



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Profesional de Literatura

**El teatro peruano durante la guerra de independencia:
la invención de una república criolla**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Miguel Ángel VALLEJO SAMEISHIMA

ASESOR

Dr. Rufino Gonzalo ESPINO RELUCÉ

Lima, Perú

2020



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Vallejo, M. (2020). *El teatro peruano durante la guerra de independencia: la invención de una república criolla*. Tesis para optar el título de Licenciado en Literatura. Escuela Profesional de Literatura, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

Hoja de metadatos complementarios

Código ORCID del autor	https://orcid.org/0000-0003-1068-3098
DNI o pasaporte del autor	41865688
Código ORCID del asesor	https://orcid.org/0000-0001-6685-2212
DNI o pasaporte del asesor	07207593
Grupo de investigación	—
Agencia financiadora	Ninguna
Ubicación geográfica donde se desarrolló la investigación	Lugar: Lima. Coordenadas geográficas: Longitud: 077°1'41.66"; Latitud: S12°2'35.45"
Año o rango de años en que se realizó la investigación	2018-2020
Disciplinas OCDE	Historia http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.01.01 Literaturas específicas http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.05

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS

**PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO
EN LITERATURA**

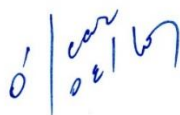
Reunido el Jurado en sesión virtual, el día miércoles 30 de setiembre de 2020 a las quince horas, integrado por el Dr. Oscar Coello Cruz (Presidente), Dr. Gonzalo Espino Relucé (Asesor), Dr. Carlos Arámbulo López (Informante) y Mg. Percy Encinas Carranza (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada **“El teatro peruano durante la guerra de independencia: la invención de una república criolla”**, presentado por el bachiller Miguel Ángel Vallejo Sameshima, para optar el título de Licenciado en Literatura.

Después de la exposición del tesista, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, este se retiró a deliberar y acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Pregrado.

MUY BUENO (17)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el título de Licenciado en Literatura al bachiller Miguel Ángel Vallejo Sameshima.

Concluido el acto académico a las 16:30 horas, firman la presente acta.



Dr. Oscar Coello Cruz
Presidente
Principal T.C.



Dr. Carlos Arámbulo López
Jurado Informante
Auxiliar T.P.



Mg. Percy Encinas Carranza
Jurado Informante



Dr. Gonzalo Espino Relucé
Jurado Asesor
Principal T.C.

A mi padre, que siempre tuvo fe en la educación

RESUMEN

La presente tesis estudia el teatro peruano de la guerra de independencia, en específico piezas fechadas entre 1786 y 1830. Se trabaja con una mirada comparativa y bajo un enfoque sociohistórico, que estudia el papel de los criollos y otros grupos sociales en la guerra. Luego de la presentación de los antecedentes de este teatro, la tesis profundiza en la estética neoclasicista de estas piezas breves. Después, hace un análisis pragmatista para interpretar los actos de habla en los textos, para luego realizar un análisis estructuralista entre las piezas. Así, esboza conclusiones sobre el aspecto ideológico de estas obras y sus elementos de agitación y propaganda. Concluye que este teatro busca legitimar el poder de los criollos en la nueva república.

ABSTRACT

This thesis studies the Peruvian theater during the Independence War, particularly pieces written between 1786 and 1830. It has a comparative and sociohistorical approaches, in order to study the role of the creole and other social groups in the war. Then, it presents the precedents of this theater. After that, it presents these plays, most of them brief and with neoclassic style. Moreover, it makes a pragmatist analysis of the texts. Later, it makes a structuralist comparison between the texts. In this way, the thesis proposes conclusions about the ideology behind the plays, specifically in their elements of agitation and propaganda. The main conclusion is that these plays tried to legitimate the power of the Creoles in the new republic.

PALABRAS CLAVE

Teatro histórico, Teatro de guerra, Neoclasicismo, Agitación y propaganda, Independencia del Perú, Racismo, Exclusión, Criollo.

KEYWORDS

Historical Theater, War Theater, Neoclassicism, Propaganda, Independence of Peru, Racism, Exclusion, Creole.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
1. ANTECEDENTES AL TEATRO DE LA INDEPENDENCIA	
1.1. ESTRUCTURA DEL VIRREINATO	11
1.2. EL TEATRO VIRREINAL	13
1.3. LOS CRIOLLOS EN LA INDEPENDENCIA	22
1.4. POESÍA DE LA INDEPENDENCIA	27
2. PRIMER TEATRO SOBRE LA INDEPENDENCIA	
2.1. LA ILUSTRACIÓN EN EL PERÚ	35
2.2. EL NEOCLASICISMO Y LA EXCLUSIÓN DE LOS PERSONAJES SUBORDINADOS	36
3. PRIMER TEATRO REPUBLICANO	
3.1. LA CONSTRUCCIÓN DE UNA REPÚBLICA CRIOLLA	49
3.2. UN EJEMPLO DE EXCLUSIÓN: <i>LOS PATRIOTAS DE LIMA EN LA NOCHE FELIZ</i> (1821)	55
3.3. OTRAS PIEZAS DE LA ÉPOCA SOBRE LA INDEPENDENCIA	67
CONCLUSIONES	73
BIBLIOGRAFÍA	77

INTRODUCCIÓN

A puertas de la celebración del bicentenario de independencia del Perú, se hace urgente replantear algunos de los sentidos comunes sobre qué significó y qué significa ahora esta independencia. Una de las múltiples maneras de abordar estas interrogantes es estudiar el teatro durante los años del proceso de independencia.

Esta tesis parte de una premisa base: el teatro fue un arma de propaganda de ideas. Como en todo conflicto bélico, aparecen discursos en diferentes planos para defender al bando propio y atacar al enemigo. Concordamos con lo planteado por el poeta alemán Diederich Hinrichsen, cultor de poesía de agitación y propaganda o *agitprop*, de que esta literatura «debía ser escrita para el día, para determinadas acciones y campañas» (en Regales, 1981: 56), para un público determinado. Asimismo, seguimos a Bilbatúa (1976) en que un teatro de mitin, como el que surgió durante la Guerra Civil Española, no busca acercarse a otro público ni construir públicos nuevos, sino captar a los que simpaticen con las ideas del bando propio y atacar a los del bando enemigo.

No obstante, consideramos que la representación de los sujetos dominantes y los sujetos subordinados encierra procesos ideológicos complejos. Nuestra hipótesis fue que este teatro construyó la imagen de una nueva república. Y nuestra conclusión es que lo hizo a partir de un punto de vista criollo ilustrado, que buscó legitimar al grupo criollo como el que debía liderar a la república, excluyendo a los sujetos subordinados.

En el desarrollo de esta tesis se ha citado respetando la escritura original. El Capítulo 1 presenta las características de la sociedad, el teatro y la escena teatral del Virreinato del Perú a fines del siglo XVIII. Luego, narra los hechos iniciales del proceso por la independencia desde la rebelión de Túpac Amaru II, y más adelante ahonda en las características del grupo criollo que luego de esta se volvería el más poderoso del país. A su vez, estudia brevemente la poesía sobre la independencia para entender sus elementos de agitación y propaganda y luego compararlos con los del teatro.

Luego, el Capítulo 2 describe los ideales de la Ilustración en el Perú, de los criollos americanos, basados en la razón, la educación y valores liberales, que construyen a un nuevo sujeto republicano. Estos ideales se verán en las primeras obras sobre la independencia, que aborda este capítulo. En estas piezas se excluye como personajes a los indígenas y afroperuanos, se afianzan valores de un militarismo caudillista y se postula que los criollos son los herederos del antiguo Perú, negando de plano la influencia colonial.

Finalmente, el capítulo 3 analiza cómo los elementos de estas piezas construyen la imagen de una república criolla, a partir de ejemplos de obras escritas después de proclamada la independencia, con una campaña militar más intensa. Se detiene en una pieza emblemática, *Los patriotas de Lima en la noche feliz* (1821), de Miguel del Carpio, y luego estudia obras laudatorias escritas luego de la expulsión formal de la autoridad española en 1824.

Como podrá apreciarse, para esta investigación se ha utilizado una perspectiva sociohistórica y, en ocasiones, un análisis comparativo con la poesía. A nivel de interpretación de textos, se usó un análisis pragmatista que estudia los actos de habla: el locutivo o lo dicho en el texto, el ilocutivo o intención del texto, y el perlocutivo o la acción que desarrolla el texto. Luego, se aplicó un análisis estructuralista, revisando las similitudes y diferencias tanto en estéticas, temas, personajes y otros aspectos, entre los textos analizados.

De esta manera, finalmente, la tesis revisó las operaciones ideológicas en estas obras, para interpretar las visiones que plantea sobre la independencia y quiénes deben ser sus gestores. Estos análisis se enmarcan en la lógica de horizonte de sentido de Gadamer: interpretar qué es lo común, lo políticamente correcto y lo estéticamente aceptable en una época —es decir, qué es posible— y cómo esto va cambiando con el tiempo¹. Con ello, se planteó un análisis de la representación de la independencia.

Esta investigación continúa la línea de la tesis de maestría *Aproximaciones al teatro sobre la independencia del Perú. El papel de los sujetos subordinados*, defendida en el programa de Estudios Literarios y Teatrales de la Universidad de Granada en 2018. En esta oportunidad profundiza en este primer teatro sobre la independencia y en la construcción del papel dominante de los criollos, bajo las ideas ilustradas. Asimismo, forma parte de la investigación para la tesis doctoral *Teatro sobre la independencia del Perú. Procesos de exclusión e inclusión de los sujetos subordinados en el imaginario nacional*, a defenderse en 2021 en el programa en Lenguas, Textos y Contextos en la misma Universidad de Granada.

¹ Para Gadamer, un horizonte de sentido es todo lo que puede verse desde una época histórica, sea la del investigador o la del texto que se desee interpretar. Asimismo, cada horizonte es lo visible según nuestra posición en el tiempo y el espacio, pero esto se amplía constantemente mediante la interpretación.

1. ANTECEDENTES AL TEATRO DE LA INDEPENDENCIA

1.1. ESTRUCTURA DEL VIRREINATO

El Virreinato del Perú, fundado en 1542, se organizó, al menos a nivel político, de manera segregada, en una República de españoles y una República de indios. Cada grupo tenía derechos y deberes diferentes, con privilegios para la nobleza en ambos casos. La República de españoles incluía a los criollos, hijos de españoles nacidos en América, aunque también, de acuerdo con García-Bedoya (2000), se llamaba criollos a españoles con mucho tiempo viviendo en las Indias². La nobleza española tenía acceso a los cargos más relevantes, como el Virrey, mientras la nobleza indígena tenía derecho al tránsito fuera de Indias y ciertas prebendas, como títulos nobiliarios más en el papel que en la realidad, y a ser propietarios.

Mientras, la plebe española pagaba una gran variedad de impuestos, y la plebe indígena pagaba el tributo indígena y otros impuestos menores, pero debían hacer trabajo comunal una vez al año, y eran considerados menores de edad, debiendo ser tutelados por sus caciques indígenas, bajo la vigilancia del Real y Supremo Consejo de Indias. En teoría, esto iba a garantizar la existencia separada de ambos grupos, pero el mestizaje tanto étnico como cultural se dio en todos los niveles.

En la República de españoles, cabe señalar que los criollos, de acuerdo con García-Bedoya (2000) eran mal vistos por los peninsulares, pues estos consideraban que los criollos poseían menores capacidades intelectuales, morales y como dirigentes. Añade García-Bedoya que la rivalidad entre españoles y criollos sería de los más importantes en el Virreinato del Perú, en especial por su disputa de cargos públicos, sobre todo por los puestos eclesiásticos, pues ambos grupos se sentían los legítimos propietarios de estos.

García-Bedoya explica que los criollos afirmaban estar adaptados al territorio americano, que sentían suyo, y afirma que construyeron una identidad ambigua, proclamándose súbditos de la Corona, hijos de sangre ibérica y herederos de esa cultura, a la vez que reivindicando sus diferencias ensalzando las bondades de su tierra y cultura americanas, apropiándose de ambas tradiciones culturales.

Seguimos a Quijano (2000) en que, en el virreinato, las identidades se construyeron sobre la idea de raza y determinaron los papeles que ocupaba cada persona

² Añade García-Bedoya (2000) que se le podía llamar *criollo* a mestizos, pero estos no tenían acceso a cargos públicos de poder.

en una sociedad, específicamente en el trabajo que le correspondía. Agregamos que estas categorías siempre fueron dinámicas y variaron mucho durante el periodo virreinal, pero la dominación de las autoridades virreinales se basó estructuralmente en la raza.

De acuerdo con Rojas y Zapata (2013), en el Virreinato del Perú el racismo tuvo un carácter religioso y cultural, pues el indígena era visto como inferior por no haber estado entre los hijos de Dios (en una interpretación bíblica), no poseer la religión católica en estado puro y no tener valores occidentales. De esta forma, se les consideraba bárbaros carentes de normas sociales.

En cuanto a los africanos, para Arrelucea y Cosamalón (2015) hubo dos grandes tipos de esclavitud. En la primera, que denominan *esclavitud arcaica*, estaban sujetos con cadenas y bajo un control absoluto del patrón, sobre todo en haciendas o en panaderías urbanas. En la segunda, que denominan *esclavitud relativa*, se les pagaba un jornal y los patrones, en cierta medida, cubrían las necesidades del esclavo. En esta categoría era posible el ascenso social, por ejemplo, algunos esclavos de la Compañía de Jesús llegaron a ser sacristanes. De igual modo, aseguran que hubo algunas generalidades en la discriminación a ambos grupos de esclavos: no tenían derecho a reunirse, necesitaban de permiso para casarse y recibían castigos por faltas peores que las otras castas. Sin embargo, un esclavo podía comprar su libertad o recibirla de sus patrones.

Arrelucea y Cosamalón refieren que algunos esclavos podían visitar a sus parientes, ser testigos en juicios y asistir a ceremonias religiosas, y añaden que se dieron constantes matrimonios entre indígenas y africanos a fines del siglo XVIII. A su vez, en el siglo XVI se realizaron matrimonios entre hidalgos españoles de bajo rango y la nobleza indígena inca, dentro de los códigos monárquicos europeos. Como es evidente, la política segregacionista fue más nominal que real, pues existió un mestizaje evidente que generó una serie de castas a lo largo del virreinato.

Este mestizaje sería el denominador común del virreinato peruano, lo cual se tradujo en una cultura en constante cambio. Por ejemplo, pese a la extirpación de idolatrías, las creencias locales pudieron sobrevivir en el mestizaje con tradiciones cristianas. En este contexto se desarrolló una vasta y diversa serie de representaciones mestizas, tanto en la imaginaria popular como en celebraciones religiosas andinas y afroperuanas.

Así, la Casa de Borbón se propuso establecer categorías para las castas. El Estado virreinal fue asignando categorías a los mestizos, siempre en el papel de subordinados. De acuerdo con Cahill (1994), hubo dieciséis categorías, según el color y los orígenes

genealógicos de los tipos étnicos. Por ejemplo, el hijo de español e india fue llamado simplemente *mestizo*, o el de indio y negra, *lobo*. Las categorías se hicieron tan complejas que llegaban a nombres como *noteniendo* o *tentenelair*, siendo estas las que poseían mayor mestizaje, al punto que no podía determinarse su origen con claridad. O'Toole (2015), explica que la casta a la que pertenecía una persona tenía consecuencias en lo económico, político y legal, e ilustra la manera en que la Corona española intentó imponer orden en sus virreinos dinámicos.

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

Rey de Castro (2003) afirma que, a lo largo del siglo XVIII, se vivió una profunda contradicción, clave para entender la sociedad peruana a puertas de la independencia. Por un lado, las fiestas populares siguieron siendo el centro del mestizaje cultural y racial. Por el otro, las castas mestizas ascendieron económicamente, pero igual eran mal vistas por las élites. Sin embargo, considera que esto ocurre mientras

La sociedad estaba estructurada jerárquicamente y la etnicidad tenía un gran peso. Sin embargo, en las últimas décadas de este siglo, en el discurso ilustrado, se comienza a hablar de pueblo (grupo social), ya no de casta (etnicidad). Al mismo tiempo, se tratará de eliminar las manifestaciones culturales propias de los diversos grupos étnicos (bailes, ropas, costumbres, etcétera). El pueblo (plebe) y las mujeres eran consideradas grupos que se encontraban lejos de la razón, por lo que era importante ilustrarlos para que cumplieran a cabalidad su rol racional (Rey de Castro, 2003: 126).

1.2. EL TEATRO VIRREINAL

A la llegada de los conquistadores, en las culturas peruanas se desarrollaban espectáculos escénicos de los cuales ha sobrevivido poca información. Oviedo (1995) afirma que las ceremonias prehispánicas peruanas se realizaban en espacios abiertos e incluían representaciones con música, canto y bailes coreografiados. Sin embargo, asegura que, por el carácter efímero de estos espectáculos y la ausencia de un registro escrito de estas,

para pensar en el teatro prehispánico cabría solo ver algunos elementos de este adaptados al teatro evangelizador de los primeros años del virreinato.

A partir del periodo virreinal, Sotomayor (1990) afirma que el teatro en el Perú es fomentado por los jesuitas para evangelizar a los americanos, y las formas artísticas europeas se mezclaron con lo nativo; por ejemplo, en la celebración de misas andinas y autos sacramentales en fiestas como el Corpus Christi. Asimismo, Oviedo (1995) recuerda que algunas iglesias en los virreinos americanos fueron diseñadas con apertura hacia el exterior, para el desarrollo de autos sacramentales, vinculando a la Iglesia con el teatro, con el público fuera del templo. Lamenta asimismo Oviedo que de este teatro evangelizador quedara un registro escaso, en ocasiones solo en los registros de cronistas. Moncloa y Covarrubias (1905) afirma que las primeras representaciones dramáticas en el virreinato del Perú se hicieron durante las fiestas religiosas en las plazas de las parroquias o en el cementerio de la Catedral.

Para García-Bedoya (2000), el teatro en Lima y otras urbes del virreinato gozó de una popularidad casi tan grande como en las ciudades españolas, especialmente cuando se profesionalizó a fines del siglo XVI. Versényi (1996) añade que en el siglo XVII las actividades teatrales en América Latina se daban durante «las festividades ceremoniales que anunciaban la llegada o la partida de alguna autoridad eclesiástica, o la muerte o la subida al trono de un monarca» (Versényi, 1996: 54). A inicios del virreinato, la política y la religión desde el centro del poder determinaron la actividad teatral.

Trenti Rocamora (1947) considera que, si bien en toda la Hispanoamérica colonial las corridas de toros fueron el entretenimiento más popular de las ciudades, el teatro en el Perú fue prolífico al punto de ser el más importante del continente. En contraste, García-Bedoya (2000) afirma que la producción teatral local fue escasa, en especial en el periodo entre 1600 y 1660, pero considera innegable que el teatro era una actividad relevante en la sociedad y los cambios sociales en el Virreinato del Perú.

Cabría distinguir, en la propia clasificación de García-Bedoya (2000), entre el teatro de sala, urbano e influenciado por el teatro español, perteneciente al sistema literario, y el teatro en otras lenguas, de corte popular, en representaciones rurales. Sobre los aspectos temáticos y estéticos del teatro del sistema literario, representado en salas peruanas durante el virreinato, Isola (2012) distingue dos tipos. Considera que el teatro mayor se caracterizó por su imitación de temas y estilos españoles, influenciado por los autos sacramentales, o comedias de inspiración barroca y tragedias influenciadas por el neoclasicismo. Afirma que la mayoría de piezas representadas en el Coliseo de Lima

durante los siglos XVII y XVIII eran de autores españoles. A su vez, considera que existió un teatro menor, más cercano a la comedia, con personajes menos graves. Y añade que

La única excepción a esta regla estaba en el teatro menor, en el de entremeses³ y bailes, que permitía un retrato de nuestro entorno bastante cercano a la realidad contemporánea, en contraposición a las ambientaciones madrileñas o exóticas (a la manera de Calderón de la Barca) del teatro mayor. Nos acostumbramos desde la Colonia a mirarnos en presente solo a través del humor, de la sátira, de aquello que más tarde constituiría el credo del Costumbrismo, la primera literatura nacional de los países que emergieron del yugo virreinal (Isola, 2012: 6).

Agrega que el origen de este teatro menor «está en las “farsas” medievales, cuyo origen puede hallarse en las “farsas atellanas” del teatro romano» (Isola, 2012: 26). Define a estas piezas de teatro menor como representaciones breves, con intrigas sencillas de engaños, ambientadas en el presente. Estas utilizaban elementos del carnaval y las considera un espacio donde podían darse la denuncia y la sátira.

De igual manera, Isola asegura que estas obras menores poseían una estética neoclásica renacentista, evitando la censura de las autoridades. Asimismo, afirma que estos elementos de teatro menor tenían un enorme impacto. Se representaban con gran éxito en las ciudades y eran un testimonio de la cotidianeidad, con un costumbrismo incipiente. Así, el teatro cumplía con dos funciones: educar y entretener, y permitía un pequeño espacio de crítica controlada⁴.

Acerca del teatro de corte indígena, no ha quedado un registro suficiente para analizar. Sin embargo, Oviedo (1995) hace hincapié en la trascendencia de una pieza de corte indígena, *Ollantay*, de autor anónimo. La pieza narra cómo una princesa inca es seducida por un militar español para que le entregue el tesoro de los incas, en el contexto de la conquista. Si bien Oviedo cita el primer manuscrito reconocido en el Perú, del sacerdote cusqueño Antonio Valdés, fechado en 1837, asegura que este se basa en una leyenda prehispánica y es posible que haya sido representada repetidas veces en fiestas populares indígenas durante los siglos anteriores.

³ Cabe recordar que estos entremeses eran piezas de corte similar a los *interludes* británicos, espectáculos en medio de obras mayores, con propósitos moralizantes o de representación política.

⁴ Pese a la vigilancia hacia el teatro, hubo intentos oficiales de apoyar la producción teatral. Silva-Santisteban (2001a) recuerda que en 1709 el virrey Marqués Castell dos-Rius, también dramaturgo, impulsó la formación de la Academia Palatina, donde se fomentó la creación poética y dramática.

Para Oviedo (1995) es claro que se trata de un texto mestizo, pues si bien «la lengua quechua de tendencia arcaizante, la versificación octosilábica (dominante en la literatura incaica) y ciertos aspectos internos del drama revelan sus fuertes raíces indígenas» (309), «la historia que el drama cuenta y sobre todo la forma como lo presenta, revelan que el autor seguía las convenciones y motivos del teatro español clásico» (311). Concluimos que existieron textos de autores peruanos que buscaron el pasado incaico, que Cornejo Polar (1989) considera *incaístas*. Y define que el incaísmo está

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

Según Cornejo Polar, la construcción de este ideario incaísta no fue posible en la realidad política por el triunfo de una mentalidad dominante excluyente, la criolla, como también asegura Rojas (2017)⁵. De acuerdo con García-Bedoya, el teatro quechua colonial presentó diversos matices, desde el orgullo por lo propio hasta la asimilación de patrones europeos, por lo cual forma parte de «un conjunto de prácticas discursivas que apuntan a configurar un sujeto transcultural andino, cuyo soporte social son las élites indígenas coloniales» (203). Así, concluimos que lo indígena no se mantuvo al margen del orden virreinal ni del mestizaje cultural.

En el proceso de mestizaje, en el siglo XVII existían ya una serie de autos sacramentales en quechua. Por ejemplo, *El hijo pródigo* (¿1657?) auto sacramental de Juan de Espinosa Medrano, escrita originalmente en quechua, con propósitos moralizantes, y mayor prueba del mestizaje. Este autor fue un referente en el teatro peruano por su mirada hacia el mundo indígena, que consideraba parte importante del virreinato.

⁵ Una prueba de que incluso cuando el Estado trataba de incluir al indígena lo subordinaba inconscientemente queda revelada en el artículo de Espino (2002), «La proclama de 1822. Nación, criollos e indios en el discurso de la literatura del siglo XIX». La proclama está escrita en quechua, publicada el 10 de octubre de 1822, firmada por el presidente Javier de Luna Pizarro y otras autoridades. Para Espino, el mensaje de esta es cómo los criollos han liberado al indio, cómo los criollos se han conmovido con las lágrimas de los indios, y otras operaciones de sentido donde el indígena nunca es visto como partícipe de la independencia, como sujeto que necesita ser educado y, en resumidas cuentas, como inferior.

Rivera Saavedra (2005) considera que, en este teatro sobre historias locales e historias prehispánicas, el mestizaje se dio de modo inverso en este teatro de corte indígena, más allá de las representaciones religiosas de estas poblaciones. Este teatro indígena consistía en representaciones organizadas por misioneros que versaban sobre temas bíblicos, como Adán y Eva, al estilo de autos sacramentales, pero con danzas y en idiomas nativos⁶. Gálvez Acero (1988) distingue en el siglo XVI:

un teatro fundamentalmente vinculado al mundo indígena (misionero y educativo) con elementos tomados de las propias culturas de los indios, y por otra parte un teatro sobre todo vinculado al espectador español o al criollo. Este último consiste en un tipo de teatro civil, también escolar en otra categoría, que progresivamente irá secularizándose (Gálvez Acero, 1988: 15).

Más adelante, siempre según Gálvez Acero (1988), el teatro vinculado al mundo indígena fue prohibido en México y en el Perú por los concilios y juntas eclesiásticas. «Sin embargo, por las piezas encontradas en las distintas lenguas precolombinas debemos sospechar que siguió existiendo, aunque sin tanta pujanza como al comienzo» (48).

Este teatro indígena, si bien fue permitido por las autoridades virreinales, en distintos momentos fue considerado sedicioso y restringido, en especial luego de revueltas. Según Flores Galindo (2005), durante el virreinato hubo 107 alzamientos indígenas. Destaca entre ellos el de Juan Santos Atahualpa en 1742, en la selva central, que nunca fue derrotado y alejó a los españoles de la zona. Figuras míticas como Santos Atahualpa alimentaron los anhelos de resistencia indígena, que se manifestaban en momentos de crisis económica.

Por ejemplo, a fines del siglo XVIII, en el virreinato del Perú, ya bajo la administración borbónica, hubo un aumento de impuestos en medio de una depresión económica. A su vez, la creación del Virreinato de Nueva Granada en 1739 y del Virreinato del Río de la Plata en 1776 causaron estragos en las élites peruanas. Para Walker (2015), esta crisis, sumada a los abusos de los corregidores —autoridades administrativas de rango local—, causó un profundo malestar en la población indígena, a la vez que una división entre los poderes laicos y eclesiástico, lo que fue el contexto

⁶ Husson (2017) describe lo difícil de verificar la información sobre los orígenes, las fechas y la originalidad de los dramas indígenas del periodo colonial, pues no quedaron consignados en códices confiables. Lo más probable es que hayan subsistido como tradición oral, mezcla de mito con ritual y representación teatral.

perfecto para las intentonas independentistas de autoridades indígenas. La revuelta más importante fue la de Túpac Amaru II, cacique de Tungasuca, iniciada en noviembre de 1780 en el sur andino, con el asesinato del corregidor Antonio de Arriaga.

Flores Galindo (2005) explica que el proyecto de Túpac Amaru II tenía tres objetivos. Primero, la expulsión de los españoles del continente. Segundo, la restitución del imperio incaico. Tercero, la abolición de la *mita* o trabajo obligatorio, las aduanas y las alcabalas, así como la desaparición el monopolio de las grandes haciendas para propiciar el libre comercio. Esta rebelión sufrió una grave derrota en mayo de 1781 con el descuartizamiento de Túpac Amaru II en un acto público en la plaza de armas de Cusco. Sin embargo, la revuelta continuó en la actual región de Puno y parte del territorio de la hoy Bolivia hasta julio de 1783, con el asesinato de Diego Cristóbal Túpac Amaru, continuador de la intentona independentista. Flores Galindo (2015) cita fuentes que consignan alrededor de 100 mil muertos, y aunque afirma que es una cifra sobredimensionada pues el poder militar español no podía cometer tal genocidio, también considera que no fueron muchos menos.

Por otro lado, Walker (2015) entiende esta revuelta como una situación excepcional donde se mezclaron diferentes aparatos de poder y visiones del universo. El levantamiento demostró lo complejo y contradictorio del mundo indígena y mestizo. Aunque la meta declarada de los líderes fue la independencia para que los americanos administrasen el territorio sea cual fuera su etnia, al mismo tiempo se revelaron las rivalidades y enconos entre las castas. Asimismo, muchos caciques que habían estado en el bando realista, como Mateo Pumacahua, se levantarían años después contra la administración española y también serían derrotados y ajusticiados brutalmente.

Luego de estas revueltas, se cayó en un vacío de poder en los Andes por el ocaso de los caciques, y porque la autoridad virreinal impuso una fuerte represión que quitó prebendas administrativas a las élites indígenas. Se prohibió cualquier manifestación cultural de corte indígena. La sentencia que condena la rebelión de Túpac Amaru II y Micaela Bastidas, del 15 de mayo de 1781, dice:

También celarán los mismos corregidores que no se representen en ningún pueblo de sus respectivas provincias, comedias u otras funciones públicas de las que suelen usar los indios, de sus hechos antiguos; y de haberlo hecho darán cuenta a la Secretaría de los Gobiernos (De Odrizola, 1863: 159).

Luego, en una ordenanza del 22 de diciembre de 1786, el virrey Teodoro Croix prohibió la representación de obras

en que se hallen esparcidas especies o conceptos opuestos a la sanidad de las costumbres, a los respetables principios de una bien acordada política, o a las miras y sistema de la Nación (De Odrizola, 1863: 161)⁷.

Esta persecución a la cultura indígena incluía la carga ideológica de considerarlas no solo peligrosas para el orden político, sino contrarias a la *sanidad de las costumbres*. Llevaban intrínseca esa carga negativa por el solo hecho de ser manifestaciones indígenas, aun cuando muchas de estas poseían ideas muy conservadoras o por lo menos afines a la autoridad española.

Mientras tanto, en el grupo criollo convivían ideas liberales con otras racistas y machistas, en este mundo que hoy parece contradictorio⁸. De igual manera, estas ideas les permitían legitimar su poder. En ese momento el único grupo social capaz de organizar una campaña independentista fueron los criollos de la costa, grupo fácilmente reconocible por su menor mestizaje con lo local y sus hábitos culturales, que además permaneció más indemne a la represión de la autoridad virreinal. Sin embargo, aun sobre estos habría vigilancia. Por ejemplo, el 11 de marzo de 1815, el virrey José Fernando de Abascal prohibió la libertad de imprenta, motivado en parte por los libelos y poemas críticos al sistema virreinal, y algunos criollos con ideas independentistas fueron acusados de traición y ajusticiados en décadas anteriores en sucesivas revueltas.

Es muy probable que por la represión estatal no se escribieran muchas obras teatrales con temas o estéticas indígenas en este periodo, o, por lo menos, no se dispone de información sobre ellas. Sin embargo, sobreviven dos obras que muestran las tensiones del mundo indígena luego de la revuelta de Túpac Amaru II, ambas cortas, escritas en Ayacucho y anónimas, pero probablemente hayan sido escritas por mujeres de alguna orden religiosa. Sobrevivieron mediante unas copias manuscritas rescatadas por Fray

⁷ Cabe mencionar que las Constituciones de las nacientes repúblicas harán lo mismo, pero para proteger sus ideales.

⁸ Rodríguez Asti (2003) afirma que, en 1810, con los procesos de independencia en América Latina se dan medidas graduales en la región para la emancipación de los esclavos, que estarán llenos de contradicciones. La opinión pública y, sobre todo, los intereses de los medios de comunicación, generaron debates sobre la libertad de los africanos. Por ejemplo, en 1812 se publica una serie de cartas firmadas con seudónimo en el diario *El Peruano*, a favor de la abolición, mientras en 1814 aparecen otras en el periódico *El Investigador* absolutamente en contra, que representaban a los africanos como delincuentes y herejes.

Pedro Mañaricuá en 1956, publicadas por Ugarte Chamorro (1974a); es decir, no se trató de obras publicadas. Si acaso se representaron, es posible que hayan actuado personas de la comunidad en salas improvisadas, fuera de los espacios teatrales convencionales.

En *Entremés del Huamanguino entre un Guantino y una Negra* (1797) el personaje es un indígena huamanguino pobre que habla quechua. Parece que le ha causado perjuicios a un comerciante mestizo de Huanta y le ha robado comida a una mujer afrodescendiente, también pobre, quien habla con torpeza el castellano. Los tres discuten ante un juez, acusándose todos de engaños y estafas. El conflicto se resuelve con la aparición del Niño Jesús en su pesebre. El huamanguino se arrepiente y pide perdón mientras la mujer entona una canción navideña.

Así, los personajes no se entienden bien entre ellos y los elementos cómicos por esta falla de comunicación se adueñan de la situación dramática. En un momento clave el huamanguino y la mujer afrodescendiente compiten por ver quién habla mejor el español, burlándose del acento del otro.

Rojas (2017) asegura en esta pieza se aprecia cómo la diversidad del fragmentado sistema de castas virreinal era invisible para las élites criollas. Añadimos que en esta obra la categorización fija del indígena como carácter estereotípico subordinado se contradice con la riqueza verbal del texto. Silva-Santisteban (2001a) revisa los aspectos estéticos de esta pieza y asegura que lo caracteriza «un lenguaje a ratos alucinante, dislocado por el quechua, cuando sustituido por él, lo instituye entre los más logrados antecedentes de la oralidad tan característica en la literatura contemporánea» (Silva-Santisteban, 2001a: XXII). Sobre los aspectos ideológicos, considera que la obra presenta «expresiones de tipo marginal, como los entremeses, para colarse y representar al Perú, que podemos llamar profundo» (Silva-Santisteban, 2001a: XXII y XXIII).

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

Lo verdaderamente fascinante del texto está en la combinación de las diversas hablas: el quechua, el español castizo, el español distorsionado por el mestizo y la mulata. Nadie se entiende, todos buscan engañar y aprovecharse del otro. Pocos textos de nuestro teatro han reflejado con tal contundencia la falta de unión, el desconocimiento y las

pugnas entre las diversas razas que componen la nación peruana hasta hoy. Para encontrar otras exploraciones del tema tendremos que esperar hasta el teatro republicano y más allá (Isola, 2012: 29).

A nivel temático, esta complejidad no aparecerá en las obras de inicios del siglo XIX, de corte maniqueo y con mensajes evidentes. Agregamos a estas ideas que los personajes se entienden y valoran por su relación con el poder oficial y la lengua española. Pese a que todos son subordinados, no pueden compartir un horizonte común, y se relacionan mediante los prejuicios de las élites. De la misma manera, es revelador que el orden se imponga desde la religión —la figura del Niño Jesús— y no solo desde la autoridad. Así, el indígena es culpable de delitos menores y se arrepiente, por lo cual se le presenta como un sujeto inofensivo que debe ser tutelado. Esta idea de educar a los subordinados es parte de las ideas de la Ilustración y se apreciará con claridad en otras piezas analizadas en esta tesis.

Por otro lado, *Entremés de Navidad* (1828), según Silva-Santisteban (2001b) fue escrita por una monja del Monasterio del Carmen⁹. Se trata de una alegoría de esta festividad: sus personajes, quechua hablantes fluidos, son una pareja de campesinos que buscan un lugar donde la mujer pueda parir, simbolizando el viaje de José y María para dar a luz a Jesucristo. Son cristianos sin matices ni creencias andinas, y los define su origen social. Así, la pieza interpreta un drama bíblico con personajes propios del mundo indígena. No hay conflicto salvo la necesidad de que la mujer dé a luz. De esta manera, el texto representa que el mundo andino también es cristiano. Por otro lado, presenta a la autoridad como eficiente, honesta y culta. Es relevante que, en el texto, no se pueda distinguir si se trata de una autoridad republicana o virreinal, pues no se brindan detalles suficientes acerca de esta.

Ambas piezas naturalizan las diferencias entre las clases sociales, en una posición ideológica conservadora, sin críticas. De este modo revelan el sistema de castas de esos años, siendo significativa esta permanencia en la segunda pieza, fechada siete años después de proclamada la independencia del Perú y cuatro luego de la expulsión de las autoridades virreinales. A su vez, presentan un universo fragmentado rico en sus variantes lingüísticas y culturales, unido por la fe cristiana y la fidelidad a la autoridad. Otra vez,

⁹ Afirma asimismo que en regiones andinas como Ayacucho «existió la tradición de celebrar el nacimiento de Cristo con este tipo de representaciones de lenguaje tan expresivo del Perú mestizo» (Silva-Santisteban, 2001b: XV).

la autoridad oficial determina el teatro. Lo significativo de esta forma de asumir pasivamente la autoridad es que se desarrollara en una región como Ayacucho, claramente involucrada en los procesos independentistas.

Apreciamos que poco antes de las guerras finales por la independencia, el teatro mantuvo su tendencia conservadora. Sobre este, Silva Santisteban (2001a) considera que, en el siglo XIX, desde los espacios oficiales, se intenta construir un teatro criollo con influencia de otras naciones europeas, sin un vínculo fuerte con lo local. Por otro lado, Vargas Ugarte (1974) afirma que el teatro en este periodo fue alejándose de temas religiosos, siendo predominantes Calderón y Lope. A su vez, Sotomayor (1990) refiere que, en ciudades importantes como Lima, a inicios de siglo XIX lo que más consumía el público eran óperas y zarzuelas.

Para Smith (2009), con la llegada al poder en 1761 de un admirador del teatro como el virrey Manuel Amat, se desarrolló el teatro popular y aun el callejero, pero lamenta la falta de información histórica sobre estas piezas. A su vez, comenta que en las décadas de 1760 y 1770 se moderniza la sala teatral más importante de la capital, el Corral de Comedias de Lima, y para 1780 el teatro se convirtió en un género muy popular. De igual modo, destaca que en este periodo surgieron obras que exaltaban temas indígenas y con espíritu de rebelión (Smith, 2009: 4). Asimismo, afirma que el teatro fue un espacio de discusión. En ese contexto se darían las ideas independentistas y pronto habría un teatro para difundirlas o combatirlas.

1.3. LOS CRIOLLOS EN LA INDEPENDENCIA

Es pertinente analizar la visión criolla del país y, por ende, de la independencia. Thurner (2009) afirma que desde la década de 1790 hasta la proclamación de independencia el grupo criollo utilizaban términos como *nación* o nacional casi siempre refiriéndose a la nación española. Y añade que

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

científico con el fin de explotar mejor los recursos naturales e históricos de sus dominios (Turner, 2009: 132).

Ruiz Rodríguez (2008) agrega que el motivo principal de las revoluciones independentistas fue la invasión napoleónica de España. Otros fueron «la pérdida del tradicional *estatus especial* de los reinos castellanos de Indias» (Ruiz Rodríguez, 2008: 39) por las reformas borbónicas, así como los ejemplos de la independencia de Estados Unidos y la Revolución Francesa. Mientras tanto, en el terreno político, en España, en 1808 abdicaron Carlos IV y Fernando VII. Se instaura un gobierno francés en Madrid, mientras se funda la Junta Central de Sevilla para preservar el título soberano de la Corona. De esta manera, la autoridad peninsular se ve debilitada en las colonias americanas.

De igual manera, Ruiz Rodríguez recuerda que las Cortes de Cádiz fueron convocadas también por representantes americanos, y luego se decidió que habría representantes de los virreinos americanos en el Congreso. Posteriormente, en enero de 1809, la junta reconoce que las colonias deben tener representación nacional como parte de la monarquía. Las Cortes de Cádiz se organizaron en 1810, e incorporaron autoridades americanas. Luego aprobaron la moderna Constitución de 1812, que reformó el imperio español y lo convirtió en un sistema democrático liberal: otorgaba el rango de provincia a las colonias americanas, y reconocía como ciudadanos no solo a los españoles y criollos, sino incluso a las castas de mestizos e indígenas. Así, se afirmaba la autonomía de las colonias y el derecho a elegir a sus representantes, aunque no mediante sufragio universal.

No obstante, según Rojas (2017), el mecanismo descentralizador de la Constitución no negó la centralización del poder y la búsqueda de homogeneizar a la ciudadanía, pero motivaría un nuevo ánimo en las colonias americanas. Diversas regiones proclamaron su independencia, formando naciones que después empezarían guerras para expulsar a las autoridades virreinales.

A su vez, la Constitución brindó ciudadanía a nacidos en América y España, pero no a los pardos (africanos y afrodescendientes), ante lo cual la alianza criolla – parda de Cartagena proclamó la independencia en la actual Venezuela. En países como este, Argentina o Chile, el proceso independentista se dio de manera relativamente rápida, a cargo de militares criollos liberales¹⁰, no obstante, con poca consideración por los

¹⁰ De acuerdo con Morote (2003), la rebelión de Túpac Amaru II generó miedo hacia una nueva revuelta indígena en las autoridades virreinales. Así, cuando el virrey La Serna abandona la capital, envía una carta

indígenas o esclavos afroperuanos, quienes en ocasiones fueron forzados a enlistarse en uno de los ejércitos, aunque hubo grupos indígenas que mostraron entusiasmo por alguno de los bandos y cifraron sus esperanzas en él.

Mientras tanto, en 1810, en el Perú se dio la conspiración de Anchoris, con criollos acusados de dialogar con los rebeldes argentinos. En 1811 se subleva en Tacna Francisco de Zela, y grupos indígenas aliados con criollos arman una rebelión en Huánuco. Al año siguiente se proclamaría la Constitución de Cádiz, que otorgó a los indígenas el nivel de ciudadanos, permitía representantes americanos en las Cortes y reemplazó a los cabildos perpetuos por instituciones con elecciones democráticas.

En este contexto de apertura, la siguiente rebelión importante sería la rebelión de los hermanos Angulo en 1814, en Cusco, que conquista numerosos territorios en el actual sur del Perú y la parte central de Bolivia. Esta fue una rebelión nacida en provincia, pero con alcance nacional, que solo fue derrotada en 1815. Es importante mencionar que estas intentonas combinaban a autoridades indígenas con nobles criollos, cosa que no se repetirá.

En medio de estas revueltas y con la estabilidad en la península se vuelve al autoritarismo. En octubre de 1814 se declara nula la Constitución de Cádiz, en diciembre de ese año se cierran los ayuntamientos constitucionales para reabrir los cabildos perpetuos. A su vez, en enero de 1815 se declara abolida la libertad de prensa y reabre la Inquisición, para controlar los libros y periódicos. Luego, el 4 de septiembre de 1820 se restablece la Constitución, y así será durante todo el periodo de guerra, hasta que el 11 de marzo de 1824 el virrey La Serna la suspende.

Sobre la mirada sobre la independencia, Chassin y Velásquez (2017) apuntan que el vocablo *independencia* era poco usado en los virreinos españoles, porque se asumía que esta era una sociedad de dependencias. Solo se hizo popular desde la Revolución Francesa, «ligado al concepto de libertad, y ciertamente asumió un sentido negativo» (Chassin y Velásquez 199). Así, la palabra tomó otro significado con la invasión francesa de España: «La voz “independencia” designaba el estado de un sujeto colectivo (la nación española) con características y gobierno propios, no sometida a la dominación extranjera» (Chassin y Velásquez 200-201).

a San Martín instándolo a tomar la ciudad rápidamente antes de que las montoneras indias lo hicieran. Otro hecho que pudo haber provocado este temor fue lo ocurrido en la independencia de Haití, proceso que culminó en 1804 con la creación de una república gobernada por afrodescendientes, algo inconcebible para los criollos de ese tiempo.

Es oportuno mencionar que las rebeliones criollas fueron dirigidas por gente dentro del aparato estatal. De acuerdo con Earle (2001) la lucha de los criollos por la independencia nace de un discurso de rebelión ante la autoridad española para devolver el país a sus anteriores dueños, pero no necesariamente por defensa de ideas republicanas. La Constitución de Cádiz ya ofrecía esta posibilidad o, en todo caso, la posibilidad de negociar mayores libertades y representatividad. Sin embargo, Earle afirma que los patriotas criollos rara vez incluían celebraciones del pasado indígena, pues su lenguaje no ofrece una imagen inclusiva de la nación, y mucho menos proponían regresar a los tiempos incaicos. Agrega Earle que esta celebración del pasado indígena es una paradoja: pues intenta cultivar un nacionalismo basado en el atractivo de las glorias de los imperios indígenas, lo que indica que se debe valorar a los indígenas del pasado (Earle, 2001, 132-133).

Así, Earle menciona que la élite criolla culpó a la Colonia por la degradación de los indígenas, a la vez que destacaba su filiación a España. Por otro lado, recuerda que la mentalidad realista consideraba a los indígenas como leales a la Corona (aunque fuentes historiográficas consultadas en esta tesis mencionan que en el caso peruano apoyaron a ambos bandos), y concluye que los historiadores republicanos convirtieron a los indígenas en personajes sometidos y bestiales (Earle, 2001:45).

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

Parece obvio que, si el mundo indígena no hubiese sido reprimido a fines del siglo XVIII, hubiera tenido un papel más relevante tanto en la guerra de independencia como en la organización de una república. El encontrar diezmas a las élites indígenas favoreció a los criollos para hacer la guerra a su manera, sin negociar, y concebir una república a su medida. Por otro lado, la cómoda posición de una ciudad como Lima hizo que su posición frente a la independencia fuese tibia, ora en un bando, ora en el otro.

Estas luchas por la independencia del Perú se gestaron desde el mundo criollo y con notorio impulso extranjero. Se inició con la expedición militar de José de San Martín, compuesta en su mayoría por chilenos y argentinos, cuando en 1820 atacaron el puerto del Callao y luego arribaron a la costa norte. Allí obtuvieron seguidores de diversas castas. En general, en el Perú fueron los criollos quienes lideraron esta última guerra por la independencia, dejando de lado al grupo mayoritario, los indígenas, y a los afroperuanos.

Esta expedición libertadora plantearía ideales republicanos con prejuicios contra estos sujetos subordinados. Esto es, por un lado, defender valores ilustrados como la libertad universal, y, por otro, mantener estructuras de dominación contrailustradas.

Para los criollos, los valores republicanos se vincularían de manera tensa con otras ideologías. Flores Galindo (2005) recuerda asimismo las tensas relaciones entre los bandos patriota y realista, pero también en la relación que sostuvieron con indígenas y afrodescendientes. A su vez, Flores Galindo menciona la violencia generalizada de la guerra, y sus matices, como la llegada de San Martín a Pisco cuando enrola a la fuerza a doscientos esclavos y expropia treinta mil arrobas de azúcar. Desde el bando realista afirma que existió una política del terror, como la del mariscal José Carratalá, quien en el centro andino fusilaba a cualquiera a quien considerara sospechoso y llegó a arrasarse pueblos enteros¹¹.

Es preciso destacar el rol que tuvieron las poblaciones indígenas y afroperuanas en la guerra, durante la cual participaron activamente en ambos bandos. Vergara (1974) no hace una clasificación por origen de los montoneros o miembros de las partidas, pero es claro que se trata de miembros de la plebe o indígenas. Luego, repasa las acciones de las montoneras y las guerrillas indígenas dentro del bando patriota. Describe a las montoneras como grupos numerosos, sin entrenamiento ni organización clara, mal armados y sin preparación para el combate, que atacaban en bloque. Estas montoneras no tenían continuidad y sus integrantes no eran fijos, pues podían cambiar de grupo sin necesidad de autorización alguna.

Del mismo modo, Vergara (1974) asegura que las partidas de guerrillas tenían menos integrantes, calcula que reunían entre quince y treinta miembros en promedio, aunque hubo otras más numerosas. Aunque sus integrantes estuvieran mejor armados que los de las montoneras, seguían viviendo situaciones precarias, pues pocos de sus integrantes tenían armas. Contaban con jefes, la mayoría de las veces de entre sus propias filas, pero en otras ocasiones eran militares nombrados, que les brindaban entrenamiento para el ataque por sorpresa¹².

¹¹ A su vez, Flores Galindo (2005) expone que la lucha se dio también desde el plano de las comunicaciones, de lo verbal. Aunque el repuesto rey Fernando VII había admitido la condición de beligerantes de los patriotas, lo que les daba ciertos derechos, se les llamaba comúnmente *insurgentes*, forma despectiva como se les llamó a los independentistas estadounidenses, o a Túpac Amaru II. Del otro bando, los patriotas llamaban a los españoles despectivamente *godos*, *chapelones*, pero sobre todo *sarracenos*, con este término asociado a lo morisco, pero también a lo salvaje y violento. Este último insulto prueba la idea de racialización en toda la visión del mundo.

¹² Es oportuno mencionar que hubo asimismo montoneras en el bando virreinal, así como soldados reclutados por esta autoridad.

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

De igual manera, Temple (1971) afirma que en un primer momento las guerrillas tuvieron liderazgos caóticos, con varios líderes en cada una, sin organización. Así, vemos que, pese a su importancia militar, no se les incorporó en el sistema militar, no se les consideraba como iguales. Sin embargo, Vergara (1974) menciona algunas acciones destacadas de estas fuerzas. Entre 1819 y 1821 obstaculizaron la marcha de Ricafort, facilitaron el avance de tropas patriotas por la sierra central, sitiaron Lima cortando la comunicación de la ciudad con Jauja, Huancayo, Huacho y Huancavelica. Con esta vital ayuda, luego de escaramuzas, batallas por el control logístico de los territorios y pocos enfrentamientos armados de gran magnitud, San Martín proclamó la independencia en Huaura en 1820 y el 28 de julio de 1821 tomó Lima sin disparar un solo tiro ante la retirada estratégica de las fuerzas virreinales. Proclamó la independencia y ofreció discursos liberales en diferentes plazas públicas de la capital, pero la declaración de independencia fue firmada solo por hidalgos criollos.

1.4. POESÍA DE LA INDEPENDENCIA

Miró Quesada (1971) compila una valiosa antología de poesía sobre la independencia escrita en esos años convulsos. Al comentar los textos, considera que se dio el tránsito de la poesía elogiosa con la autoridad virreinal hacia otra que denunciaba arbitrios gravosos e injusticias, con poemas que alentaban valores patrióticos y a la propia causa independentista. Encontramos a poetas como Felipe Lledías, José Pérez de Vargas y Joaquín de Olmedo, quienes primero elogiaron virreyes y luego libertadores, en la mentalidad de la época de ensalzar a la autoridad como parte de la actividad teatral. En esos años era usual la aparición de poemas a modo de loa para celebrar la llegada de un

nuevo virrey, como ocurrió con José Fernando Abascal, quien gobernó entre 1806 y 1816, y Joaquín de la Pezuela, que gobernó entre 1816 y 1821.

En un primer momento los poemas críticos fueron anónimos o firmados con seudónimo, por cautela política, improvisación de los poemas y las costumbres de entonces. La mayoría están en verso blanco, y se aprecia poca intención de elaboración estética.

Creemos necesario mencionar que algunos de estos poemas tuvieron carácter escénico al publicarse pegados en edificios públicos, como algunos contra la Inquisición que aparecieron en el mismo sepulcro de esta institución. A su vez, aparecieron poemas pegados en iglesias de Arequipa y Cerro de Pasco pocos meses antes de la revuelta de Túpac Amaru II, en reclamo por los abusos de los corregidores y recaudadores de impuestos. Varios de estos fueron claras amenazas, como «7 Semanat», firmado por Los de Arequipa: «Vuestra cabeza guardad, / lo mismo tus compañeros, / Oficiales, Aduaneros, / Y Jueves de esta ciudad» (Miró Quesada, 1971: 7), en alusión a un recaudador de impuestos.

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

Tupac Amaru, Americano / Rey, nuestro libertador, / solo trata con rigor / al europeo tirano, / al patricio fiel, humano / ampara y hace favores / sin distinción de colores / y por justo, inimitable, / valeroso, se hace amable / aun a sus compañeros... su vida el cielo no corte / vean siempre sus cuidados / los tributos minorados / los impuestos abolidos / los tiranos extinguidos / y los méritos premiados (Miró Quesada, 1971: 27, 28).

El poema no presenta sesgos de raza en el apoyo a la revuelta, ni idea clara de libertad, ni tampoco una crítica abierta a la Corona, al Rey o a los valores asociados con España. Otro poema, «Dictamen del SOR. Dn. Miguel Feijoo de Sosa. Contador Mayor del Tribunal de Cuentas de esta Capital sobre que se quite del todo los Repartimientos a los Corregidores», sí revela un sesgo étnico:

Tratarás con caridad / al Indio, cuya pobreza / e infeliz naturaleza / merece toda equidad. // Repara que su humildad / de aquese su trato cruel / clamará qual otro Abel; /

y que es de Dios escogido / el pueblo que está oprimido / como lo estuvo Israel (Miró Quesada, 1971: 46).

Los versos salen en defensa del indígena, donde se le idealiza como sufrido y como buen salvaje, al cual hay que tutelar, con el que hay que ser caritativo, dentro de la lógica de la Ilustración. Por otro lado, en la idea de ser elegidos por Dios, como los israelíes, se aprecia una intención segregacionista, que profetiza un cambio en el futuro.

Por otro lado, habría poemas contra Túpac Amaru II que demuestran valores conservadores, como «Exhortaciones a los hijos del Perú por uno de sus compatriotas en estas décimas»: «Yo aseguro, y no es demencia, / que a tenerle amor a Dios, / aun el Yugo más atroz / llevaras sin resistencia. / Pero como la conciencia esta en muchos estragada, / antes quera ver pisada / la Religión, y la Ley, / que obedecer a su Rey / que es Ley por Dios intimada» (Miró Quesada, 1971: 58). Este ubica la fidelidad a la Corona en la perspectiva del designio divino y la providencia.

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

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

Dónde está nuestro Señor / Rey del Imperio Peruano / Que hizo un pueblo
soberano / De los desiertos de horror? / Se perdió: Ah qué dolor / Solo queda en la
memoria / Recuerdo para la historia / De su pérdida grandeza / De su proverbial riqueza
/ De su poder, de su gloria! (Miró Quesada, 1971: 145).

Más tarde aparecieron décimas y octavillas a favor de la campaña independentista de José Manuel de Goyeneche en el Alto Perú (1810). Al mismo tiempo, se publicaron poemas alentando cambios que se proponían favorables a la plebe. Existen odas, sonetos y décimas luego de la designación de José Baquijano y Carrillo, conocido defensor de los esclavos afroperuanos, como Consejero de Estado. Es importante remarcar la existencia

de literatura escrita por afroperuanos sobre este hecho en específico, como la «Canción de los negros congos», escrita en congolés limeño, idioma desaparecido en el siglo XX:

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

Dios te guarde, Dios te guarde fuertemente, / Consejero. / Baquijano el hombre
grande nos desampara, / El amo que nos defendía: / Baquijano se va, ya se va, / Ya solo
Dios nos será madre y padre. / Baquijano, despídete de los Congos al irte, / Pues aunque
tenemos amo, / Tú sólo nos dominas hasta las uñas y las manos (Miró Quesada 1971:
101).

Conforme se define el proceso independentista, se va cuidando más el estilo, los autores ponen sus iniciales y luego ya sus nombres propios. Así, destaca el caso de Mariano Melgar, iniciador del romanticismo en el Perú, quien dedicó himnos y sonetos llenos de ilusión a las reformas propuestas por las Cortes de Cádiz. Por ejemplo, su «Oda»:

Manco, Iberia y Minerva / con voz dulce y activa / Clamaron, y los Incas
sepultados / Saltaron de su tumba alborozados (109)... Así, será; y gozosos / Diremos:
‘Es mi Patria el globo entero: / Hermano soy del Indio y del Ibero’; / Y los hombres
famosos / Que nos rigen, son padres generales / Que harán triunfar á todos sus males
(Miró Quesada, 1971: 110).

Estos versos reúnen a indios, españoles y al mundo clásico, en un mensaje de unidad universal y esperanza, apelando a signos, igualando el mundo indígena en la figura de Manco Cápac, primer soberano del imperio incaico; la Iberia española, y la sabiduría latina de Minerva.

Melgar exalta a su vez la rebelión de Pumacahua en su «Marcha Patriótica», donde queda clarísima la idea de patria: «Viva, viva eternamente / El Patriotismo Peruano. / Viva el suelo Americano / Viva su libertador» (Miró Quesada, 1971: 138). Esta alusión a que el libertador del Perú sería un indígena es bastante significativa al proponer una nueva sociedad donde indígenas y criollos podrían relacionarse o, dentro de las ideas

románticas, construir una república basándose en su pasado tradicional, en este caso, la cultura indígena.

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

En la segunda década del siglo XIX habría mayor beligerancia, al ser la independencia un hecho cada vez más posible. Por ello, los pasquines varios de la segunda década del siglo XIX son más directos y virulentos, con discurso más elaborados y críticos con autoridades mayores. Por ejemplo, el «Pasquín en Pasco en la noche del Día de Pascua de Resurrección de 1811»: «Quando nuestro Rey Fernando / a la Francia se pasó / a ninguno le mandó / hacer juntas, intimando / que lo dejaba sumando / quando esto se formase / ni ora que muerto yace / en su urna sepultada / en testamento ha mandado / que tal Junta gobernase (Miró Quesada, 1971: 147). Los versos proponen la necesidad de conformar un nuevo gobierno y critican a la autoridad superior, el rey de España. A su vez, aparecen poemas a nuevos héroes, criollos y patriotas menores, como «Los mártires de la Patria. Alcázar, Gómez y Espejo», que idolatra a estos conspiradores acusados de traición y asesinados, colocándolos como ejemplos a seguir en dar la vida por la causa independentista.

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

En este contexto eran mucho más comunes las glosas y romances celebrando a la expedición libertadora de San Martín, con poemas más largos y elaborados. Muchos de ellos fueron publicados en hojas sueltas, diarios o libros en países ya independientes como Chile o Argentina, ya firmados con siglas o nombres de autores. En estos textos se repite una exaltación a la Patria, la Libertad y la guerra. Una «Glosa» anónima también vincula al presente con el pasado incaico: «Todo fiel americano / Debe por justicia y ley, / Vengar la sangre del Rey (Inca) / Que hizo correr el tirano» (Miró Quesada, 1971: 195).

Sin embargo, lo constante sería la adulación a San Martín, en una línea similar a las celebraciones a las autoridades virreinales. Así, en «Lima Libre. Canción Patriótica», se lee: «Ventura tan grande / Nos proporcionó / El gran SAN MARTIN, / Nuevo Washington» (Miró Quesada, 1971: 299), se le compara con el primer presidente estadounidense.

Por otro lado, en la «Octava enviada por la Ciudad de Lima al General San Martín», donde se le dice al general: «Tú eres solo modelo de ti mismo» (Miró Quesada, 1971: 176), se le afirma como personaje único, que no necesita legitimación con referentes de otro continente, ni está vinculado con la América prehispánica. Y esta distancia con lo subalterno se siente en la «Letrilla de las Limeñas A las chilenas», donde San Martín aparece como una figura seductora y mesiánica, a la cual «La esperan mil blancas manos / Que su carro tirarán, / Cantando alegres en el triunfo: / Decidle que venga acá» (anáfora del último verso) (Miró Quesada, 1971: 180). Las blancas manos parecieran excluir tanto de la afinidad con la independencia como de la misma ciudadanía a indígenas y afroperuanos.

A modo de conclusión, consideramos que la poesía sobre la independencia buscó ser un aparato de propaganda de ideas, sin pretensiones estéticas, que se destaca principalmente por sus herramientas de agitación y propaganda. Esto es, porque la mayoría de poemas atacaron directamente a las autoridades españolas, a cambios políticos que consideraban desfavorables para la plebe, e incluso algunos cuestionaron al modelo virreinal. De igual modo, algunos destacaron el papel de los sujetos subordinados

A su vez, los elementos de agitación y propaganda se perciben desde la intención de intervenir en espacios públicos, y no para dialogar. Seguimos a Hinrichsen (en Regales, 1981), cultor de poesía de agitación y propaganda o *agitprop*, en que esta poesía se escribe para campañas y eventos concretos, para reforzar la conciencia de un grupo afín y atemorizar a los que piensan diferente.

Por otro lado, es relevante destacar que la poesía de la independencia posee una notoria heterogeneidad, pues abarcó un universo amplio de reclamos, y fue escrita y se dirigió no solo a los criollos, sino asimismo a indígenas y afroperuanos. De igual modo, se ven puntos de contacto entre las castas, por objetivos comunes como la libertad o la patria, aunque estos conceptos nunca se presenten más allá que como ideales etéreos.

En estos poemas se representa la diversidad social del virreinato, escritos en diferentes idiomas y con registros diversos, e incluso con propuestas estéticas novedosas como el romanticismo de Melgar. Consideramos que, dentro de un contexto represivo

hacia lo americano en general y hacia lo indígena en particular, se produce una reivindicación de la cultura occidental al mismo tiempo que una apropiación del pasado incaico, como señala García-Bedoya, era una operación ideológica criolla. Es decir, dentro del horizonte de sentido de la época, este mestizaje era concebible solo en el universo mestizo en general, y en particular, desde el mundo criollo.

Estas ideas serán confrontadas con el teatro de los años previos a la independencia en el siguiente capítulo.

2. PRIMER TEATRO SOBRE LA INDEPENDENCIA

2.1. LA ILUSTRACIÓN EN EL PERÚ

Para Porras Barrenechea (1969), la llegada de la Ilustración europea y el enciclopedismo francés al Virreinato del Perú preparó el terreno para la independencia. Añadimos, de una independencia de corte criollo. En detalle, Porras Barrenechea recuerda las expediciones científicas que revaloran la naturaleza y los recursos del territorio del virreinato, exaltando la identidad local, así como la llegada de libros prohibidos y la reforma de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Plantea un caso concreto: la creación de la Sociedad de Amantes del País en 1790, que en 1791 empezaría a editar *El Mercurio Peruano*, publicación que exaltaba tradiciones que defendía como propias del Perú.

Acevedo (2009) asegura que la Ilustración hispanoamericana tuvo como conceptos clave «la razón como única capacidad para conocer la naturaleza y su convivencia con la fe, el patriotismo, el enciclopedismo, la lucha contra la tradición, la idea del sujeto letrado y moral, y la idea de progreso y de modernidad» (Acevedo, 2009: 72). Añade que estas ideas construyeron una moral que reprime el cuerpo, y que impone la instrucción educativa y el arte como única idea de modernidad. En este orden de ideas, Velázquez (2005) asegura que

La confianza ciega en la escritura para forjar identidades y comunidades no puede obviar el lado oscuro del proyecto ilustrado, la voluntad de control y disciplinamiento ejercida contra el *bárbaro* (el indio y el negro) y el *ignorante* (los sectores populares). Herencia ambivalente que será capital de las tecnologías políticas de los proyectos culturales del XIX (Velázquez, 2005: 92).

De esta manera, en el horizonte de sentido que manejaron tanto españoles como criollos, sentían que era su labor como élites civilizar a los sectores populares y controlar tanto a indígenas como afrodescendientes. El teatro sobre la independencia fue escrito por españoles y criollos, quienes mantuvieron una posición realista o una posición patriota, pero tamizadas siempre por estas ideas de la Ilustración. Con estas ideas los criollos podían legitimar sus valores, diferenciándolos de los coloniales españoles, así como de las mayorías indígena y afroperuana.

En los aspectos estéticos, podemos mencionar que, en el teatro sobre la independencia, se aprecia, comúnmente, una estética neoclásica en verso blanco o en prosa, con alegorías y búsqueda de símiles con referentes grecolatinos y cristianos. La mayoría fueron breves y entre estas las más numerosas fueron las loas, pese a su restricción por el régimen borbón a fines del siglo XVIII, destinándola a ocasiones especiales, probablemente para controlar su mensaje y el efecto que causarían en el público. Así, comprendemos que esta estética es la más adecuada para los valores ilustrados de razón y refinamiento, y la brevedad apoya sus intenciones de propaganda.

2.2. EL NEOCLASICISMO Y LA EXCLUSIÓN DE LOS PERSONAJES SUBORDINADOS

Nuestro texto base es la completa antología de Ugarte Chamorro (1974a y 1974b) sobre teatro de la independencia, que compila obras fechadas alrededor de los años de la guerra por la independencia. Incluye algunos textos de notoria fidelidad a la Corona, como las loas celebradas en ocasiones especiales para España. Por ejemplo, los *Júbilos de Lima y Glorias del Perú* (1789), formados por cuatro loas, cada una con un carro, una estación, un elemento de la naturaleza y un continente, que festejan a Carlos IV como nuevo rey de España.

En esta línea destacan las loas recitadas en la *Relación de las fiestas que la ciudad de Arequipa celebró con motivo de la exaltación al trono de Carlos IV* (1790), evento que paralizó la ciudad con corridas de toros, fiestas y declamación de octavillas y décimas. La loa del 2 de febrero consta de cuatro escenas, y en cada una de ellas un continente elogia al nuevo rey, cuyo poder se legitima en un imperio universal, cuyos súbditos están unidos en la sumisión. La Música para la Europa dice: «Hoy el Reino del Perú / festeja con la melodía / a este monarca tan grande / que hemos jurado este día. / Hoy también tus españoles / unidos con el Perú / deseamos que viváis / con toda paz y tranquilidad» (Ugarte Chamorro, 1974a: 63). De esta forma, reconoce una Europa dentro de América. Por otro lado, la Música para la América afirma: «Vive, pues, invicto Rey / para que con la alegría / festejen todos tus indios / esa tu Real Monarquía» (Ugarte Chamorro, 1974a: 64), donde se insinúa que los indígenas son felices estando sometidos. En este texto, aun las colonias asiáticas festejan a Carlos IV, cuando la Música para la Asia dice: «A vos soberano Rey / te rendimos obediencia / y así el mandarnos debéis / en la actual Providencia» (Ugarte Chamorro, 1974a: 66). Incluso los esclavos africanos se someten gozosos al poder del rey, en palabras de la Música para la África: «Tus esclavos

somos todos / nosotros los africanos / que tendremos mucha dicha / de ser tuyos, soberano» (Ugarte Chamorro, 1974a: 67). La esclavitud queda normalizada como algo no solo natural, sino gustoso bajo una buena administración, y el continente entero se considera esclavo del rey.

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

La compilación hecha por Vargas Ugarte (1974) reúne sobre todo loas de fines de siglo XVIII, en las cuales se aprecia ya un ánimo contradictorio, a medio camino entre la fidelidad a la Corona y las ansias de un cambio político. En la anónima *Loa al cumplimiento de años de la señora Princesa de Asturias, Doña Luisa de Borbón*, los personajes son La Dicha, La Edad, El Regocijo y El Tiempo, que elogian a autoridades españolas, incluido el virrey Manuel de Amat y Junyet. Otro punto relevante es la visión femenina subordinada pero también erotizada, en el cumpleaños número quince de la homenajeada: «Luisa eternidades viva / viendo en el tálamo ejemplo / de aquel conyugal amor / que es del ánimo recreo» (Vargas Ugarte, 1974: 270).

A su vez, encontramos otro elogio, la *Loa alegórica en celebración del cumpleaños de Fernando VII* (1809) firmada por «Un fiel americano español», que desde el seudónimo legitima su identidad criolla devota de España. Esta pieza aparece en un año convulso con los ideales independentistas bullendo en otros países sudamericanos, entonces, la fidelidad a la Corona es un acto político diferente: no es mera aceptación de la autoridad, es la confrontación a las nuevas ideas independentistas. Los personajes de la puesta son Lima, España, Napoleón, Sr. Chepe y los cuatro continentes. Lima afirma su lealtad de manera evidente: «España amada, madre generosa / ven y consuela á tu afligido hijo, / dale noticias de su dulce dueño / pues sin él no es posible que subsista / Desciende la España en una nube o carro acompañada del Valor y la Constancia» (Ugarte Chamorro, 1974a: 268). En esta relación de madre e hijo se presenta un vínculo familiar

entre España y el virreinato. Del mismo modo, se aprecia una dependencia inevitable, pues España pertenece a un plano superior, divino.

Otras piezas funcionan como elementos de legitimación del poder con una ligera crítica, como el *Entremés de Justicia y Litigante*, de Fray Francisco del Castillo. Con verso irregular, sin figuras clásicas, pero utilizando un Coro latino, el narrador describe cómo un alcalde debe resolver los problemas personalmente, actuando con autoridad, pero en una relación horizontal con la plebe. Su escribano ha condenado a muerte por error a una persona, y el alcalde debe remediar este problema mientras resuelve problemas de un Patán, varias mujeres y su torpe empleado. El alcalde es una autoridad imperfecta pero cercana: «Ya escampa y ya guijarros van lloviendo, / de necesidades que me van partiendo, / yo de la justicia soy y ajusticiado, / porque estoy, santos cielos, tan ahogado, / que un cabello es bastante / a acabar mi vida en un instante» (Vargas Ugarte, 1974: 280). La obra termina con el Coro dividido en dos alas, que dice

Al que ser juez quisiera / va esta sentencia: / con la virtud y estudio / tenga
paciencia / porque los necios / dan más que los delitos / quehaceres, con serlo ... El que
tuviera genio / dócil y afable / porque obedecer supo / es bien que mande. / Que en el
agrado / halla mayor decoro / lo soberano (Vargas Ugarte, 1974: 284-285).

Esta crítica amable y a autoridades menores, funcionaba como válvula de escape del descontento, con matices costumbristas en el humor y las situaciones cotidianas. Pero otras obras sí realizaban sus ataques de manera irónica y ácida. Por ejemplo, la *Loa al corregidor Valdivieso* de 1775, recogida y estudiada por Prendes Guardiola (2013). Se considera autor de la pieza a José Domingo de Vargas. Prendes Guardiola detalla que en ese contexto el cargo de corregidor «solía revestir a su titular de una gran impopularidad, sobre todo entre los más humildes, debido a abusos autorizados por la misma corona como el del “reparto mercantil”, que convertían el corregimiento en un símbolo popular del mal gobierno» (Prendes Guardiola, 2013: 98). Por ello, una pieza como esta tendría cierto carácter polémico, al idolatrar a una figura que ocupa un cargo visto como negativo.

Añade Prendes Guardiola que la obra tiene forma de loa competencial, ya que sus personajes alegóricos como la Justicia, la Ciudad de Piura, la Envidia, el Placer y el Mérito discuten buscando se les dé la razón. En estos diálogos conflictivos, la loa podía cuestionar a personajes reales, como el alcalde de Piura, quien asistió a la función. Algunas críticas apuntan al propio sistema de administración de justicia, como dice El

Placer: «el beneficio que viene a este noble vecindario / de que sus causas sentencie / un docto jurisperito, / sin que en ellas ya se mezcle / con dictámenes errados / tanto abogado zoquete» (Prendes Guardiola, 2013: 103). Y, en especial, en el tercer acto: «los despechos, / abatimientos y ultrajes, / los odios y las pasiones / de una justicia arrogante / que tal vez tome la vara / solo para vengarse / o para oprimir al pobre» (Prendes Guardiola, 2013: 104).

El diálogo final felicita al nuevo corregidor nombrándolo ilustre jefe, y condiciona su presencia con la esperanza de que desaparezca las injusticias de la administración de una justicia que considera abusiva y cruel. Se legitima este deseo con el ideal neoclásico, pues la Justicia asegura que el corregidor puede convertir a la ciudad de Piura en una nueva Atenas. Así, la obra funciona como homenaje al corregidor, una persona de poder, al mismo tiempo que le exige un accionar justo, y criticar al sistema de justicia de Piura¹³. Afirma Prendes Guardiola que en este texto

Se demanda a los representantes del soberano, en este caso, una alianza con el pueblo frente a administradores indignos, lo cual integra la pieza en una tradición de exaltación monárquica de gran importancia para la misma comedia clásica española (Prendes Guardiola, 1974: 105).

Con la aparición de ideas independentistas y la noticia de un próximo ataque de la expedición libertadora al Perú, aparecen obras de teatro sobre estas situaciones, que entendemos ya como un teatro sobre la independencia propiamente dicho. Todos los dramaturgos de la época tomaron partido por uno u otro bando. Incluso hubo autores que apoyaban al virreinato y después pasaron al bando independentista, como Juan Egaña o el ya mencionado José Joaquín de Olmedo¹⁴. Pero hasta no proclamada la independencia, solo las obras a favor del virreinato pudieron publicarse o representarse en el Perú, mientras las disidentes permanecían inéditas o fueron publicadas y representadas en países ya independientes.

¹³ El autor y todos quienes participaron de la puesta en escena fueron perseguidos por denuncia del Alcalde Ordinario de Piura, Miguel Serafín del Castillo, quien sintió haber sido ofendido al ser criticada su administración.

¹⁴ Olmedo escribió la *Loa al Virrey Don José Fernando de Abascal* (Lima, 1806) y la *Loa celebratoria del cumpleaños de la Excma. Sra. Angela Ceballo Pezuela* (Lima, 1816), esposa del virrey. Luego de la independencia escribirá obras patriotas.

Estas piezas continúan influenciadas por el neoclasicismo¹⁵ —la mayoría presenta temas graves y algunas incluyen elementos grecolatinos, como abstracciones personificadas parlantes— y también por el costumbrismo —critican hechos del presente ambientados en espacios comunes—. Sin embargo, su estética no utiliza elementos clásicos y su costumbrismo está lejos del *sketch* que representa episodios cotidianos relacionados con la agitación política o la guerra.

A la vez, los textos no suelen detallar los elementos escénicos, que no aparecen acotados ni insinuados. Varias obras, como *El Café*, *Diálogo entre la América y España*, *La ridiculez andando*, *Diálogo de Atahualpa* y *Fernando VII en los Campos Elíseos*, *Diálogo en el Consistorio Patriótico* y *Un pedazo de entremés*, parecen escritas más para ser leídas que representadas, «por su forma dialogada y su externa estructura teatral» (Ugarte Chamorro, 1974a: XV). La mayoría son obras breves, como loas y entremeses, pero existieron otras con cierta apariencia de trama. Hasta el final de este capítulo revisaremos piezas con estas características publicadas hasta la fecha de proclamación de la independencia. Consideramos que estas obras son teatro político, asumiendo que esta es una categoría flexible¹⁶.

Según Ugarte Chamorro (1974a), estos textos, en su mayoría loas

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

Bajo este orden de estas ideas, consideramos que estas obras constituyen un subgénero especial por estar ideologizadas, y su baja calidad estética no permite distinguir demasiado los elementos discursivos. Afirma Ugarte Chamorro que

¹⁵ Para Checa Beltrán (2003), durante el siglo XVIII el neoclasicismo español se impone al barroco como estética del buen gusto. Asume que el neoclasicismo español está influenciado directamente por los teóricos de la Antigüedad clásica, así como los italianos del Renacimiento.

¹⁶ Tomamos la idea de De la Fuente Monge (2013) cuando asegura que: «Aunque el teatro político tiene antiguos orígenes y está presente en el Barroco, su afloración con vocación de permanencia está ligada al fenómeno de la modernidad. El teatro, como arma política contra el poder o sus adversarios, se asienta con las revoluciones antiabsolutistas y recibe su impulso definitivo con la francesa de 1789. Su aparición acompaña a la de los modernos parlamentos, las nuevas ideas de soberanía, las elecciones ciudadanas, las Constituciones y cartas de derechos, la aparición de la opinión pública e, incluso, los primeros movimientos sociales» (De la Fuente Monge, 2013: 13).

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

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

Para Van Dijk (1999), en cada cultura y en cada texto siempre existen ideologías que se enfrentan¹⁷. Esta fricción muchas veces está naturalizada en lo cotidiano y funciona de maneras sutiles. Este no es el caso de las piezas sobre la independencia del Perú, donde la fricción es demasiado obvia y tiene posiciones maniqueas. Su característica común más destacada es presentar elementos de agitación y propaganda, dentro de una lógica utilitaria. Es un teatro hecho para mostrar una visión de las cosas afín a la causa política que defiende, a la vez que para persuadir al público de unirse a ella.

Las ideas de Van Dijk sirven para entender cómo las piezas sobre la independencia tienen mensajes directos en diálogos que no hacen avanzar la historia, ni tampoco constituyen reflexiones subjetivas: los personajes jamás dudan ni se contradicen. Por el contrario, lanzan proclamas que dejan muy pocos sentidos de interpretación, cargados de una fuerte ironía. A su vez, se apoyan en el contexto real, en las noticias cotidianas¹⁸. Su propósito básico es desacreditar al adversario hasta satanizarlo y, al mismo tiempo, dejarlo en ridículo, creando y extendiendo el miedo, y proponer que su modelo de gobierno garantiza una vida mejor.

¹⁷ Van Dijk (1999) asegura que la ideología es un conjunto de marcos de cognición social que, orientando las creencias y el acceso al conocimiento, vigilia la conducta social individual. Siempre según Van Dijk, la ideología también es un sistema de creencias orientado a la consecución de la dominación social y del control del discurso público. Siempre hay varias ideologías en una sociedad, siendo una de ellas la triunfante o hegemónica, y las otras son marginadas. Así, una sociedad o una cultura siempre tienen ideologías en pugna. Estas viven de manera obvia o subrepticia, pero se mantienen en tensión, por momentos enfrentadas abiertamente, por momentos de forma oculta. Por su parte, para Zizek (1989) la ideología es un proceso de producción de prácticas y sentido cuya función es la producción y legitimación de relaciones de poder, como podrá verse en las operaciones de estas obras de teatro.

¹⁸ Pueden verse algunos de estos elementos incluso en la literatura de *agitprop* de la Unión Soviética en sus inicios, en España durante la Guerra Civil o en Alemania Oriental durante la década de 1960. No obstante, en estos ejemplos las búsquedas estéticas son mucho más ricas, como la crítica a la cultura de masas que desarrollan los alemanes orientales utilizando elementos de esta misma.

Probablemente el primer texto teatral donde se aborda directamente un episodio relacionado con guerras de independencia es la *Loa al Brigadier Don Sebastián de Segurola* (La Paz, 1786), quien combatió a Tupac Amaru II, escrita por Pedro Nolasco Crespo. Los personajes son el Mérito, que habla con un Coro de Música, Partidos bolivianos y la Ciudad de La Paz. El Mérito recuerda a Segurola como héroe y pacificador, se refiere a los hermanos Catari y a Tupac Amaru II como «Monstruos que no ha dado Zahara, / Fieras que no viera el Cáucaso» (Ugarte Chamorro, 1974a: 6), globalizando su maldad, volviendo más épica la victoria de Segurola.

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

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

Entre las obras sobre la expedición libertadora, destacamos la inédita *Diálogo en el consistorio patriótico* (en Ugarte Chamorro, 1974a), fechada en 1820 en Moquegua. Se trata de una obra de corte virreinal, con personajes civiles algo caricaturescos que discuten sobre la conveniencia o no del desembarco de San Martín y sus tropas en Pisco.

Algunos se emocionan ante este hecho, pero lo hacen por intereses personales y no por ideales. En respuesta, un personaje dice

Calla Sarraceno / pues no sé decir / que vino la patria / y el gran San Martín? / y que por solo eso / me parece a mí / que es capaz de darme / honores sin fin / Me hará Capitán / o su mandarín / sino [sic] me hace Prior / de San Agustín (Ugarte Chamorro, 1974a: 352).

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

Los personajes no pertenecen a ningún bando. Toman posiciones discrepantes no por valores morales sino por cuestiones prácticas. La pieza aplica una estrategia de convencimiento: el acto locutivo asegura que quienes esperan beneficios de la expedición libertadora están equivocados, el acto ilocutivo afirma que participar en el bando patriota es un error, pues los patriotas no van a beneficiarlos, en una propaganda que responde a su contexto. En 1820 San Martín estaba reclutando tropas para su Ejército, y buscaba apoyo económico y material. Así, el acto perlocutivo de la pieza es que la población no colabore con la causa independentista al ser una opción riesgosa y poco rentable.

Otra obra afín a la Corona es la también anónima *El ataque del Callao por Lord Cochrane* (Ugarte Chamorro, 1974a), fechada en Lima en 1820. La pieza recrea el ataque del militar inglés Thomas Cochrane, quien, en enero de 1819, bajo el mando de San Martín, capturó barcos españoles como la goleta Moctezuma, y sitió el puerto del Callao. Luego, distribuyó propaganda independentista en los puertos entre Lima y Paita. Durante su segundo ataque, también en 1819, destruyó buques españoles y atacó la fortaleza del Real Felipe en el Callao con cohetes Congreve, pero fracasó en su intento de invadirla o destruirla.

Un primer detalle relevante es que la obra posee una dramaturgia más rica; por ejemplo, los personajes tienen personalidades definidas, aunque algo caricaturescas. Los patriotas no tienen otro ideal más que conseguir el poder, y son demonizados. Por otro lado, los ideales realistas no se explican, simplemente se presentan en el lado correcto de la historia, con personajes menores alegóricos, como un vigía fantástico, voces etéreas y una Lima personificada.

Vemos que la obra busca desacreditar a los patriotas desde sus intenciones. Así, presenta a San Martín ordenándole a O'Higgins atacar el Callao por segunda vez con intenciones imperialistas. Dice San Martín:

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

No obstante, San Martín asegura luego que, de no estar de acuerdo, someterá a Lima por la fuerza. Después, durante el asedio al Callao, Cochrane se presenta como un villano patético que roba gallinas y quema una capilla, despotricando ante cualquier problema. Fracasa en su ataque —se ridiculizan específicamente los cohetes Congreve— y, al ver el enorme poder realista, superior en barcos y cañones, huye muerto de miedo. El acto ilocutivo no es solo lo obvio de representar a los patriotas como ruines e interesados, sino también ridiculizarlos por su ruindad. A su vez, la pieza muestra a una Lima leal a la Corona. El acto perlocutivo es disuadir a la población de apoyar a los patriotas, pues estos no son ejemplos morales ni se puede confiar en ellos.

Otro detalle significativo es que no hemos encontrado una obra en contra de la independencia donde aparezcan personajes indígenas o afrodescendientes. Probablemente esto se da porque a los dramaturgos virreinales no les interesaba hacerles llegar sus mensajes, pues no se esperaba que accedieran al teatro.

De igual manera, aunque no se podían representar en el Perú, sí se escribieron piezas a favor de la independencia. De las pocas que sobrevivieron hay que destacar dos, de autores argentinos. La primera es *Diálogo entre Atahualpa y Fernando VII en los Campos Elíseos* (recogida por Ugarte Chamorro, 1974a), de Bernardo de Monteagudo¹⁹, fechada en 1808. Al parecer no fue representada nunca ni publicada en vida del autor. Si bien la obra carece de acción y se trata solo de un encuentro fantástico entre Atahualpa, último soberano inca, y el rey Fernando VII de España durante su exilio por la ocupación francesa de España, la complejidad de su discurso dice más que los diálogos en sí. Los

¹⁹ Monteagudo (Tucumán, 1789 – Lima, 1825) fue un intelectual vinculado a los jacobinos argentinos, con algunos rasgos afrodescendientes. En la guerra por la independencia fue auditor del Ejército de los Andes de San Martín y luego su consejero de gobierno. Personaje enigmático, acusado de excéntrico, de cometer abusos y tramar conspiraciones, se exilió del país, pero regresó para ser consejero de Simón Bolívar cuando este gobernó el Perú. Fue asesinado en las calles de Lima en un crimen que nunca se esclareció.

líderes hablan en un mismo registro idiomático, el castellano culto, y con referencias universales, acerca del problema de ser invadidos.

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

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

Al final de la obra, Atahualpa convence a Fernando VII de que es justa la libertad de su tierra americana. Dice Fernando VII: «si aún viviera, yo mismo los movería a la libertad e independencia más bien que a vivir sujetos a una nación extranjera» (Ugarte Chamorro, 1974a: 261). Y responde Atahualpa: «Idos, pues, Fernando, a Dios, que yo también a Moctezuma y otros Reyes de las Américas darles quiero la feliz nueva de que sus vasallos están ya a punto de decir que viva la libertad» (Ugarte Chamorro, 1974a: 261).

Si en el acto locutivo se presenta a la máxima autoridad española defender la justicia de la independencia, el ilocutivo justifica la lucha por la libertad de las naciones americanas, y el perlocutivo busca propiciar acciones que logren esta independencia. En este recorrido se repite una estrategia utilizada por cronistas mestizos: igualar el valor de las culturas americanas prehispánicas y la española, dentro de la fe católica. Este es un proceso en el cual conceptos como nación o independencia en América se legitiman por ser los mismos que clamaban en España durante la ocupación francesa.

De igual modo, siguiendo las ideas planteadas por Rojas (2017), vemos cómo Monteagudo presenta al líder indígena como una figura fundacional para la identidad del continente —a punto de conseguir su independencia—, pero es un indígena con valores

occidentales, desde una perspectiva americanista: la de América para los americanos, parecida al ideal de Túpac Amaru II y Micaela Bastidas. Consideramos que esto encaja dentro de los valores de la Ilustración. De esta forma, al mezclar los tiempos, la pieza propone también incorporar al indio a la vida social, insinuando a su vez que el sistema monárquico es preferible al no cuestionar la legitimidad del poder ni de Atahualpa ni de Fernando VII²⁰.

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

La obra reinterpreta la historia para darle un conflicto humano concreto. De Arriaga padre secuestra a Micaela Bastidas y esa es la clave de su conflicto con el líder indígena. Esta es una operación interesante pues, además de humanizar los ideales en disputa, convierte a la lideresa en un objeto de deseo de dos enemigos antagónicos. Bastidas tiene poca voluntad y fuerza para defenderse, y cuando lanza proclamas a favor de la independencia lo hace reafirmando lo que ha dicho antes Túpac Amaru II. A su vez, presenta al líder rebelde como un hombre pobre, un minero, otorgándole el detalle épico de ser el débil enfrentando al poderoso, cuando en la vida real era un poderoso cacique con una pequeña fortuna.

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

²⁰ En su vida política Monteagudo sostuvo que las nuevas repúblicas necesitaban convertirse primero en monarquías constitucionales.

El acto locutivo presenta la figura de Túpac Amaru II como alguien relevante en la historia, el ilocutivo lo ubica como centro e identidad de la región y del independentismo, y el perlocutivo propone seguir sus ideas independentistas. Como puede apreciarse, la obra revela aspectos ideológicos en los enfrentamientos retóricos entre sus personajes. Otro ejemplo es cuando de Arriaga hijo hace énfasis en la humanidad de los indios y su derecho a la Ilustración, y cuestiona métodos que han condenado a la «servilidad más abatida» a los indígenas. Túpac Amaru ofrece palabras más agresivas, que buscan la confrontación:

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

Sin embargo, en la unión final entre de Arriaga hijo y los rebeldes indígenas, quien se subordina es el joven dirigente criollo. Túpac Amaru II dice «Ven —este último rasgo te declara / la igualdad con nosotros. — ¡Compañeros! / Hagamos ver á cuantos nos degradan, / lo que pueden los Sud-Americanos» (Ugarte Chamorro, 1974a: 192).

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

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

Apreciamos estos rasgos de utopía indígena moderna en los dos textos argentinos. En los escritos peruanos, en cambio, es clara una mirada excluyente, propia del mundo criollo, básicamente limeño. Es evidente cómo autores de ambos bandos excluyeron de la representación a los indígenas y a los afroperuanos.

Al igual que la poesía, el teatro de la independencia destaca principalmente por sus herramientas de agitación y propaganda, con personajes maniqueos y poco definidos que brindan largos discursos, para atacar o ridiculizar al bando enemigo, al mismo tiempo que presentan la nobleza y la valentía del bando propio. Sin embargo, el teatro sobre la independencia presenta búsquedas estéticas menos ambiciosas y con una menor heterogeneidad que la poesía. Ideológicamente, sin embargo, muestra una mayor complejidad, pues las obras de ambos bandos guardan una similitud clave: tanto patriotas como realistas justifican sus argumentos en la fidelidad a su patria, sea esta Perú o España, y a su cristiandad. Ambas posiciones buscan generar miedo al otro bando, así como hacen promesas. Estos solo difieren en que los patriotas ofrecen un futuro diferente, aunque este nunca se representa. Esta es una de las claves de la exclusión de los sujetos subordinados.

En cambio, como vimos en el capítulo anterior, la poesía sobre la independencia sí incluye a las poblaciones indígena y afroperuana, sea como creadores o como personajes de sus textos. Esto podría explicarse en que el teatro de sala era un espectáculo urbano, para clases medias, y aunque está documentado que algunas personas de las castas asistían a salas como el Corral de Comedias de Lima, al parecer los creadores teatrales no consideraban necesario hacer propaganda para convencerlos. La agitación y propaganda en el teatro sobre la independencia no busca acercarse al público fuera de las salas teatrales. Si bien es cierto que, en los eventos escénicos conmemorativos, como la celebración de un nuevo rey, todas las comunidades étnicas participaban con alguna pieza, estas eran dramatizaciones vigiladas y comenzaron a desaparecer durante la dinastía borbónica.

Este teatro representaba entonces ideas políticas donde no se contempla a los sujetos subordinados. Esto es, porque en el horizonte de sentido de criollos y peninsulares, los indígenas y afroperuanos no eran parte de la discusión sobre las nuevas repúblicas. Como veremos en el siguiente capítulo, la mirada criolla excluyente continuará en los textos teatrales peruanos luego de proclamada la independencia.

3. PRIMER TEATRO REPUBLICANO

3.1. LA CONSTRUCCIÓN DE UNA REPÚBLICA CRIOLLA

San Martín proclamó la independencia y su ejército tomó el control Lima, pero este solo fue el inicio del verdadero conflicto bélico. El virrey La Serna fue al valle del Mantaro para aprovechar los recursos de la región y combatir a las montoneras locales. La república heredó la fragmentación social del virreinato. Los criollos peruanos y de otros países americanos se convirtieron en autoridades y dirigieron la guerra autoproclamándose los líderes de un país al que, sin embargo, no podían concebir en su totalidad.

Mientras tanto, las batallas por la independencia se sucederían con derrotas para los patriotas. Su ejército, conformado por soldados peruanos, chilenos y argentinos, perseguía a las fuerzas realistas a lo largo de los Andes, pero las tropas españolas mantenían el control en numerosas regiones, y llegaron incluso a recapturar Lima dos veces, siempre por pocos días, en 1823 y 1824, para abastecerse y liberar a sus presos. En una ocasión, producto de una huelga de soldados patriotas, llegaron a retomar el Real Felipe, base militar en el puerto del Callao, encabezados por José Ramón Rodil. Allí se enclaustraron los españoles y los criollos opositores de la república, y se quedarían incluso meses después de la derrota realista.

Así, la incertidumbre por el futuro del país generaba inestabilidad política, con numerosos cambios de Constitución, así como de presidentes y otras autoridades civiles. Incluso el general líder del ejército patriota, José de San Martín, dejaría su cargo, lo reemplazaría Simón Bolívar, general que había liderado la independencia de Venezuela, Colombia y parte de Ecuador, en la célebre Entrevista de Guayaquil, realizada el 26 y 27 de julio de 1822. Con este cambio se incorporaron nuevas tropas al ejército patriota, desde Colombia y Venezuela. La independencia del Perú se reveló como clave para el destino de América.

En las acciones militares se hizo más importante la presencia de mujeres, afroperuanos e indígenas. Creemos que los estudios sobre el papel femenino en esta guerra no han sido suficientemente divulgados ni reconocidos, y podríamos destacar por sobre todo el trabajo de las rabinas, mujeres de compañía, en ocasiones parejas de algún soldado, que servían de cocineras, enfermeras y ayudantes en la carga de equipo militar, cuando no combatían directamente. Algunas de ellas ofrecían también servicios sexuales

a los soldados. Mal armadas y poco reconocidas en el propio ejército patriota, tampoco aparecen en los textos teatrales de la época.

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

En el mecanismo de formación de las guerrillas observamos estas dos modalidades a) cuando surgen por acción de las autoridades del reclutamiento de individuos dispersos y por el enrolamiento de operarios; y b) cuando es resultado de la iniciativa de los pobladores y de la decisión de ciudadanos y militares (Vergara, 1974: 194).

Pese a esta desorganización donde el ejército formal parecía no considerar a las montoneras indígenas, Vergara afirma que en 1823 las partidas se organizaron mejor y apoyaron a la Segunda Campaña de Intermedios. Asimismo, se enfrentaron directamente con tropas realistas en Trujillo, y bloquearon los insumos y las comunicaciones de los realistas cuando estos recapturaron la capital (Vergara, 1974: 195). Solo desde 1823, ya en el clímax de la guerra, ambos bandos intentan organizar sus partidas, entrenándolas y publicando manuales de instrucciones. En ideas de Temple, «Fueron esas guerrillas y montoneras patriotas uno de los ejes en la planificación de orden táctico y estratégico y de apoyo logístico al Ejército de línea» (Temple, 1971: XXI). A su vez, Temple detalla el sacrificio de los guerrilleros y de la población civil, con un rol activo en el conflicto así no sea en el frente, y el papel de los indígenas en la guerra:

A todas esas facetas, se agregaba las cargas que pesaban sobre los agobiados campesinos, en el servicio de pongaje, armería, reclutamientos en masa y aún mitas, que aunque supresas por el Gobierno patriota, funcionaban en calidad de servicios remunerados. En el campo artesanal, prácticamente existía el trabajo obligatorio (Temple, 1971: XXVII).

Sobre las políticas acerca de los indígenas, de acuerdo con Cosamalón (1996), San Martín desacreditó la Constitución española de 1820 que otorga ciudadanía a toda persona

libre en los virreinos y organizó una nueva porque temía que el bando realista sea apoyado por los sujetos subordinados. Por otro lado, la Constitución de San Martín determinó la abolición de la mita y los servicios obligatorios, así como a que ya no se les llame *indios* sino *peruanos*, medidas buscando la adhesión de los indígenas en la lucha independentista. Esto, considera Cosamalón, no fue recibido con demasiada emoción en una ciudad como Lima, porque los indígenas ya estaban integrados con los demás sectores sociales.

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

Rodríguez Asti (2003) recuerda que, en 1821, San Martín otorga la libertad de vientres y a los esclavos que peleen en el ejército patriota, y promete que el Estado liberará un cierto número de esclavos cada año pagando a sus anteriores amos. Sin embargo, la esclavitud total regresaría durante el gobierno de José de la Riva-Agüero pocos meses después, y volvería a abolirse en 1823. Dos años después de la expulsión de los peninsulares, en 1826, la Constitución vuelve a legalizar la esclavitud, mientras la Constitución de 1830 determina esclavitud legal hasta los 21 años.

Sin embargo, el papel de los sujetos subordinados no fue reconocido en el teatro, ni siquiera en escenas perdidas entre representaciones incaístas. La historia construyó un discurso dominante, extendido en los textos escolares hasta bien entrado el siglo XX, donde solo se enumeraban los éxitos militares de los patriotas, con énfasis a las dos únicas batallas que ganaron, con las cuales expulsaron al ejército español del Perú: Junín y Ayacucho, ambas en 1824, mencionando a los líderes militares criollos e ignorando a los sujetos subordinados. Así, vemos cómo la naciente república criolla construyó una comunidad imaginaria dueña del país y, en ideas de Smith (2009), blanca, pese a no serlo físicamente, y desde allí desarrolla la serie de valores que excluyen a indígenas y afroperuanos.

Es preciso hacer una digresión. Earle (2002) menciona que el propósito de las fiestas cívicas del virreinato eran celebrar al imperio español en episodios como coronaciones y conquistas, y que las celebraciones cívicas durante las repúblicas mantuvieron esta idea de celebrar héroes, solo que estos serían líderes incas. Por otro lado, Earle (2002) asegura que esta operación marcaría un contraste con la idea de

nacionalidad del indígena, otorgándose los criollos la idea de ser los herederos mestizos del pasado prehispánico. Afirma que los criollos buscaron una fuente de identidad nacional en el pasado indígena, rechazando a los indígenas del presente, desvinculando la población indígena de su tiempo con la antigua. Esto es, que la patria se funda no en mestizos nacidos a partir de los pasados indígenas e ibéricos, sino en los criollos (Earle, 2002: 805).

Kristal (1994) apunta que la mayoría de los militares de la independencia hispanoamericana antes habían trabajado para la Corona española, y sus intereses principales en la guerra independentista no fueron oponerse al imperio español, sino a los privilegios de los cuales gozaban los españoles en América, vedados para los criollos.

Mientras, la poesía de esos años retomó el carácter laudatorio que tuvo durante el virreinato, con textos que mantienen lo artificial y general del homenaje a la autoridad. Luego de la proclamación de la Independencia aparecieron cantos a la libertad, canciones, marchas e himnos patrióticos. Tanto San Martín como Bolívar fueron motivo de brindis, odas, sonetos y cantos, e incluso también figuras menores como Riva-Agüero. A su vez, hubo octavillas y odas al abstracto Congreso Constituyente.

Por otro lado, con la legitimidad que dio la proclamación de la república, se mantuvo la enumeración de triunfos militares, pero aumenta el aliento a las tropas y un ánimo de revancha más virulento. Por ejemplo, la hoja suelta sin fecha «Viva la Patria. Despedida última de los jefes, empleados y comerciantes, chapetones en Décimas», compilada por Miró Quesada (1971). En ella, el yo poético toma la voz de estos personajes, desde un general, un togado, un oficial real, hasta civiles como un minero o un bodeguero, para mostrar sus abusos sin arrepentimientos y mostrarlos como cobardes, y termina con un Americano a los españoles que dice: «Españoles inhumanos, / Ya pasó / Que son los Americanos: Vosotros, mas que tiranos / No nos dejasteis siquiera / Un destino que pudiera / Hacer feliz nuestro norte» (Miró Quesada, 1971: 282).

Como ejemplo, uno de los poemas más destacados de esa época es el largo «La victoria de Junín. Canto a Bolívar», de José Joaquín de Olmedo, José Joaquín (1825). En él se aprecian referentes neoclásicos como Píndaro, ninfas, Aquiles, Héctor, Tiro, Menfis, a la par que se menciona hechos de la batalla de Ayacucho, con propósito de divulgación histórica, como los supuestos discursos de líderes patriotas como Necochea, Miller, Córdova o La Mar²¹.

²¹ Kristal (1994) refiere que Simón Bolívar objetó este poema por hacer que los indígenas agradezcan a los descendientes de los españoles que los exterminaron durante la Conquista. Entendemos cierto purismo

El poema se inicia con una mirada al pasado, marcando la ruptura con España, nación considerada clave de la decadencia americana, la gran villana, señalando que con la independencia las «pirámides levantadas en opresión han desaparecido» (Olmedo, 1825, s/n). Bolívar aparece como «árbitro de la paz y de la guerra», por designio divino: «¡Oh Libertad! el Héroe que podía / ser el brazo de Marte sanguinario, / ése es tu sacerdote más celoso» (Olmedo, 1825, s/n). Y afirma luego que la conquista se dio pese al designio de ser libres: «Las varias gentes / del mundo, que a despecho de los cielos / y del ignoto ponto proceloso, / abrió a Colón su audacia o su codicia, / todas ya para siempre recobraron / en Junín libertad, gloria y reposo» (Olmedo, 1825, s/n).

Asimismo, los versos presentan una dimensión utópica en la unión, y con mentalidad imperial, considera que la nueva república será eterna:

Será perpetua, ¡oh pueblos! esta gloria / y vuestra libertad incontrastable / contra el poder y liga detestable / de todos los tiranos conjurados / si en lazo federal, de polo a polo / en la guerra y la paz vivís unidos; / vuestra fuerza es la unión. Unión, ¡oh pueblos! / para ser libres y jamás vencidos (Olmedo, 1825, s/n).

Es importante señalar que el poema incluye referentes incaicos. Afirma que el dios peruano es el Sol: «Venció Bolívar, el Perú fue libre, / y en triunfal pompa Libertad sagrada / en el templo del Sol fue colocada» (Olmedo, 1825, s/n). O «Padre del universo, Sol radioso, / dios del Perú, modera omnipotente / el ardor de tu carro impetuoso, / y no escondas tu luz indeficiente... / Una hora más de luz... / Pero esta hora / no fue la del destino. El dios oía / el voto de su pueblo; y de la frente / el cerco de diamante desceñía» (Olmedo, 1825, s/n). Inclusive es Huayna Cápac, soberano del imperio incaico, el padre fundador del país, denunciando los abusos españoles. Asimismo, en una operación de igualar el poder y figura de los gobernantes indígenas con los de soberanos europeos, Huayna Cápac se compara con los antiguos gobernantes mexicanos como Moctezuma.

Otros textos continuarían esta línea incaísta, como «Brindis», también atribuido a Olmedo: «que de los Incas las cenizas frías / se animan en sus tumbas y se inflaman, / Y a San Martín por vengador aclaman» (Miró Quesada, 1971: 327). Así, el proyecto de San Martín y la independencia que logró, redimen al mundo inca, aunque no parece muy claro que también al indígena contemporáneo. El anónimo «A Bolívar», de 1825, incorpora

étnico en la actitud de Bolívar, como si él no tuviera vínculo alguno con los indígenas, y, por otro lado, afirmando que la independencia fue lograda por los criollos pero no para los indígenas.

también a este líder militar al mundo incaico, con versos como «Que cerca tienes tus dichas / Madre del gran Huaina-Capac / Cuando Bolívar te busca / á fuer de fatigas tantas» (Miró Quesada, 1971: 491).

De manera similar, otros poemas celebran a los soberanos incas sin vincularlos con líderes del presente, como el anónimo «Viva la patria. La sombra de Atahualpa a los hijos del Sol», donde el yo poético toma la voz de Atahualpa, insulta a Pizarro y a los españoles en general, destaca a militares patriotas como y culmina con una proclama desde el pasado, que parece querer romper con oprobio: «Sed Libres de una vez, sese el destino / De ser trescientos años tributarios: / Atahualpa os lo manda, hijos queridos» (Miró Quesada, 1971: 355).

A su vez, el poema anónimo de 1822, «Proclama de Huascar Inca en su prisión», se ambienta en la carcelería que sufrió el inca Huáscar por su hermano Atahualpa: «Ni el mismo Pachamac [*sic*] quedará esento. / Todo, todo va á ser sacrificado / A la insaciable codicia del Ibero... Aguardad impacientes el momento, / En que nuestra Nación produzca al Héroe / Que la libertará» (Miró Quesada, 1971: 361). Estos versos profetizan una desgracia en la invasión española, y anuncian que quedan a la espera de un salvador nativo, no queda claro si se refiere a San Martín en un sentido americanismo o si aguarda por un líder local, quizá más cercano a lo indígena.

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

De forma más directa aparecen los anónimos «Versos en homenaje a pueblos destruidos por los realistas»: «El vil, sacrílego, execrable hispano, / Su ensangrentada masa sacudiendo / En las víctimas tristes de CANGALLO, CARHUAMAYO y de Reyes, / que entre llamas, / Por venganza á los cielos has clamado?» (Miró Quesada, 1971: 422).

Por otro lado, hubo otros poemas donde apreciamos ideas liberales e incluso críticas a la nueva autoridad republicana. Miró Quesada (1971) compila una hoja suelta con loa al Arzobispo de Lima. «Epístola a Próspero» (1826), composición que celebra la América libre y vaticina la libertad en Europa luego de un castigo, con crítica a España, y «A Bolívar» (1827), soneto que crítica su tiranía, ambos de José María Pando.

A su vez, «El fusilero», poema sin fecha exacta, de José Joaquín de Larriava, también critica a Bolívar y en parte a la nueva república: «Triunfaron los peruanos / del rey ibero / Mas para qué triunfaron? / para lo mismo: / que su hado plugo / quedaron de Bolívar / bajo el yugo» (Miró Quesada, 1971: 534).

No sería este el único texto contra Bolívar. En 1825 aparece en el periódico *El Depositario* el texto anónimo «Variado armónico de color ceniciento o composición música de Filomeno por la batería de Colombia», que dice: «Por mar y por tierra embiste / El intruso Dictador / las fortalezas que el REY / confía a nuestro valor» (Miró Quesada, 1971: 515). Se trata de un texto de corte virreinal, monárquico, que culmina anunciando su deseo que lleguen tropas españolas en una reconquista de América. Sin embargo, estos poemas críticos a la república son una excepción.

Así, la poesía de los primeros años de la república se consolidó, por un lado, la idea de construir una identidad basada en lo inca, con cierta evocación de un pasado lejano, pero sin demasiado detalle en el presente de los sujetos subordinados. Por otro lado, exalta la figura de los líderes militares patriotas y atiza ciertos rencores contra los españoles.

A continuación, la imagen que se representa de los sujetos subordinados indígenas y afrodescendientes, y los modos de excluirlos e incluirlos en el teatro sobre la independencia, serán analizados en detalle a partir de un ejemplo paradigmático y otras piezas de interés.

3.2. UN EJEMPLO DE EXCLUSIÓN: *LOS PATRIOTAS DE LIMA EN LA NOCHE FELIZ* (1821)

Los patriotas eran muy conscientes de que debían librar una batalla ideológica, desde los periódicos como desde las artes. Sabían que el teatro era importante para difundir sus ideales y apoyar su praxis política y militar, así que, en un decreto del 31 de diciembre de ese año, San Martín quita la censura a los dramaturgos, con las siguientes palabras: «El

arte escénico no irroga infamia al que lo profesa»²². Sin embargo, esto no cambiaría la tendencia en el arte, ni en propuestas estéticas ni en libertad de expresión, pues todas las obras fueron afines a la nueva república. Afirma Flores Galindo que

El ciclo anti-indigenista en 1780 se interrumpe con las guerras de la independencia. Los patriotas admiten que su victoria ha sido posible gracias a tropas indígenas. Surge la idea de integrar al Indio en la República como un ciudadano. Es, paradójicamente, uno de los argumentos para suprimir jurídicamente a las comunidades indígenas. Los vencedores, además, se sienten continuadores de los Incas (Flores Galindo, 2005: 241).

Como hemos visto, esto puede aplicarse a la poesía. No obstante, las piezas teatrales sobre la independencia excluyen a los indígenas y afroperuanos, en una operación donde al subordinado se le excluye sin necesidad de argumentos, aun luego de proclamada la independencia, pues no aparecen como personajes.

Lo ideológico en las piezas teatrales de esta época es materia para entender mejor sus sentidos e interpretar qué tipo de república deseaba construir la clase criolla, quiénes formarían parte de ella y qué papel tendrían. En este orden de ideas, consideramos pertinente analizar los aspectos ideológicos en *Los patriotas de Lima en la noche feliz* (1821), primera obra del teatro peruano en su era republicana. Aunque no podría decirse que sea una pieza que los siguientes autores sobre la independencia hayan tomado como modelo, revisar cómo representó a los diferentes grupos subordinados es una buena referencia para aproximarse a las siguientes piezas sobre este tema. A su vez, su discurso propagandístico es bastante claro y su duración, bastante más extensa que la de la mayoría de las obras.

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

²² Por otro lado, hubo otros intentos por poner orden en las salas teatrales. Moncloa y Covarrubias (1905) afirma que también en 1821 se dio una norma que prohibió fumar en los teatros, aunque parece que nadie fue sancionado por ello, y el reglamento del Real Coliseo de Lima prohibió gritar al público.

el poeta Mariano Melgar, fusilado por conspirar contra el virreinato en la rebelión de los hermanos Angulo, en 1815. Ya en la era republicana, del Carpio fue mecenas de poetas e impulsor de actividades literarias, y desempeñó diversos cargos públicos. Por ejemplo, fue presidente del Consejo de Ministros (1859-1860) durante el segundo gobierno de Ramón Castilla.

Volviendo a la obra, se divide en dos actos. Está escrita en prosa, sin contenido alegórico ni acotaciones, y establece una comunicación básica entre emisor y receptor. Tiene muy pocas acciones, no hay intriga ni misterio, no hay reflexiones complejas, no hay monólogos ni diálogos que se contradigan o amplíen sus sentidos, ni siquiera posiciones encontradas. Lo que dicen los doce personajes —siete hombres y cinco mujeres, todos adultos— es presentado como único y verdadero, porque concuerdan en casi todo, y jamás discuten sobre política. En esta situación comunicativa muy directa, buscan enseñar y persuadir.

Asimismo, la obra no sugiere mayores recursos escenográficos, por lo cual es probable que haya sido un montaje sencillo. Se ambienta primero en una botica y luego en la sala de una casa donde las personas entran y salen libremente. De cualquier modo, es importante que el primero sea un lugar de interacción social, y si bien el segundo es un espacio privado, es transitado con familiaridad por todos. Así, no hay lugar ni tiempo para la intimidad ni para los propios pensamientos²³.

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

Volviendo a la obra, si bien no se detalla que los personajes sean de una etnia específica, en el desarrollo de las acciones se percibe que pertenecen a la pequeño

²³ Según Rodríguez Gómez (2001), la idea de lo público nace en el siglo XVI, y es a partir de esta que surge el teatro moderno, el cual se consolida con el drama durante la Ilustración, en el siglo XVIII, cuando el teatro pasa a representar lo privado, como es la familia. Esto no se daría en *Los patriotas de Lima...*, puede que por la intención propagandística, pero también por la incapacidad para representar aspectos locales con cierta profundidad, lo que es característico del último teatro virreinal y del primer teatro peruano.

burguesía urbana criolla, con oficios y propiedades modestos, aunque algunos de ellos podrían ser de una burguesía alta, como Hipólito, Manuel y Pepa, quienes tienen criados. Y todos, sin excepción, son patriotas sin dudas ni murmuraciones. Asimismo, se sienten muy cómodos en su clase social.

Por otro lado, no hay ninguna mención a elementos que podrían vincular a los personajes al mundo indígena o afrodescendiente y, más bien, como se analizará más adelante, hablan de los indígenas con cierta lejanía, como para marcar distancia. Detalle importante: no se dice nada sobre los criados en la obra. A su vez, el conflicto central no existe, salvo la llegada del ejército libertador a la capital y los cambios que habrá en el país a partir de este hecho. Es decir, el conflicto de la obra es el conflicto político del país. Por ello, discrepamos de Isola (2012), cuando asegura que

Lo prácticamente inexistente de la trama, la ausencia de intriga (salvo un pequeño episodio basado en una confusión por celos entre una pareja de patriotas, planteado en el Segundo Acto de manera mecánica y carente de convicción, clara indicación de que Del Carpio lo introdujo simplemente para aliviar al espectador de tanto panegírico), la descuidada caracterización física y psicológica (los personajes son indistinguibles unos de otros), la longitud y detalle de los pasajes descriptivos, los interminables discursos y brindis, todo demuestra claramente que la intención de Del Carpio no podía estar más alejada de un afán de entretener o distraer a su audiencia, o de crear un drama para la posteridad. Es más, aparentemente solo hubo una función de “Los Patriotas de Lima...”, la del estreno (Isola, 2012: 12).

Una idea con la que sí concordamos es cuando afirma que la obra es un

ejercicio modélico de lo que más tarde se llamará “agitprop” (término nacido de la unión de las palabras “agitación y propaganda”, acuñado en la Rusia de la revolución bolchevique). Es decir, como un instrumento de información (en un momento donde era escasa y contradictoria) y de incitación a la unión de los patriotas limeños frente a un enemigo que aún estaba muy lejano de la capitulación (Isola, 2012: 14).

Creemos que esto es verdad porque toda la representación es argumentativa y reúne elementos clave de la *agitprop*: mensajes directos con elementos de la vida cotidiana, y una crítica feroz a lo que se considera debe cambiar, en este caso la autoridad virreinal, presentando diatribas con una argumentación maniquea. A diferencia de otras

obras de este periodo, al ambientarse claramente en el presente sin elementos fantásticos, la propaganda es mucho más efectiva.

También coincidimos plenamente con Isola cuando asegura que la obra cumple «una clara función de agitación política, reproduciendo diversas actitudes de los limeños frente a la llegada del ejército libertador y culminando en un homenaje a la flamante Patria Nueva» (Isola, 2012: 7), pero discrepamos cuando añade que «estos dos hechos, analizados en detalle más adelante, demuestran la voluntad de creación de un nuevo teatro, que tenga una función formadora y propagadora de ideas, llevado adelante por actores y actrices conscientes del valor cívico de sus interpretaciones» (Isola, 2012: 7), porque este *contenido cívico* parece vacío de fundamento y esconde otra manera de clasificar a las personas por sus ideas, su origen o su clase social.

Así como el conflicto casi no existe, es posible añadir que la retórica argumentativa se desarrolla con diálogos repetitivos y extensos para brindar información incuestionable, como una propaganda sostenida a lo largo de la puesta en escena. Por ello, es oportuno revisar primero la evolución de los hechos y los actos de habla, para después establecer algunas conclusiones.

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

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

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

En el primer acto, los personajes van reuniéndose en la botica, cada escena incorpora a uno o más, y hablan sobre la llegada del ejército libertador a Lima, brindando

asimismo noticias sobre los virreinales. En esta enumeración de datos y opiniones, se percibe cómo sacrifican o anulan sus intereses personales y su propia intimidad, como su trabajo, su cansancio o sus necesidades afectivas, por su compromiso con la causa independentista. Su valor es cumplir su función en la guerra. El lector/público no sabe casi nada de ellos.

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

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

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

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

De esta manera, la mirada sobre los patriotas subordina lo femenino y se hace enteramente masculina y machista. Y siempre es positiva, pues presenta a los patriotas generosos hasta con sus enemigos, tanto que inclusive liberan a un religioso español del Loquerío de San Andrés, donde había sido recluido «por preferir el evangelio a Ricafort²⁴». Mediante esta operación, la obra aprovecha para colocar a Ricafort, un enemigo político y militar, como opuesto a la fe religiosa.

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

Y vosotros malignos que creísteis que el pueblo de Lima dividido en castas opuestas, aspiraba solo á la revolución para ejercer venganzas, estupro y violencia; admiradlo, que solo embebido, transportado en el bien del presente, olvida generosamente las ofensas, y si hubo alguno que quiso quebrantar el orden, miles de hombres virtuosos se oponen a su intento (Ugarte Chamorro, 1974b: 29)²⁵.

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

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

²⁴ Mariano Ricafort (Huelva, 1776 - Madrid, 1846) fue coronel en Venezuela y Nueva Granada y luego brigadier en el Perú. A fines de febrero de 1821 partió de Lima con la misión de sofocar la insurrección independentista de las poblaciones de la sierra central del Perú, pero fue herido y debió regresar a la capital.

²⁵ Sin embargo, esta afirmación se contradice con lo descrito luego, cuando se afirma que los patriotas «con grandes piedras daban en las puertas de las casas y tiendas que se hallaban cercadas, bien que tenían a sus dueños por sospechosos» (Ugarte Chamorro, 1974b: 44).

soldados españoles escondidos en un templo, seguido de una calumnia a la Iglesia bajo la autoridad virreinal, pues aseguran que esta iba a permitir que las monjas se casen (Ugarte Chamorro, 1974b: 17).

La segunda operación de ataque a la imagen virreinal es una serie de quejas sobre las instituciones y aun sobre los ciudadanos peninsulares. Por ejemplo, se hace mención a que el gobierno virreinal prefería emplear a ciudadanos españoles en los cargos públicos, al igual que los españoles emplean solo españoles en sus negocios privados. Asimismo, en lo ilocutivo, se afirma que los trabajadores españoles se llevan fuera del virreinato el dinero que ganan. Más adelante, se dice que el gobierno virreinal ha dividido a los americanos (Ugarte Chamorro, 1974b: 18).

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

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

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

Por otro lado, se cuestiona a la mirada virreinal. Los personajes afirman que los españoles maltratan a los indígenas, y condenan esta actitud. Es una posición liberal, como la que señala Rojas (2017) de tutela hacia los indios, desde una mirada lejana a ellos. Pepa asegura haber escuchado a un médico español diciendo que era necesario «acabar con toda la costra de indígenas y regenerar estos Países con el nombre de la Nueva España» (Ugarte Chamorro, 1974b: 24). Hipólito se indigna, tacha a los españoles de bárbaros por esta actitud, pero no plantea argumentos para defender a los indígenas ni puede decir algo sobre ellos. Más adelante, Pepa cita la bondad de Belgrano²⁶ con sus soldados indígenas y deplora que estos fueran después masacrados por los españoles.

Hay un gran acto perlocutivo que se construye con lo descrito hasta ahora: diferenciar a los criollos patriotas de los españoles, como si se tratara de grupos completamente separados, negando cualquier vínculo familiar, social o económico, por más que la clase criolla era descendiente de españoles y estaba fuertemente vinculada a ellos de manera cultural y comercial. Esto es porque así se hacen más claras las diferencias entre los bandos en disputa, pero también para reclamar una legitimidad absoluta —planteando la idea de que, si los españoles encarnan el mal, los criollos no tienen nada de españoles— como los administradores de la nueva república²⁷.

Asimismo, su mirada hacia el indígena como algo exótico y el hecho de hacer invisibles a los afroperuanos, legitima a los criollos como únicos dueños del Perú, en una dicotomía absoluta. Es decir, reclaman para sí el país, negando parte de su identidad y a las otras culturas peruanas. Dentro del horizonte de sentido de esa época, es una operación normal, por la reivindicación criolla de ser autóctonos.

El Acto Segundo se desarrolla en casa de María. En los diálogos se percibe que los criados están cerca y que están trabajando, pero estos no aparecen nunca. Entonces se desarrolla el amague de conflicto mencionado por Isola: Pepa ve a Tomás, su prometido,

²⁶ Manuel Belgrano (Buenos Aires, 1770 - Provincias del Río de la Plata, 1820) fue un militar que defendió el virreinato de los ataques ingleses de 1806, pero luego participó en la lucha por la independencia de Argentina y en las campañas independentistas del Alto Perú —hoy Bolivia—, donde reunió a un grupo de indígenas al cual, dice la leyenda, trató de igual a igual.

²⁷ Rodríguez Gómez (2001) afirma que el triunfo de la revolución burguesa supuso que los grupos dominantes fueron sustituidos por los burgueses, y los grupos dominados, por los proletarios. El Perú no fue una excepción, y cabría señalar que, si bien los criollos tomaron el poder, muchos españoles adinerados conservaron sus vínculos con la autoridad y sus fortunas. Y los criollos harían una administración excluyente. Valero (2005) afirma que: «Concluida la Independencia en 1824, en la famosa batalla de Ayacucho, la perpetuación del orden colonial en un período de bonanza económica producida por el descubrimiento de los yacimientos de guano fue la señal inequívoca de que, a diferencia de otros países latinoamericanos como Argentina o México, aquí no se habían producido alteraciones substanciales, con lo que la clase criolla oligárquica y descendiente de la española siguió detentando el poder y monopolizando la cultura» (Valero, 2005: 352).

entrar del brazo de Luysa, y se molesta, hasta que sin ningún vericuetos en la historia se aclara que Luysa es la esposa de Manuel y su prometido simplemente la acompañaba por la calle agitada ante las noticias.

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

Más compleja es la contradicción al representar la condición económica de Rosa, quien, a pesar de tener sirvientes, afirma que obtenida la independencia ella y los suyos «Ya no moriremos de hambre: la abundancia sucederá a tantas miserias como hemos padecido» (Ugarte Chamorro, 1974b: 34). A ello le sigue una enumeración de características positivas que tendrá el futuro una vez lograda la independencia. Hipólito habla de injusticias coloniales contra las mujeres —aunque no da detalles sobre estas—, que serán superadas pues en la República «tendrán un trabajo proporcionado a sus fuerzas, como en todos los países cultos» (Ugarte Chamorro, 1974b: 37). Esto representa la visión liberal de la época y no se contradice con la subordinación del rol de la mujer en la misma obra, ya que se trata de la idea liberal correcta en el horizonte de sentido de esos años²⁸.

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

Asimismo, Hipólito también resalta que la independencia y la libertad pondrán al Perú «en estado de competir con lo más ilustrado de la Europa» (Ugarte Chamorro, 1974b: 38), mientras Lorenzo pregunta quién podría enfrentarse a las naciones

²⁸ De acuerdo con Villavicencio (1992), la República promulgó decretos para favorecer la educación de las mujeres a nivel primario, pero estos no bastaron para equiparar las diferencias con los hombres. De igual modo, Guardia (1986) apunta que hubo mecanismos institucionales para borrar el legado de próceres mujeres, y una nula consideración hacia las mujeres políticas e intelectuales.

americanas (Ugarte Chamorro, 1974b: 45). Manuel considera que la América libre será tan grande como el mundo clásico, si no lo ha superado ya: «si hasta hoy presentó la historia á Griegos y Romanos por modelos del patriotismo, los substituyesen los americanos en todo, ya que en mucho los hán excedido» (Ugarte Chamorro, 1974b: 41). Y es que los personajes consideran que el patriotismo es un movimiento americano, como queda claro cuando Salvador, un italiano, dice: «adopté desde un principio el sistema de América» (Ugarte Chamorro, 1974b: 43). Si bien en el siglo XIX nacen las identidades nacionales en Estados fuertes, la propuesta insinuada en esta obra es bastante menos concreta que lo ocurrido con el romanticismo en Francia, Alemania o los países nórdicos, porque no recurre a mitos fundacionales ni al folclore²⁹, como sí intenta, de manera un tanto exagerada, la obra de Monteagudo, *Diálogo entre Atahualpa y Fernando VII en los Campos Elíseos*, vista en el capítulo anterior.

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

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

Apunta Cosamalón (1996) que el final de la pieza propone una unidad americana alrededor de símbolos patrios como la bandera, en una mención a la entrada de los

²⁹ López Facal (2013) considera que, en el continente europeo, desde el siglo XIX tanto intelectuales como políticos buscaron construir una identidad patriótica para sus naciones, y aunque su investigación desmitifica muchas de estas ideas nacionalistas, reafirma que estos pensadores buscaron persuadir a la población incluyéndola en su discurso. Por otro lado, es oportuno recordar los temas de óperas o composiciones musicales que incluían mitos populares.

patriotas a la ciudad que hace Rosa, bandera «acompañada de más de dos mil personas de todas las clases y sexos» (Ugarte Chamorro, 1974b: 34). Concordamos en la idea de la reunión alrededor del símbolo, pero esto a partir de seguir un ideal abstracto presentado por los criollos. El triunfalismo de la pieza puede nacer de una fe ciega o por la necesidad de hacer propaganda para la causa, ofreciendo un panorama agradable a posibles nuevos reclutas o aportantes al ejército patriota, que se encontraba buscando dinero, alimentos, armas, municiones y tropas³⁰.

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

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

Sin embargo, creemos que *Los patriotas de Lima...* sí tiene un fuerte contenido. Es necesaria una analogía con las ideas de Bunge (1985) sobre los conceptos de ciencia e ideología, cuando define a la ciencia como una disciplina que busca la verdad y se cuestiona a sí misma con frecuencia, mientras ve a la ideología como un ideal absoluto e incuestionable. Bajo estos conceptos, la propuesta de *Los patriotas de Lima...* es claramente ideológica, y por ello reclama una fe ciega en ideales vacíos y le entrega el poder sin cuestionamientos a San Martín. De igual manera, construye la imagen de que el único patriota legítimo es un hombre criollo, y aun las mujeres criollas están en una jerarquía menor. Esto es, los gestores de la independencia son, en primer lugar, caudillos como San Martín y, en sentido amplio, la clase criolla. Las piezas vistas en el capítulo

³⁰ Morote (2003) narra las peripecias del ejército de San Martín para conseguir suministros y detalla episodios en los cuales las clases altas de Lima eran asaltadas por los soldados, o eran forzadas de manera violenta a colaborar. El ejército que Bolívar llevaría al Perú sería protagonista de episodios tan o más duros con la población local.

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

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

En comparación con la tradición del teatro burgués, obras como *Los patriotas de Lima...* palidecen no solo en la forma, sino en la misma trama y su desarrollo, y tampoco tienen la furia crítica mediante la ironía y el desarrollo de técnicas mixtas que caracteriza a las obras de *agitprop* del siglo XX. Sin embargo, sí reúne elementos de agitación y propaganda como las mencionadas por Hinrichsen (en Regales, 1981), de ser escritas para acciones y campañas determinadas. De igual modo, es un teatro de mitin, el cual, según Bilbatúa (1976), no busca captar públicos nuevos sino reforzar la aceptación del bando propio y denostar al bando rival.

3.3. OTRAS PIEZAS DE LA ÉPOCA SOBRE LA INDEPENDENCIA

Estas ideas se reafirman en mayor o menor grado en cada pieza republicana. Todas las obras que encontramos tienen claros elementos de agitación y propaganda durante la guerra en curso, con una predominante estética neoclásica. La mayoría de estas obras presentan alegorías en vez de personajes: así, se exponen ideas sin trama, como en *Lima Libre («Drama Alegórico»)*, anónimo de 1821, cuyos personajes son Lima, Libertad y Tirano. Se menciona que también figuran como personajes Pueblo y Patriotas, pero estos nunca aparecen descritos ni tienen diálogos, a diferencia de lo visto en la poesía.

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

¡Que puedo hablar sin susto con mis hijos, / A traerlos cariñosa á mi regazo, /
Hacerles que conoscan sus derechos / Y que sepan invictos conservarlos! / ¡Que recobré
mi primitivo origen / Y de Nación en elevado rango / Me he de hacer respetar el mundo

todo! / ¡Que mi riqueza, mi poder, mi ornato, / El valor de mis tropas invencibles, / Harán
escarmentar al temerario / Que se atreva á invadir estas regiones! (Ugarte Chamorro,
1974b: 3).

Así, se representa la idea fundacional de nación en sus orígenes, aunque en el acto ilocutivo se busca proteger y educar a esos llamados hijos, mientras lo perlocutivo es asumir el control de la Nación. Esto se matiza con la idea militarista final. Sin embargo, esto se matiza al final cuando la voz afirma: «Pues la América libre, á nadie asusta: / Que havite en nuestros pechos la alegría / Fraternidad y unión es lo que nos gusta, / Ea, pues, olvidemos dicensiones / Y hagamos uno nuestros corazones» (Ugarte Chamorro, 1974b: 6). De este modo, el militarismo anterior contrasta con la fraternidad como valor, unidad y perdón. La idea liberal se redondea de esta manera³¹.

Luego de 1824 las obras cambiaron de la lógica de propaganda a la de alabanza a los vencedores, pero su valor artístico continuó siendo muy bajo. Por ejemplo, *Loa en Memoria del Primer Aniversario de la Batalla de Ayacucho* (1825), de Manuel López Lissón, laudatoria a líderes militares como Sucre, Córdova y Lara, también a los Húsares de Junín, pero sobre todo a Bolívar. Se trata de elogios por conveniencia, pues eran políticos importantes, bajo una intención didáctica de difundir la historia desde el punto de vista criollo.

Encontramos otras loas más laudatorias, como *Introducción a la función de teatro* (1825), de José Joaquín de Olmedo, que ensalza a Bolívar, entonces ya dictador del Perú, mediante un monólogo escenificado por la Libertad. La primera acotación del texto dice: «el teatro será un campo espacioso; en un lado estará el templo de la Victoria, y en él colocado el retrato de Bolívar. Al otro lado estará el templo de la Libertad» (Ugarte Chamorro, 1974b: 325). Al final, como símbolo de ascenso al parnaso de la historia, el retrato de Bolívar es llevado al templo de la Libertad. Estas acotaciones ambiguas ofrecen una libertad escénica interesante, aunque lo más probable es que se hayan representado apenas mediante una lectura.

³¹ También se aprecia esta búsqueda de un nuevo destino en *Defensa y triunfo de Tucumán por el general Belgrano* (1821), de Luis Ambrosio Morante. El texto presenta a Belgrano como un organizador que perdona errores y lanza vivas a la patria como ideal, que inspira a sus tropas pese a los pleitos entre estos por cuestiones personales, es como un padre y guía ético. Cuando lo vivan, Belgrano responde «No, hijos: / las vivas de vuestros labios / pertenecen á la Patria / digna tan solo de lauros», y los demás personajes responde «Viva el Sud / Independiente / á pesar de los tiranos» (Ugarte Chamorro, 1974b: 240). Sin embargo, al igual que en las piezas peruanas, no aparecen personajes indígenas pese a la fama de ser generoso con ellos, y encontramos el mismo paternalismo del caudillo.

La pieza es una alegoría con toques clásicos, que busca legitimar la república dentro de lo considerado culto y valioso: llevar a Bolívar a un templo sagrado como los grecolatinos, en la lógica de la Ilustración. Es la misma operación ideológica que utilizaron cronistas españoles como el mencionado Pedro Peralta y Barnuevo³² para, en el acto ilocutivo, equiparar al imperio español con los de Roma y Grecia y, en este caso, poner en el mismo lugar que estos a la nueva república peruana. Lo perlocutivo sería lograr lealtad hacia un Bolívar que es elevado a la categoría de los grandes líderes de la historia.

Asimismo, la *Loa en memoria a la independencia del Perú* (1825 o 1828) de Felipe Pardo y Aliaga, menciona con detalle las batallas de Junín y Ayacucho, en una reivindicación de los incas pero con la idea de que los indios del presente son una «raza degradada»:

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

En lo ilocutivo, coloca a los indígenas como carne de cañón en ambos bandos de la independencia y en lo perlocutivo degrada a los indígenas y los colocar como sujetos que no pueden incorporarse a la vida nacional hasta que no se les devuelva a su «alta gloria», que debería llegar mediante la educación del mundo criollo. Las obras posteriores y más elaboradas de Pardo y Aliaga, como *Don Leocadio y el aniversario de Ayacucho* (1830) dentro de la estética del costumbrismo, intentarían representar el habla de los afrodescendientes, pero degradándolos como salvajes, como objetos y como justificantes de la esclavitud.

Finalmente, ya algunos años luego de la derrota española, aparece *Un pedazo de entremés* (1830), del cusqueño José Domingo González de Matos. Es una pieza que insinúa elementos costumbristas, con diálogos muy largos entre Madre, Padre e Hijo, como personajes arquetípicos. La idea general es en sí cómica, como el detalle de la

³² En *Lima fundada* (1732), de este autor, el conquistador Francisco Pizarro es una suerte de Eneas. Incluso tiene un romance con una princesa chimú como lo tuvo el héroe de Virgilio con la reina Dido, como prueba antes de cumplir con su heroico destino.

Escena Primera en un jardín sin flores, y líos con explicaciones científicas del dolor de un golpe con la madre dándole coscorrónes al hijo, mucho de comedia física simple.

En esta obra se mezcla la idea de que el hijo es un duende con ideas políticas, con que la obra se publica en la revista *El Duende*, número 12. Aparece un representante de los duendes a aclarar que no es malo serlo, en esta confusión. Critica que «de nada serviría la libertad de imprenta si sólo se empleara en panegíricos y adulaciones, ó en la infame distracción» (Ugarte Chamorro, 1974b: 309). Así, en lo ilocutivo, cuestiona la literatura de panfleto. También critica a españoles que, si bien se pasaron al bando patriota, no siguen las normas de fidelidad a la república. Y en lo perlocutivo, busca que la audiencia no crea ciegamente en lo que lee o ve en el teatro³³.

Es oportuno recordar que las obras estudiadas hasta ahora carecían de la distancia necesaria para interpretar lo que estaba ocurriendo. Son obras emocionales, del momento. Por ello, son el termómetro de las ideas dominantes en el caos de la época, que irán siendo cuestionadas, así como irán surgiendo nuevas visiones del proceso de independencia y de cómo debería ser la república peruana. Si bien en poesía son pocas las críticas a la autoridad nueva, en el teatro, salvo *Un pedazo de entremés*, no hemos encontrado obras cuestionen a la república o sus líderes, pues esto tendría que esperar hasta la estética del costumbrismo.

En líneas generales, en las obras de teatro a favor de la independencia escrita en los años cuando esta se gestó, apreciamos un punto de vista criollo. Las operaciones ideológicas en estas piezas legitiman a los criollos como herederos legítimos del país, con una posición acrítica hacia el proceso, revistiéndolo de una épica gloriosa.

Consideramos precisas unas reflexiones finales. Ricoeur (1989) afirma que la ideología funciona en cuanto «un interés social puede ser “expresado” en un pensamiento, en una imagen o en una concepción de la vida» (Ricoeur, 1989: 53). Así, considera que una ideología cumple primero un papel para integrar a una colectividad, pero luego se deforma para defender los intereses de las clases dominantes. Si bien los valores republicanos que encontramos en las obras de teatro analizadas en este capítulo, al inicio

³³ De acuerdo con Ugarte Chamorro, Guillermo (1957), otras piezas sobre la independencia de aquellos años, aunque ya no encontró los textos, fueron *La fuga de Canterac en los campos de Junín*, representada el 9 de agosto de 1827 en el Coliseo de Lima; *La Antígona*, *Composición de uno de los finados ministros de esta República*, drama en cinco actos, del 11 de octubre de 1827, que Ugarte Chamorro atribuye a José Faustino Sánchez Carrión; *La Cora o la virgen del Sol*, del 10 de julio de 1830, con asuntos históricos del Perú; *A los asesinos de Sucre*, el 31 de julio de 1830; *La victoria de Junín por las Armas de la Patria*, a fines de julio de 1830, según Ugarte Chamorro una nueva versión de *La fuga de Canterac*. La existencia de estas piezas se prueba con datos encontrados en el diario *El Mercurio Peruano* menos *A los asesinos...* que es de *La Miscelánea*.

proponen una idea de peruanidad, van perfilando una mirada excluyente. De esta manera, la discriminación es legitimada por la ideología original: la peruanidad no incluye indígenas ni afroperuanos, como no lo hacía el virreinato.

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

Para enfocarnos en la idealización del futuro, pensamos otra vez en Ricoeur (1969), cuando afirma que las utopías no se pueden definir, ni tampoco se puede ver su estructura funcional solo por sus contenidos, pues estos pueden ser muy divergentes. En el caso de la utopía criolla, se combinan valores que, aunque hoy nos parecen opuestos, encajan en el horizonte de sentido de aquellos años, como libertad y militarismo, felicidad y actitud vigilante, así como desprecio y admiración hacia la herencia colonial.

Si bien Ricoeur (1989) destaca la capacidad de una utopía para repensar la vida y desarrollar futuros posibles en un mundo mejor, advierte asimismo sobre su lado negativo, cuando la utopía se convierte en «la fantasía de otra sociedad posible exteriorizada en “ningún lugar”» (Ricoeur, 1989: 58), y así evita los cambios sociales. Entendemos que las utópicas libertad y bonanza económica que prometía la república peruana fueron, asimismo, herramientas para controlar los pensamientos disidentes, como escuchar a las culturas indígenas o afroperuanas.

En este orden de ideas, creemos oportuno tomar el concepto de *política de la amnesia*, de Eagleton (2005), que se refiere a la era contemporánea: lo que se ha revelado como más dañino, al menos antes de la emergencia del movimiento anticapitalista, es la ausencia de recuerdos de acción política colectiva y eficaz. Así, lo más riesgoso al iniciar una república no fue una exclusión legal, sino el evitar pensar en las características de los sujetos subordinados como actores sociales, olvidando, tal vez conscientemente, su papel en la gesta de la independencia: esto es, su acción colectiva eficaz. Así, en las obras de autores peruanos simplemente se haya excluido a los indígenas, lo mismo que a los afrodescendientes. A pesar del papel importantísimo de estas comunidades dentro del virreinato y en la misma gesta independentista, los personajes de estas etnias no tienen diálogos, ni siquiera aparecen como extras. Estos son modos de excluir a los subordinados y de entender la ciudadanía a partir del punto de vista criollo.

CONCLUSIONES

La estructura del Virreinato del Perú se basó en una división social por razas y castas. Los indígenas y los afrodescendientes fueron subordinados, pero también habría una fuerte tensión entre españoles y criollos. Los criollos se sentían legítimos gobernantes del virreinato por su linaje y cultura españolas, a la vez que por ser nativos o adaptados a la naturaleza de América, lo cual marcaría la cultura y estéticas virreinales, así como a las guerras de la independencia.

La derrota de la rebelión iniciada por Túpac Amaru II y Micaela Bastidas en 1783, generó la decadencia de las élites indígenas y una posterior represión de la cultura indígena, lo cual dejó un vacío de poder que fue capitalizado por la clase criolla. Los criollos encabezaron las luchas por la independencia dejando de lado al grupo mayoritario, los indígenas, y a los afroperuanos. Ante estas circunstancias, el teatro sobre la independencia fue escrito por españoles y criollos, representando una posición realista o una posición patriota. Ambos bandos excluyeron de la representación a los indígenas y a los afroperuanos.

La poesía sobre la independencia tuvo elementos de agitación y propaganda, criticando personajes, abusos y al mismo sistema colonial, y en ocasiones incitando a la independencia. En diversas ocasiones los versos aparecieron pintados en espacios públicos. Así, la poesía buscó dirigirse a todos los grupos sociales. Sin embargo, también tuvo pretensiones estéticas.

Las piezas de teatro sobre la independencia también fueron herramientas de agitación y propaganda a favor de la causa que defendían, fuera esta patriota o realista. Algunas de sus características generales son: estética neoclasicista, brevedad, falta de trama, personajes sin definir, así como presentar largos discursos con ideas políticas claras y directas, una visión maniquea de los personajes y un uso de actos de habla para injuriar o ridiculizar al adversario mientras se destaca el valor y la nobleza del bando por el cual se toma partido, en especial en las numerosas loas y entremeses. De estos actos de habla se desprenden, tanto en las obras a favor como en contra de la independencia, valores cristianos y de la civilización occidental afines a la causa que defienden.

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

Las obras patriotas no alcanzan a proponer nada nuevo y sus significaciones son pobres y carentes de ideales reconocibles. Las denuncias son ligeras e interesadas, y la propuesta de una nueva estructura social es abstracta y vacía. Se trata casi siempre de un teatro de mitin, que, como planteara Bilbatúa (1976) sobre ciertos tipos de teatro durante la Guerra Civil Española, no busca acercarse a otro público ni construir públicos. Así, es un teatro que pretende guiar y educar.

Por ejemplo, *Los patriotas de Lima en la Noche Feliz* (1821), de Miguel del Carpio, escenificada pocos días luego de proclamada la independencia, deja un precedente en la representación de estos hechos: no se acerca al pasado y se concentra en detalles del presente, mientras postula motivos vacíos para cambiar al sistema republicano, sataniza a los peninsulares y a su gobierno, e idealiza a los patriotas. A su vez, idealiza el futuro como un tiempo en el cual Perú se convertiría en una potencia económica y militar, sin presentar ideas de cómo llegar a esa situación.

Del mismo modo, *Los patriotas...* muestra una postura excluyente, a diferencia de lo visto en la poesía. Esta pieza identifica a la república y los ciudadanos exclusivamente con el grupo y los valores culturales criollos, al igual que con un fuerte militarismo. No aparece ningún personaje español y apenas se hace una breve mención a los indígenas, que son representados como sujetos que deben ser tutelados. Igualmente, muestra una posición caudillista en vez de democrática.

Así, esta épica nacional evidencia las pugnas por la legitimidad entre españoles y criollos, a la vez que hace invisibles a los sujetos subordinados, indígenas y afrodescendientes.

Esto último lo consigue negando sus estéticas e ideas, dándoles roles poco importantes o ninguna presencia en escena, y obviando por completo que estos sujetos subordinados tienen una identidad concreta de valores e ideas.

Las piezas escritas en los años inmediatamente posteriores a la derrota española reafirman valores militaristas exaltando a los líderes vencedores, y celebran valores de un nacionalismo que no se identifica de manera clara con las mayorías.

De esta manera, se construye la imagen de una república criolla a partir de los ideales de la Ilustración, de acuerdo con la definición de Acevedo (2009), quien asegura que esta se basó en valores como el patriotismo, el enciclopedismo, la instrucción educativa y el arte como única idea de modernidad.

Si bien hemos reconocido una utopía indígena, esta solo la ubicamos en las piezas de dos autores argentinos, que vuelven exóticas las figuras de Atahualpa y Túpac Amaru II, y, dentro del horizonte de sentido de su época, solo legitimándolos a partir de su cercanía a los ideales occidentales. Si Flores Galindo (2005) señalaba la apropiación de lo incaico por parte de la república criolla, en los años de la independencia esto se da apenas en la poesía, y con matices, pues solo se toma como referencia al imperio incaico y no a los indígenas del presente, mientras en teatro se les excluye.

BIBLIOGRAFÍA

Acevedo, Brenda. «El sujeto ilustrado o el gran Otro en el diario *La Miscelánea* de 1831». *La república de papel: política e imaginación en la prensa peruana del siglo XIX*. Comp. Marcel Velázquez. Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades, 2009. 67-94.

Arrelucea, Maribel y Jesús Cosamalón. *La presencia afrodescendiente en el Perú*. Lima: Ministerio de Cultura del Perú, 2015.

Bilbatúa, Miguel. «Intentos de renovación teatral durante la II República y la Guerra Civil (Notas para un estudio)». *Teatro de agitación política 1933-1939*. Eds. Rafael Alberti, Germán Bleiberg, Rafael Dieste, Miguel Hernández y María Teresa León. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1976.

Bunge, Mario. *Pseudociencia e ideología*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

Cahill, David. «Colour by Numbers: Racial and Ethnic Categories in the Viceroyalty of Peru, 1532-1824». *Journal of Latin American Studies*. 26 (2). (1994): 325-346.

Chassin, Joëlle y Velásquez, David. «Independencia». *Las voces de la modernidad. Perú, 1750-1850. Lenguajes de la Independencia y la República*. Eds. Cristóbal Aljovín de Losada y Marcel Velázquez. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2017. 197-221.

De la Fuente Monge, Gregorio. «Teatro político en la España del XIX». *Historia y Política*. 29. (2013): 13-43.

De Odrizola, Manuel. *Documentos Históricos del Perú*, t.1. Lima: s/d., 1863.

De Olmedo, José Joaquín. «La victoria de Junín. Canto a Bolívar». Madrid: Instituto Cervantes, 1825. Recuperado de: <https://bit.ly/2EFTI69> el 15/03/19.

Checa Beltrán, José. «La teoría teatral neoclásica». *Historia del teatro español*. Ed. Javier Huerta Calvo. Barcelona: Gredos, 2003. 1519-1552.

Cosamalón, Jesús. «La “unión de todo”: teatro y discurso político en la independencia, Lima 1820-21». *Apuntes*. 38. (1996): 129-143.

Eagleton, Terry. *Después de la teoría*. Barcelona: Debate, 2005.

Earle, Rebecca. «Creole Patriotism and the Myth of the Loyal Indian». *Past & Present*. 172. (2001): 125-145.

———«“Padres de la Patria” and the Ancestral Past: Commemorations of Independence in Nineteenth-Century Spanish America». *Journal of Latin American Studies*. 34 (4). (2002): 775-805.

Flores Galindo, Alberto. *Buscando un Inca. Obras completas*, tomo 3. Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo, 2005 (original de 1986).

Gálvez Acero, Marina. *El teatro hispanoamericano*. Madrid: Taurus, 1988.

García-Bedoya, Carlos. *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2000.

Guardia, Sara Beatriz. *Mujeres peruanas. El otro lado de la Historia*. Lima: Edición de la autora, 1986.

Husson, Jean Philippe. *Génesis de los dramas del fin del Inca Atahualpa y los mitos de Incarrí. Del reino de Vilcabamba y de sus aliados del Taqui Oncoy*. Lima: Editorial Argos, 2017.

Isola, Alberto. *El teatro costumbrista republicano del Perú como afirmación del proyecto de Nación*. Tesis para optar el título de Licenciado en Artes Escénicas. Lima: Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012. Recuperado de: <https://bit.ly/2JpJzNE> el 15/03/19.

Kristal, Efraín. «The Degree Zero of Spanish American Cultural History and the Role of Native Populations in the Formation of Pre-Independence National Pasts». *Poetics Today*. 15. (1994): 587-603.

Lamús Obregón, Marina. *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*. Bogotá: Luna Libros, 2010.

López Facal, Javier. *Breve historia cultural de los nacionalismos europeos*. Madrid: Los libros de la catarata, 2013.

O'Toole, Rachel. «The work of race in colonial Peru». *Ethnicity as a Political Resource. Conceptualizations across Disciplines, Regions, and Periods*. University of Cologne Forum «Ethnicity as a Political Resource». Bielefeld: Transcript Verlag, 2015. 209-219. Digital.

Smith, Andrea. *Dramatic Representations of Race in Nineteenth-Century Peru*. Tesis doctoral en la Virginia University, 2009.

Manrique, Nelson. *Territorio y Nación. La difícil construcción de la comunidad nacional*. Lima: PUCP, 2005. Recuperado de: <https://bit.ly/2fY82q6> el 15/03/19.

Miró Quesada, Aurelio (comp.). *Colección Documental de la Independencia. Tomo XXIV. La poesía de la emancipación*. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1971.

Moncloa y Covarrubias, Manuel. *Diccionario del Teatro del Perú*. Lima: Lit. y Tip. de Badiola y Berrio Editores, 1905.

Morote, Herbert. *El militarismo en el Perú (un mal comienzo 1821 – 1827)*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 2003.

———*Bolívar: libertador y enemigo N° 1 del Perú*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 2007.

Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo 1. *De los orígenes a la Emancipación*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

Porras Barrenechea, Raúl. *El sentido tradicional de la literatura peruana*. Lima: Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1969.

Prendes Guardiola, Manuel. «Elogio y sátira de la autoridad en el Perú colonial, la Loa al corregidor Valdivieso, una pieza desconocida de la ciudad de Piura (1775)». *Hipogrifo*. 1.2. (2013): 95-123.

Quijano, Aníbal. «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina». *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Aníbal Quijano. Buenos Aires: Clacso, 2000. 201-246.

Regales, Antonio. *Literatura de agitación y propaganda: fundamentos teóricos y textos de la literatura agitrop alemana*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1981.

Rey de Castro, Alejandro. «Ilustración y sociedad en el mundo iberoamericano: élite y plebe, 1750-1821». *Etnicidad y discriminación racial en la historia del Perú* (tomo 2). Eds. PUCP y Banco Mundial. Lima: Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Banco Mundial, 2003.

Ricoeur, Paul. *Ideología y utopía*. Barcelona: Gedisa, 1989 (original de 1969).

Rivera Saavedra, Juan. *Apuntes para una Historia del teatro peruano*. Lima: Universidad Alas Peruanas, 2005.

Rocamora Trenti, J. Luis. *El teatro en la América colonial*. Buenos Aires: Editorial Huarpes, 1947.

Rodríguez Asti, John. «El discurso abolicionista en la prensa peruana, 1800 – 1850: una aproximación al tema». *Etnicidad y discriminación racial en la historia del Perú* (tomo 2). Eds. PUCP y Banco Mundial. Lima: Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Banco Mundial, 2003.

Rodríguez Gómez, Juan Carlos. «Escena árbitro / Estado árbitro. Notas sobre el desarrollo del teatro desde el siglo XVIII a nuestros días». *La norma literaria*. Juan Carlos Rodríguez Gómez. Madrid: Debate, 2001. 129-197.

Rojas, Rolando. *La República imaginada: representaciones culturales y discursos políticos en la época de la independencia*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2017.

Ruiz Rodríguez, Ignacio. *Entre patriotas y libertadores: la otra guerra de la independencia: la invasión napoleónica y la emancipación del Virreinato del Río de la Plata (1808-1814)*. Madrid: Dykinson, 2008.

Silva-Santisteban Ubillús, Ricardo (Comp.). *Antología general del teatro peruano, volumen 3: Teatro colonial. Siglo XVIII*. Lima: Banco Continental y Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001a.

——(Comp.) *Antología general del teatro peruano, volumen 4: Teatro republicano. Siglo XIX*. Lima: Banco Continental y Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001b.

Sotomayor, Carmela. *Panorama y tendencias del teatro peruano*. Lima: Concytec, 1990.

Temple, Ella Dunbar. *La acción patriótica del pueblo en la emancipación: guerrillas y montoneras*. Tomo V. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1971.

Turner, Mark. «La invención de la historia nacional en el Perú decimonónico». *La nación y su historia, independencias, relato historiográfico y debates sobre la nación*. Ed. Guillermo Palacios. México: Colegio de México, 2009. 113-166.

Ugarte Chamorro *Piezas teatrales peruanas que precedieron a «Frutos de la educación»*. Lima: Escuela Nacional de Arte Escénica, 1957.

——(Comp.). *Colección Documental de la Independencia. Tomo XXV. El teatro en la independencia (piezas teatrales) (vol. 1)*. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1974a.

—(Comp.). *Colección Documental de la Independencia. Tomo XXV. El teatro en la independencia (piezas teatrales) (vol. 2)*. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1974b.

Valero, Eva. «El costumbrismo y la bohemia romántica en el Perú: un tránsito hacia la “tradición”». *Anales de Literatura Española*. 18. (2005): 351-366.

Van Dijk, Teun. «La pragmática de la comunicación literaria». *Pragmática de la comunicación literaria*. Ed. José Antonio Mayoral, Madrid: ARCO/Libros, 1987. 171-194.

—*Ideología: una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 1999.

Vargas Ugarte, Rubén. *De nuestro antiguo teatro (Colección de piezas dramáticas de los siglos XVI, XVII y XVIII)*. Lima: Editor Carlos Milla Batres, 1974.

Velázquez, Marcel. *Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1775 – 1895)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Banco Central de Reserva del Perú, 2005.

Vergara Arias, Gustavo. *Montoneras y Guerrillas en la Etapa de la Emancipación*. Lima: Imprenta Salesiana, 1974.

Versényi, Adam. *El teatro en América Latina*. Traducción de Carmen González Sánchez y Carlos Martín Ramírez. Londres: Cambridge University Press, 1996.

Villavicencio, Maritza. *Del Silencio a la Palabra: Mujeres peruanas en los siglos XIX-XX*. Lima: Flora Tristán, 1992.

Walker, Charles. *La rebelión de Túpac Amaru*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2015.

Zizek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1989.