian historical theatre only evolved in circumstances in which the local elites were filled by nationalist enthusiasm and optimism about Peru's contemporary present and future.

Key words: Peru 19th and 20th centuries, theatre, nation, national imagining.

Imp. Service Reprographie - Rennes 2

Rengifo, David. El teatro histórico y la construcción de la nación : Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924 = Le théâtre historique et la construction de la nation : Essor, crise et résurgence : Lima 1848-1924 - 2018